

379.44(с)71(с126 л)

С-63

СООБЩЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

XIII



ЛЕНИНГРАД
1958

Э-80

ИЗ КНИГ
С.И. Григорова

СООБЩЕНИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

XIII

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Ленинград • 1958

16 ОКТ 2009

ПРОВЕРЕНО

БИБЛИОТЕКА
Н М С
Изм. № 1882

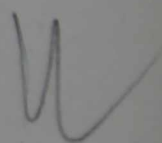
7

Редакционная коллегия:

М. И. Артамонов, В. М. Глинка, В. Ф. Левинсон-Лессинг,
И. М. Лурье (отв. редактор)

На обложке:

Памятная доска на Зимнем дворце



СОРОК ЛЕТ СОВЕТСКОГО ЭРМИТАЖА

Сорок лет назад свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Под руководством великого Ленина и созданной им славной Коммунистической партии народ сверг власть помещиков и капиталистов и установил советский строй.

За истекшие сорок лет в процессе напряженной борьбы советский народ построил социалистическое общество и ценой огромных жертв отстоял от фашистских захватчиков завоевания Октября.

За годы советской власти социалистическое строительство охватило все стороны жизни. В результате культурной революции вслед за сплошной грамотностью пришло обязательное десятилетнее обучение. Колоссально возросло число вузов и научных институтов, театров и кино, библиотек и домов культуры. Не прошла революция и мимо музеев. Особенно наглядный пример изменения учреждений последнего рода представляет Государственный Эрмитаж.

Еще до Октябрьской революции Эрмитаж был одним из замечательнейших музеев мира. По высокой художественной ценности и величине своих собраний он выдерживал сравнение со старейшими и лучшими музеями Европы и, оставаясь придворным музеем, играл все же важную роль в культурном и, особенно, в художественном развитии России. Однако прогрессивные идеи музейного строительства с трудом пробивались в нем сквозь консервативно-охранительные начала и бюрократическое равнодушие сановного управления.

Великий Октябрь поставил Эрмитаж на службу народа, сделал его подлинным очагом культуры.

Революция застала Эрмитаж в эвакуации, и в течение трех лет залы музея пустовали. Тем не менее в эти годы была проведена большая и очень полезная работа. Был пересмотрен личный состав музея, что благотворно отразилось на дальнейшей деятельности Эрмитажа. Изменена была и структура музея и заново разработан общий план экс-

позиции, на основе которого немедленно после реэвакуации, законченной в ноябре 1920 г., начались работы по устройству новых выставок.

В те же годы Эрмитаж получил большие и важные пополнения своих собраний. В 1918 г. было приобретено значительное количество разнообразных художественных произведений от частных владельцев, еще больше было получено Эрмитажем в порядке распределения национализированных коллекций из дворцов, частных собраний и планового перераспределения музейных фондов. В результате всего этого значительно обогатилось собрание западноевропейской живописи; ряд ценных памятников поступил в Античный и Нумизматический отделы; создан первоклассный Отдел Востока. Несколько позднее был образован Доклассовый отдел (ныне Отдел истории первобытной культуры). Эрмитаж стал не только историко-художественным, но и историко-культурным музеем. Одновременно значительное количество художественных предметов из фондов Эрмитажа было передано в музеи Москвы, Ленинграда и других городов страны. В частности, только в один Музей изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) поступило из Эрмитажа 463 картины, в том числе ряд первоклассных произведений.

Позднее других, в мае 1941 г., в Эрмитаже был организован новый отдел — Отдел истории русской культуры, который стал совершенно необходимым для полноты охвата истории культуры нашей Родины. Основа нового отдела составила переданного в Эрмитаж большого собрания Исторического отдела Музея этнографии (б. Историко-бытовой отдел Русского музея).

Еще до революции Эрмитаж страдал от недостатка помещений. Советское правительство решило этот вопрос передачей Эрмитажу Зимнего дворца (часть его до 1945 г. была занята Музеем Революции).

Однако принципы музейной экспозиции в 20-х годах оставались в основном такими же, какими они были до революции. Начало так называемой социалистической реконструкции Эрмитажа относится к 1930 г.

В процессе этой реконструкции Эрмитаж выявил в своей экспозиции новое лицо советского социалистического музея, в отличие от того типа музея, который сложился в капиталистических странах, и сумел избежать социологизаторских крайностей.

Основная задача, которую ставил перед собой Эрмитаж при перестройке экспозиций, заключалась в том, чтобы представить развитие искусства и культуры в их социальной обусловленности и борьбе художественных направлений. Для того чтобы решить эту задачу с максимальной наглядностью, экспозиции строились по так называемому комплексному принципу, в соответствии с которым художественные произведения разного рода (живопись, скульптура, прикладное искусство) выставляются вместе. Такое построение экспозиции давало наиболее ясное и полное представление об искусстве той или иной социальной группы в рамках данной эпохи и об его изменениях во времени вместе с изменениями, происходившими в обществе.

Одновременно была поставлена и еще более сложная задача — задача синтетической характеристики искусства во взаимосвязи различных его видов. Для этого был образован Отдел музыкальной культуры, впоследствии переданный в Институт театра и музыки. В Эрмитажном театре в 30-е годы устраивались концерты, где исполнялись музыкальные произведения разных эпох с использованием подлинных инструментов, для которых была написана эта музыка. Концерты имели большой успех и, безусловно, позволяли слушателям правильнее подойти к искусству соответствующего времени.

Создание экспозиции на новой основе потребовало существенной перестройки научной работы в музее. Если раньше научная работа была в основном личным делом специалистов, то теперь она должна была подчиниться требованиям музейной экспозиции и дать ответы на многие еще не разработанные марксистской наукой вопросы не только конкретно исторического, но и теоретического порядка. Естественно, что обойтись при этом старыми кадрами специалистов было невозможно. Потребовались новые кадры марксистски образованных музейных работников. А так как таких было крайне недостаточно, развернулась подготовка новых кад-

ров, далеко не сразу давшая удовлетворительные результаты. Многие недостатки выставок и научных исследований этого времени в первую очередь следует отнести за счет теоретической или научной слабости музейных работников, которые только со временем могли сделаться полноценными учеными-марксистами.

Большое место в жизни советского Эрмитажа заняла научно-просветительная работа, проводившаяся с 1919 г. С целью систематической пропаганды культурного наследия, на основе собранных в Эрмитаже огромных сокровищ мировой культуры и искусства, в 1935 г. при музее был создан специальный Научно-просветительный отдел. С течением времени он выработал различные формы просветительной работы с массовыми посетителями музея: консультации в залах музея, экскурсии (обзорные, тематические, эпизодические и цикловые), лекции, как в самом музее, так и выездные, передвижные фотовыставки и др. Большую роль в деле культурного и эстетического воспитания трудящихся стали играть коллективные посещения музея рабочими и служащими крупных заводов, фабрик, колхозов, учреждений. Как правило, таким культпоходам предшествуют беседы на предприятиях, проводимые сотрудниками Эрмитажа. Важным участком работы Научно-просветительного отдела явилась помощь школе в изучении истории и в эстетическом воспитании учащихся, осуществляемая путем организации при музее школьных кружков, экскурсий со школьниками и занятий с учителями.

В суровые дни Великой Отечественной войны основные коллекции Эрмитажа находились в эвакуации в г. Свердловске. Немедленно после разбойничьего нападения фашистской Германии все наиболее ценные экспонаты музея — около 1 миллиона 200 тысяч памятников искусства и культуры — были вывезены из города, над которым уже рыскали вражеские самолеты. Не только государственные и партийные органы деятельно участвовали в спасении сокровищ музея, но и широкая общественность Ленинграда пришла на помощь любимому музею. Первый эшелон с коллекциями был отправлен через неделю после начала войны. За время войны коллекции Эрмитажа почти не пострадали — бомбежки и обстрелы повредили или уничтожили лишь немногие экспонаты второстепенного значения, оставшиеся в Ленинграде в опустевших помещениях музея. Зато здания и оборудование музея за годы блокады были серьезно повреждены. Крупные утраты понес коллектив сотрудников музея, разделявший со всем

советским народом труды и опасности военного времени на фронте и в тылу.

Послевоенное восстановление Эрмитажа велось очень быстрыми темпами. В октябре 1945 г. ценности музея были уже реэвакуированы, а в начале ноября того же года в Эрмитаже были открыты первые выставки.

Если в первое время после войны, когда вся энергия была направлена на скорейшее возобновление нормального функционирования музея, восстанавливались по большей части старые довоенные экспозиции, то в дальнейшем, по мере заживления ран, нанесенных войной, и реставрации зданий музея, перед Эрмитажем встала задача серьезной реконструкции выставок в соответствии с новыми достижениями науки и повысившимися требованиями посетителей. К тому же с передачей Эрмитажу всего Зимнего дворца экспозиционные возможности музея значительно расширились. Была начата разработка генерального плана постоянных экспозиций с возможно более последовательным размещением выставок. Сохраняя комплексность выставок, музей поставил перед собой задачу выдержать строгий историзм в их построении, с выявлением национальных особенностей художественного и культурного развития, подчеркивая прогрессивные элементы в культуре каждой эпохи, как представляющие наибольшую познавательную и эстетическую ценность в деле коммунистического воспитания трудящихся. Большое внимание было обращено на повышение посещаемости музея и развитие различных форм научно-просветительной работы.

Много внимания и заботы было вложено также в дело улучшения учетно-хранительской работы. В течение ряда лет была проведена огромная работа по инвентаризации всех фондов музея. Существенных улучшений удалось добиться в отношении условий хранения экспонатов и в деле консервации и реставрации. В последние годы повысилась роль научно-исследовательской работы как

основы всех других видов музейной деятельности. Большую роль в жизни музея стали играть научные сессии и заседания; важное место как в развитии науки, так и в пополнении музея новыми экспонатами заняли проводимые музеем археологические экспедиции. Для подготовки новых кадров музейных работников при Эрмитаже создана аспирантура.

В настоящее время количество экспонатов, собранных в музее, доходит до 2 миллионов 400 тысяч номеров хранения. Выставки музея занимают огромную площадь, около 45 тысяч кв. м. Помимо постоянных выставок, в музее организуется много временных тематических выставок как из фондов самого музея, так и из материалов, предоставленных другими советскими и зарубежными музеями. Количество посетителей Эрмитажа превышает в год 1,5 миллиона человек, а число экскурсий, проводимых в музее, доходит до 13 тысяч. Эрмитаж, в стенах которого блестяще представлены искусство и культура многих народов мира, играет важную роль не только в деле культурного и эстетического воспитания трудящихся, но и в деле сближения между народами. Количество иностранных посетителей музея растет с каждым годом, расширяются связи музея с зарубежными музеями и научными учреждениями.

Советский Эрмитаж развивается как один из крупнейших центров научного исследования в области истории культуры и искусства, и его значение в пропаганде культурного наследия и воспитания нового, коммунистического мировоззрения с каждым годом увеличивается. Эрмитаж стал подлинно народным музеем, и его роль в культурной и художественной жизни нашей страны неизмеримо выросла.

Бережно сохраняя, изучая и пропагандируя культурное и художественное наследие человечества, Эрмитаж способствует развитию коммунистической культуры и содействует укреплению мира и дружбы между народами.

К 250-ЛЕТИЮ ЛЕНИНГРАДА

Образ города обычно неразрывно связывается в нашем представлении с несколькими историческими памятниками, определяющими его лицо. Нельзя представить себе Рим без Ватикана, Москву без Кремля или Париж без Лувра. Столь же органически вошел Эрмитаж в исторически сложившийся облик Ленинграда. Здания, в которых размещены его собрания, составляют часть одного из замечательнейших архитектурных ансамблей нашего города. С ними связаны многие крупнейшие исторические события. Здесь, в Зимнем дворце, в течение почти двух столетий вершились судьбы Российской империи; на прилегающих к нему площадях разыгрывались великие исторические события — восстание 14 декабря 1825 г. и «Кровавое воскресенье» 1905 г. Стены дворца хранят память о выстреле «Авроры» и штурме вооруженного пролетариата в ночь на 26 октября 1917 г.

В наши дни тысячные толпы посетителей ежедневно наполняют залы музея; число людей, побывавших в них за последние десять лет, втрое превышает население нашего города. Среди них мы найдем рабочих и инженеров едва ли не всех крупных заводов и фабрик, служащих значительного большинства ленинградских учреждений, учащихся всех высших и средних учебных заведений. Каждый, кто приезжает в Ленинград с целью ознакомления с жизнью города и его памятниками, считает своим долгом побывать в Эрмитаже.

Еще в те далекие годы, когда тишину помещений, хранивших ставшие теперь всенародным достоянием художественные сокровища, лишь изредка нарушали шаги немногих привилегированных посетителей, Эрмитаж считался одной из главных достопримечательностей северной столицы. Перелистывая страницы любого из изданных в конце XVIII и начале XIX в. описаний Петербурга — Шторха, Георги, Раймерса, Свиньина — или же записок любознательных путеше-

ственников, начиная с посетившего Петербург в 1777 г. Иоганна Бернулли, мы неизменно найдем в них обстоятельные сведения о художественных коллекциях Эрмитажа.

Многообразными узами издавна связан Эрмитаж с культурной жизнью города. Многие поколения питомцев Академии художеств любовно изучали здесь творения великих живописцев; в его залах работали крупнейшие мастера русского искусства: Венецианов и Брюллов, Федотов и Александр Иванов, Репин и Серов. Такой же школой служит Эрмитаж и для молодых советских художников. Связям Эрмитажа с художественными кругами города немало способствовало и то, что среди его хранителей был ряд видных художников: Бруни, Уткин, Иордан, Ал. Бенуа, Яремич, Верейский и др.

В советские годы собрания Эрмитажа широко использовались режиссерами, балетмейстерами и художниками ленинградских театров и киностудий.

С начала XIX в. Эрмитаж был тесно связан с такими крупнейшими научными центрами Петербурга, как Академия наук, Университет, Русское археологическое общество. Связи эти развивались преимущественно в области научных дисциплин, для которых собрания Эрмитажа являлись основной исследовательской базой. К ним принадлежат прежде всего классическая и восточная археология, египтология, нумизматика. Разработка этих дисциплин в Академии наук и на университетских кафедрах постоянно переплеталась с деятельностью Эрмитажа. Хранителями Эрмитажа были, в частности, академики И. Келер, Л. Стефани, А. А. Куник, Н. П. Кондаков, Я. И. Смирнов, В. В. Струве. С 1859 г. до Великой Октябрьской социалистической революции обогащение археологических коллекций Эрмитажа зависело от деятельности Археологической комиссии, находившейся в здании Эрмитажа.

В дореволюционное время научная деятельность

Эрмитажа, остававшегося учреждением придворного ведомства, развивалась, однако, лишь благодаря индивидуальным усилиям отдельных ученых. Реорганизация Эрмитажа, в советский период приведшая к коренному изменению общего направления его работы, значительно расширила и укрепила связи музея с другими научными учреждениями. В его реконструкции в первые годы советской власти принимали активное участие академики С. Ф. Ольденбург, Н. Я. Марр, С. А. Жебелев; особенно большую роль в упрочении связей Эрмитажа с Академией наук и ее институтами сыграла долготелная деятельность академика И. А. Орбели в качестве организатора и руководителя Отдела Востока и директора Эрмитажа. Археологическая работа Эрмитажа велась и ведется в тесном и постоянном контакте с ленинградским отделением Института истории материальной культуры Академии наук СССР. Непосредственно связана с Эрмитажем, в особенности в послевоенный период, деятельность кафедр археологии и истории искусств Ленинградского государственного университета и кафедры истории зарубежного искусства Института им. Репина Академии художеств СССР.

История Эрмитажа и его современная деятельность теснейшим образом переплетены с работой других музеев нашего города. Его собрания, в состав которых вошел ряд музейных и крупнейших частных коллекций, являются своего рода итогом собирательской деятельности многих поколений музейных деятелей и коллекционеров старого Петербурга.

Эрмитаж поддерживает постоянное общение с заводом художественного стекла и фарфоровым заводом им. Ломоносова, а его собрания тщательно изучаются учащимися художественно-промышленного училища им. Мухиной. Однако для подъема нашей художественной промышленности музеем сделано пока еще очень немного.

Среди хранилищ, в которых сосредоточены материалы, относящиеся к истории Петербурга, Эрмитаж занимает одно из важных мест. Особенно богато представлены в его коллекциях оригинальные проекты и чертежи крупнейших зодчих XVIII—XIX вв. — замечательных архитектурных памятников города и его ближайших окрестностей, а также картины, акварели, рисунки, гравюры и литографии, изображающие виды старого Петербурга.

Наиболее значительные и ценные материалы этого рода поступили в Эрмитаж еще в конце XVIII и первой половине XIX в. Изучение этого материала началось, однако, лишь в начале XX в.,

когда забытое и находившееся в пренебрежении русское искусство XVIII и начала XIX в. привлекло впервые пристальное внимание и стало предметом увлечения художников, собирателей и историков искусства.

В советский период собрание архитектурной графики Эрмитажа, получившее ряд отдельных пополнений, стало предметом систематического и углубленного изучения. Значительную роль в ознакомлении широких кругов посетителей музея с этим материалом сыграли две выставки: «Архитектура Ленинграда и его окрестностей в проектах и рисунках XVIII—XIX вв.», устроенная в 1949 г., и более значительная по масштабам «Архитектура Петербурга — Ленинграда в памятниках изобразительного искусства и архитектурных чертежах», открытая в сентябре 1953 г. в семнадцати залах Зимнего дворца. Разнообразные памятники, связанные с историей города, заняли в то же время большое место в постоянной экспозиции Отдела истории русской культуры, посвященной XVIII в. Особый интерес представляют среди этого материала проекты крупнейших русских и иностранных мастеров времени Петра I: А. Леблона, Н. Микетти, М. Г. Земцова, графические работы зодчих середины XVIII в. — С. Чевакинского и А. Ринальди и богатейшие коллекции проектов Дж. Кваренги, Ч. Камерона, Тома де Томона и А. Н. Воронихина. Ценнейший материал по истории архитектурного облика нашего города и его быта дают многочисленные акварели, а также картины с видами города и его ближайших окрестностей. Материал этот был вновь экспонирован на выставке, приуроченной к празднованию юбилея.

Однако собрания Эрмитажа, связанные с историей города, далеко не исчерпываются этим материалом. Ценнейшие коллекции галереи Петра I обладают разнообразными памятниками культуры, относящимися к истории основания города и первым десятилетиям его существования. Весьма значительный интерес для истории быта дворянского и чиновного Петербурга представляют, в частности, такие коллекции, как собрание интерьеров петербургских особняков XIX в., как богатейшее собрание костюмов и бытовых портретов, запечатлевших характерные типы старого бюрократического и купеческого мира. В собраниях прикладного искусства хранится огромный материал для истории художественных промыслов, в частности для истории серебряного и ювелирного дела.

Особое место принадлежит коллекциям Отдела нумизматики, — они дают возможность не только воссоздать историю деятельности петербургского

монетного двора, но и содержат интереснейший материал по истории строительства города, примечательных событий его жизни, запечатленных в многочисленных медалях и значках.

Многое предстоит еще сделать, чтобы многообразные и красноречивые памятники исторического прошлого, находящиеся в Эрмитаже, заняли надлежащее место в деле разработки и популяризации истории Ленинграда.

Празднование 250-летнего юбилея Ленинграда должно послужить новым стимулом в этой работе. Однако в еще большей степени юбилей требует от нас дальнейших усилий, направленных к тому, чтобы Эрмитаж был не только одной из главных достопримечательностей города, но и одним из важнейших центров его культурной и научной жизни.

НОВЫЕ ВЫСТАВКИ

ВЫСТАВКА ОРДЕНОВ

23 февраля 1956 г. открылась выставка орденов и знаков, на которой посетитель Эрмитажа знакомится почти с полным составом одной из замечательных коллекций, существующей уже около ста лет, но еще никогда не экспонировавшейся.

В прошлом экспозиция коллекции орденов была вообще невозможна: большинство орденских статuetов считало орденские знаки собственностью находившихся под особым покровительством государей орденских организаций, почему в них и оговаривалось обязательное возвращение знаков после смерти награжденных.

Основателем эрмитажной коллекции орденов был начальник I отделения Эрмитажа Ф. А. Жиль (1801—1865), который в 1860-х гг. добился получения из Капулула орденов образцов всех русских орденов. Тогда же, находясь в заграничной командировке, он по собственной инициативе приобрел у парижской фирмы А. Кретли коллекцию, включавшую такие редкие памятники, как цепь и знак бурбонского ордена Святого духа, знаки орденов Подвязки, Бани, Золотого руна, большое число орденов Франции, Испании, Италии, государств Ближнего Востока и др. Наиболее богат был под-



Зал выставки орденов и знаков



Костюм и диплом ордена Подвязки. 60-е гг. XIX в.

бор испанских орденopodobных знаков 30–60-х гг. XIX в.

Испанские знаки отличия особенно заинтересовали Жюль. Поскольку приобретение коллекции орденов не вызвало одобрения Придворной конторы, еще одну группу испанских знаков, периода герильи и революции 20-х гг., он приобрел у Кретли за свой счет. Увольняясь в 1863 г., Жюль принес эти ордена Эрмитажу в дар.

Испанская часть коллекции, которой Эрмитаж почти целиком обязан Жюлю, по справедливости может быть признана ценнейшей частью собрания иностранных орденов.

К началу XX в. коллекция пополнилась немногими, но ценными предметами. В их числе были:

полученный в дар от прусского принца Карла и его адъютанта набор знаков Мальтийского ордена, испанские знаки инквизиторов, редчайший золотой экземпляр медали участника взятия Бастилии, знак датского ордена Слона и др.

После Великой Октябрьской революции коллекция удвоилась за счет присоединения к ней орденов, хранившихся ранее в императорских дворцах и в больших частных собраниях — строгановском, юсуповском, коллекции Бобринского и др. Эти поступления заполнили многие лакуны и особенно обогатили раздел Германии и государств Северной Европы. Значительно обогатилась и русская часть коллекции.

Из дворцовых собраний происходят представлен-

ные на выставке орденские одеяния ордена Святого духа и ордена Подвязки и образец орденского диплома. Костюм русского дамского придворного ордена св. Екатерины предоставлен для выставки Центральным хранилищем музейных фондов ленинградских пригородных дворцов-музеев.

Последними крупными пополнениями явились собрание иностранных орденских знаков, составленное скончавшимся в 1956 г. видным ленинградским коллекционером профессором В. Г. Гаршиным, подаренное им Эрмитажу в 1948 г., и подбор знаков, полученных в порядке обмена от Государственного Исторического музея.

Начиная с 20-х гг., в соответствии со специальным решением Совета Народных Комиссаров, коллекция систематически пополнялась образцами советских знаков отличия. В ней имеются первые, впоследствии отмененные, образцы ордена Боевого Красного Знамени, ордена Ленина, ордена Трудового Красного Знамени и др. Непосредственно в период организации выставки были получены от правительств ряда республик СССР (Армении, Таджикистана, Узбекистана и РСФСР) образцы существовавших в свое время там орденов.

Интересной частью выставки является витрина, в которой представлен тщательно подобранный материал по истории зарождения и развития русской воинской медали, начиная от жалованного червонца Ивана III, золотых наградных монет Ивана Грозного и портретного червонца Бориса Годунова. Сложившаяся в Московской Руси традиция массовых воинских наградений была раз-

вита Петром I. Выставка располагает полным подбором русских воинских медалей XVIII — XX вв. В государствах Западной Европы солдатская медаль появилась впервые лишь во второй половине XVIII в.

Не меньший интерес представляют на выставке образцы полковых знаков и знаков военных учебных заведений русской армии, а также подбор советских воинских нагрудных знаков, среди которых имеются особенно редкие знаки красновардейца отряда Шлиссельбургского порохового завода, летчика 1919 г., курсантов первых школ красных командиров и др. Получение обязательных образцов позволяет систематически дополнять экспозицию новыми советскими знаками.

Неизменно привлекают посетителей витрины с советскими нагрудными значками. Здесь представлены значки ударников строек первых пятилеток и значки, отразившие социалистические преобразования в сельском хозяйстве. Имеются значки, посвященные культурному строительству в СССР, в частности большое число юбилейных знаков советских театров и учебных заведений. Редкий педагог не обратит внимание на значки 30-х гг. «За политехнизацию школы» и др. Спортсмены с большим интересом знакомятся со спортивными знаками и медалями, сопоставляя их с имеющимися на выставке знаками первых русских спортивных обществ (начиная с 70-х гг. XIX в.).

Как дополнительный материал на выставке использованы портретные гравюры и литографии из собраний Эрмитажа.

И. Спасский

ВРЕМЕННЫЕ ВЫСТАВКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В 1956 г.

1956 г. был ознаменован для Эрмитажа, как и для всего Советского Союза, значительным увеличением связей с заграницей. Десятки тысяч иностранцев группами и поодиночке посещали залы музея, сотни писем, публикаций научного характера, фотографий памятников поступали из музеев и научных учреждений всего мира и посылались им, устанавливались научные контакты с учеными различных стран, в первую очередь с

работниками крупнейших музеев, многие из которых побывали в этом году в Эрмитаже. Связи эти, явившиеся результатом естественного стремления прогрессивных сил всего земного шара к установлению дружбы между народами, к борьбе с войной, самым страшным врагом человечества, несомненно способствовали делу мира и принесли немалую пользу как народам зарубежных стран, так и народам СССР.

Одним из ярких и важных проявлений этих связей явилось устройство в крупнейших музеях Советского Союза ряда выставок художественных произведений, принадлежащих либо музеям зарубежных стран, либо отдельным художникам этих стран.

Наиболее значительной из таких выставок была выставка картин французских художников XIX в., принадлежащих музеям Франции. Она была организована Дирекцией культурных связей Министерства иностранных дел Франции и Дирекцией музеев Франции, под непосредственным руководством главного хранителя собрания картин Лувра г-на Жермена Базена.

Музеи СССР обладают замечательным, для многих периодов лучшим в мире собранием произведений французской живописи, как это доказала обширная выставка французского искусства, устроенная в 1956 г. в Москве и в расширенном

виде в Эрмитаже. Вместе с тем она показала, что некоторые разделы французского искусства собраны в наших музеях недостаточно полно, особенно это относится к живописи представителей реалистического направления середины XIX в.

Организаторы выставки французских картин XIX в. хотели в первую очередь восполнить этот пробел, и они в значительной степени разрешили эту задачу. На выставке было представлено 90 картин, выполненных тридцатью восьмью крупнейшими художниками Франции — от Давида до Сезанна. Большинство картин принадлежало к числу значительных произведений этих авторов.

Развернутая в Эрмитаже в двух галереях по сторонам Висячего сада, выставка французской живописи ярко и убедительно показала становление и развитие реалистического метода в искусстве Франции, занимавшем особое место в культуре Европы XIX в.



Ж.-Ф. Милле. *Собирательницы колосьев*
(Лувр)



Р. Гуттузо. Женский портрет

Рисунок. (Собственность художника)

От крупнейших представителей классицизма — Л. Давида и его учеников — зритель переходил к работам Ж.-Б.-Д. Энгра и Т. Шассерио, к знаменитым полотнам Ж.-Ф. Милле, в которых образы трудового крестьянства переданы с неповторимой монументальностью и величием. Вождь романтиков Э. Делакруа, только немногие произведения которого имеются в СССР, был представлен пятью картинами; среди них самая прославленная — «Свобода на баррикадах» (1830) — была помещена в отдельном зале. Революционный пафос, которым овеяна эта картина, ее мощный реализм, сочетающийся с своеобразной символикой, покорял даже самых неподготовленных из числа многочисленных зрителей, всегда собиравшихся перед замечательным творением Делакруа.

Широко, превосходными работами были представлены пейзажисты середины XIX в. — Ж.-Б. Коро и художники так называемой барби-

зонской школы, впрочем неплохо известные посетителям советских музеев по картинам, находящимся в наших хранилищах. Зато вовсе отсутствуют в советских музеях живописные работы замечательного графика-сатирика середины века О. Домье. Три картины мастера, экспонированные на выставке, показали его как крупнейшего художника и в области живописи. Восьмью картинами разных жанров (портрет, пейзаж) был представлен художник-революционер, участник Парижской коммуны Г. Курбе.

Из произведений импрессионистов особенно привлекали внимание посетителей работы Э. Мане; большой интерес вызывали натюрморты П. Сезанна.

Выставка, открытая в Москве и затем в Эрмитаже с 19 октября по 25 ноября 1956 г., привлекла очень большое количество посетителей и явилась, вне всякого сомнения, важнейшим событием как



К. Менье. *Пудлинговщик*
(Королевский музей изящных искусств, Брюссель)

в жизни самого музея, так и в культурной жизни советской страны в целом.

К выставке был издан подробный каталог, содержащий воспроизведения всех выставленных картин, составленный научными сотрудниками Лувра под руководством Ж. Базена. Для ленинградского варианта выставки к каталогу была добавлена вкладка, разъяснявшая особенности экспозиции, осуществленной Эрмитажем.

Почти одновременно с выставкой французских картин, с 13 октября по 21 ноября был организован показ в десяти залах первого этажа Эрмитажа рисунков, офортов и литографий современных художников Италии. Выставку устроило общество «Италия — СССР» при активном участии самих художников, в подавляющем большинстве являющихся членами общества. Представлено было 160 работ тридцати трех художников разных поколений — от семидесятилетнего Ф. Казорати до тридцатилетнего А. де Стефано. Большинство работ было выполнено за последние пять лет и, таким образом, знакомило ленинградцев с сегодняшним днем искусства Италии, весьма мало до этого известным.

Выставленные работы представляли как разные техники и приемы, так и разные школы и направления. Значительная часть художников, приславших свои работы, принадлежит к различным оттенкам неореалистического направления, во главе которого стоят такие мастера, как представленный тремя рисунками и двумя акварелями крупнейший художник современной Италии, коммунист и активный борец за мир Р. Гуттузо, писатель и художник К. Леви, Г. Мукки и др. В экспозицию были включены и отмеченные формалистическими чертами работы Ф. Джентиллини, С. Скарпитта и некоторых других художников, вызывавшие порой удивление зрителей своей нарочитой непонятностью.

Несмотря на несколько специальный характер, выставка имела значительный успех, и хотя некоторые из посетителей проявляли большую страстность в суждениях об экспонированных произведениях и не всегда были свободны от нездорового увлечения новаторством ради новаторства, — общая оценка подавляющего большинства выставленного материала была положительной. Графические работы итальянских мастеров, отражающие образы и жизнь трудового народа, его недавнюю борьбу с фашизмом и современную борьбу за дело мира, не могли не найти и действительно нашли живой отклик у советских зрителей. К выставке был выпущен небольшой каталог, составленный на основе материалов, присланных обществом «Италия — СССР».

Значительным событием в жизни Эрмитажа явилась также открытая с 28 ноября по 16 декабря выставка «Бельгийское искусство XIX—XX вв.», ранее функционировавшая в Москве. Развернутая в семнадцати залах первого этажа, выставка включала 106 живописных произведений, 19 скульптур и 33 графические работы. Такой

значительный объем ее, при сравнительно небольшом хронологическом охвате — с конца XIX до середины XX в. — с исключением всех мастеров, родившихся после 1900 г., позволил показать бельгийское искусство конца XIX—XX в. с почти исчерпывающей полнотой, совершенно недоступной музеям СССР, имеющим интересные, но не составляющие цельного комплекса произведения бельгийского искусства этого времени. Экспонаты для выставки были предоставлены Королевским музеем изящных искусств Брюсселя и рядом других музеев и частными собирателями Бельгии.

С большой полнотой на выставке было показано творчество таких крупнейших представителей бельгийского искусства, как скульптор и живописец К. Менье, автор многих скульптур, рисующих образы людей труда, как Лэрманс, посвятивший свое творчество изображению фламандской деревни, известный график и живописец Дж. Энсор, крупнейший из бельгийских экспрессионистов К. Пермеке и ряд других представителей старшего поколения современной школы живописи.

Выставленные произведения мастеров различных направлений четко обрисовывали облик своеобразного искусства небольшой страны, искусства, генетически связанного с ее славным художественным прошлым — с шедеврами Нидерландов XV—XVI вв. и Фландрии XVI—XVII вв. — и живо, хотя и не всегда приемлемо для советского зрителя, откликающегося на нужды и запросы современности. Надо думать, что именно своеобразие этого искусства обеспечило выставке неизменный успех у посетителей Эрмитажа.

К выставке были изданы каталог, составленный бельгийскими специалистами, и путеводитель к московскому варианту экспозиции, составленный научными сотрудниками Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ).

Мероприятием юбилейного характера, призванным отметить семидесятилетие выдающегося художника и общественного деятеля Пабло Пикассо, явилась организованная в шести залах третьего этажа Эрмитажа и действовавшая с 1 по 20 де-

кабря юбилейная выставка произведений мастера. На ней были показаны 25 живописных произведений последних лет, 8 рисунков и 5 керамических блюд, предоставленных самим Пикассо, 15 живописных произведений из собраний Эрмитажа и ГМИИ, 2 рисунка и 17 литографий из собрания И. Эренбурга, 1 блюдо, принадлежащее Г. Козинцеву. Выставку дополнял ряд изданий, освещающих творчество Пикассо.

Несмотря на то, что произведения художника из собрания Эрмитажа, ГМИИ и частных собраний были включены в экспозицию для того, чтобы полнее осветить различные этапы творчества Пикассо, в частности ранний, реалистический этап, выставка оказалась несколько случайной по своему составу и всестороннего представления о многогранном облике художника не давала. Несколько излишне оказались акцентированными те черты творчества маститого художника-коммуниста, которые делают его непонятным, а иногда и прямо неприемлемым для советских людей. Это, может быть, и явилось одной из причин того, что отмеченные печатью большого таланта и редкого своеобразия произведения художника вызвали не только большой интерес, но и оживленные споры у многочисленных посетителей. При этих спорах не всегда, впрочем, в надлежащей мере учитывалось то обстоятельство, что понять творчество Пикассо, как и ряда других прогрессивных художников Запада, можно, только связав это творчество с общим состоянием культуры современного капиталистического мира, с его безнадежным упадком и с иногда приобретающим уродливую форму протестом против этого упадка в прогрессивных кругах.

Из приведенного краткого перечня зарубежных выставок, развернутых в залах Эрмитажа в течение 1956 г., ясно, что при всем различии как этих выставок, так и реакции на них сотен тысяч посетивших их советских людей, выставки в своей совокупности принесли большую пользу, познакомив посетителей Эрмитажа с рядом произведений художников и направлений, им ранее не известных, внося безусловный вклад в дело укрепления и углубления культурных связей между народами.

М. Гуковский

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЛЯ СЕЗАННА В ЭРМИТАЖЕ

С 24 октября по 25 ноября 1956 г. в связи с пятидесятилетием со дня смерти выдающегося французского художника Поля Сезанна в залах Эрмитажа была открыта выставка его произведений. К выставке был выпущен каталог.

Небольшое, но превосходное собрание картин Сезанна, хранящихся в музеях СССР, широко известно в художественных кругах у нас и за рубежом. Оно состоит из 25 полотен (11 из них находятся в Эрмитаже и 14 — в ГМИИ), которые позволяют проследить эволюцию художника от первых лет формирования его творчества (начало 60-х гг. XIX в.) до 1905, предпоследнего, года его деятельности.

Ранний, так называемый романтический период был представлен картиной «В комнатах» (1860—

1862, ГМИИ). В этом произведении ясно ощущается связь художника с мастерами французской живописи середины XIX в. — Домье и Делакруа.

«Девушка у пианино» (1868—1869, Эрмитаж) является ярким примером эволюции художника, преодолевшего наследие романтизма ранних лет и пришедшего к простой и строгой композиции.

Период сближения Сезанна с импрессионистами, его исканий в области колорита на основе пристального изучения световых явлений природы (1870—1877) показан тремя картинами: «Автопортрет в каскетке» (Эрмитаж), «Ваза с цветами» (Эрмитаж) — одной из немногих подписных картин художника, и «Дорога в Понтуазе» (ГМИИ),



П. Сезанн. *Натюрморт с драпировкой*



П. Сезанн. *Пьеро и Арлекин*
(ГМИИ)

написанной в годы непосредственного общения Сезанна с Камиллом Писсарро. К работам зрелого периода (конец 70-х — начало 80-х гг.) относятся картины из ГМИИ: «Каштаны и ферма Жа де Буффан», «Равнина у горы св. Виктории» и «Автопортрет». Из числа произведений, написанных в 1888 г. (начало последнего периода), следует выделить «Пьеро и Арлекина» и «Мост на Марне близ Кретьея». Последняя из упомянутых картин экспонировалась на выставке шедевров французского искусства в 1939 г. в Париже.

Особенно интересно был представлен поздний период творчества художника. Эрмитажные «Натюрморт с драпировкой» и «Гора св. Виктории» написаны в конце 90-х гг. В обеих картинах

ощущается проявившееся в поздний период стремление художника к мощным динамическим формам. К этому же периоду относятся «Цветы» (ГМИИ) — одна из последних копий Сезанна с Делакруа.

В «Курильщике» (Эрмитаж), написанном в конце 90-х гг., Сезанн создал монументальную картину, темой которой является современный ему простой человек из народа.

В картинах, относящихся к самым последним годам жизни художника, он стремился передать свое восприятие единства и динамичности сил природы средствами колорита: «Гора св. Виктории» (ГМИИ), «Голубой пейзаж» (Эрмитаж).

Значение выставки неоспоримо. Впервые после 1930 г. картины Сезанна, находящиеся в Москве и Ленинграде, оказались собранными вместе. Выставка привлекла большой приток посетителей.

Творчество Сезанна, неразрывно связанное с национальной французской традицией, является

важным этапом в развитии мирового искусства последней четверти XIX в. Несмотря на преобладание чисто живописных исканий в его творчестве, ограничивающих возможности реализма, Сезанн никогда не порывал с живой реальной природой, видя в ней главный источник и предмет своего искусства.

А. Барская

НАУЧНАЯ РАБОТА

В. Васильев

БРОНЗОВЫЙ БАРЕЛЬЕФ В ПАМЯТЬ НИШТАДТСКОГО МИРА

В 1721 г. закончилась Великая Северная война; Россия и Швеция заключили в Ништадте известный договор, заложивший прочные основы для развития мирных отношений между обоими государствами.¹ Этот договор подтвердил, что отвоеванные у Швеции исконные русские земли «имеют вечно Российскому государству присоединены быть и пребывать». Тем самым Россия окончательно закрепилась на выходе к Балтийскому морю, что привело к дальнейшему росту Петербурга и усилению его роли в политической, экономической и культурной жизни страны.

С другой стороны, надо отметить, что смелое создание в трудные годы борьбы против Швеции интенсивно строившегося на берегах Невы города, в свою очередь, содействовало достижению Россией указанного договора.

Вполне очевидно, что Ништадтский мир особо связан с историей нашего города. Поэтому культурно-исторические материалы, отразившие это событие, имеют для нас большой интерес. Среди них отметим два экспоната, помещенные на выставке памятников русской культуры первой четверти XVIII в.

Это — барельефы (медальоны, диам. 35 см); из них один вычеканен из красной листовой меди,² а другой отлит из бронзы и частично обработан чеканкой.³ На обоих медальонах дана идентичная аллегория, смысл которой еще не был определенно и конкретно раскрыт в литературе.

Сравнение медальонов убеждает в том, что изображение бронзового барельефа является негативным по отношению к медночеканному медаль-

ону. Об этом свидетельствует обратное (справа налево) расположение имеющейся на бронзовом барельефе надписи: «Мирны во веки пребудем». В данной связи укажем, что отлитый в бронзе медальон представлял собой художественный копия (патрон). С помощью такого рода копиров в XVIII в. на специальных токарно-копировальных («портретных») станках вытачивались в уменьшенном масштабе соответствующие художественные изделия, причем на последних получались уже позитивные изображения.

Рассматриваемые нами барельефы (медночеканный и бронзовый) исполнены с большим мастерством. Оставляя открытым вопрос об авторстве рисунка, мы можем, однако, утверждать, что эти барельефы были непосредственно выполнены А. К. Нартовым, о чем он и сам писал в составленной им описи предметов «Токарни Петра I». Там же содержится указание на то, что Нартов сделал сперва медночеканный медальон, предназначенный им в качестве модели для изготовления барельефа-копия.²

Оба они, наряду с другими барельефами, имели, вероятно, прямое отношение к известной работе Нартова по созданию шедевра токарного искусства — так называемого Триумфального стола слоновой кости, который, в свою очередь, воспроизводил в основном проект одноименного монументального памятника, намечавшегося в первой четверти XVIII в. к сооружению в Петербурге, в ознаменование исторической победы России в Северной войне.³

¹ «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV, СПб., 1887, стр. 589 и 596.

² Следует отметить, что Нартов в процессе подготовительной работы к отливке в бронзе рельефных художественных произведений малых форм часто изготовлял чеканные модели из красной листовой меди.

³ См. «Сообщения Государственного Эрмитажа», VIII, 1955, стр. 13—14.

¹ В Центральной библиотеке Эрмитажа хранится редкий печатный экземпляр ратифицированного договора под названием «Ратификация королевского величества швейцарского на трактат вечного мира учиненной с его царским величеством в Ништадте, со внесением всего одного трактата».

² Инв. № РТХ-629.

³ Инв. № РТХ-587.



Бронзовый барельеф в память Ништадтского мира



Медночеканный барельеф в память Ништадтского мира

Учитывая сказанное, уже можно прийти к выводу, что интересующие нас два барельефа посвящены Ништадтскому миру. Помещенная на бронзовом медальоне надпись: «мирны во веки пребудем» лаконично выражает смысл аллегии, перекликаясь со словами мирного трактата, где сказано: «имеет от ныне непрестанно пребываемой вечной и ненарушимой мир».

В центре барельефов видны «торжественные врата», подчеркивающие значение события. Перед ними масличное дерево, увешанное плодами, что означало на языке аллегорий того времени «вечный» или «благодатный» мир.

Наиболее выразительно идея барельефов передана двумя аллегорическими фигурами, показанными на переднем плане. Эти фигуры, облаченные поверх воинских нарядов в мантии и увенчанные коронами, обмениваются рукопожатием, олицетворяя заключение мира между двумя державами — Россией и Швецией. Такое объяснение находит подтверждение в следующем. В Петербурге (22 октября 1721 г.) и в Москве (28 января 1722 г.) в связи с празднованием Ништадтского мира были устроены для народа фейерверочно-театрализованные зрелища. В источниках отмечается, что центральная декорация в этих зрелищах представляла освещенный фейерверочными огнями и иллюминацией храм Януса и двигав-

шиеся перед ним, навстречу друг другу, фигуры воинов со щитами, изображавшими соответственно знаки российского и шведского гербов. Упомянутые фигуры при сближении затворили двери «капища Янусова» и подали друг другу руки в ознаменование Ништадтского мира.¹

Кстати отметим, что указанная декорация была воспроизведена на трехчастной гравюре, выполненной в 1722—1723 гг. неизвестным художником.²

На барельефах, справа и слева от «торжественных врат», показаны также два ряда городских зданий, с подчеркнутым различием их архитектурного облика. По всей вероятности, этим условным изображением представлены: справа³ — Петербург, а слева — Стокгольм, что связывается со

¹ См. ЦГАДА, Кабинетские дела Петра I, отд. 1, кн. 22, лл. 428—431 (описание празднования Ништадтского мира в Петербурге); «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 40, СПб., 1844, стр. 299—301 (письмо французского посла Кампредона от 7 ноября 1721 г.); Дневник Берхгольца, ч. 1, М., 1858, стр. 195—202.

² В Эрмитаже хранится редкий экземпляр данной гравюры с общим заголовком: «Фейерверк, которой учинен для славного мира с короною шведскою в Москве 28 генваря 1722 г.» (инв. № Г-10550).

³ В данном случае мы имеем в виду барельефкопир.

всей композицией и идеей барельефа. Здесь, таким образом, выражено признание большого политического значения Петербурга как новой столицы русского государства.

Наше мнение основывается и на том, что на медалях, выбитых по поводу Ништадтского мира, имеется, в частности, изображение указанных городов. Об этом говорят помещенные под ними наименования. Обе столицы показаны на медалях, как бы соединенные концами раскинутой по небо-

склону радуги, олицетворявшей мирные отношения. Над радугой надпись: «Союзом мира связуемы». ¹ Она, как и надпись на барельефе, отражала стремление России упрочить мир со Швецией.

Несомненно, что слова о мире, начертанные на памятниках русской культуры того времени, особенно близки советским людям.

¹ Воспр.: Ю. Иверсен, Медали на деяния имп. Петра Великого, СПб., 1872, табл. 11.

Г. Г р и м м

ПРОЕКТЫ АРХИТЕКТОРА Н. МИКЕТТИ ДЛЯ ПЕТЕРБУРГА И ЕГО ОКРЕСТНОСТЕЙ В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

Среди зодчих, работавших по строительству Петербурга в первой четверти XVIII в., одно из первых мест, несомненно, принадлежит Николо Микетти. ¹ Однако его деятельность в Петербурге изучена до настоящего времени еще далеко не достаточно, отчасти потому, что за шесть лет, проведенных Микетти в России (1718—1723), ему не удалось завершить в натуре ни одного из спроектированных сооружений. Наиболее крупные из них — дворцы в Стрельне и в Кадриорге (около Таллина, первоначально Екатериненталь) были закончены уже значительно позднее, без его непосредственного участия, Т. Усовым и М. Земцовым. Остальное, в большинстве, осталось в проектах. Тем большее значение имеют хранящиеся в Отделении рисунков Эрмитажа многочисленные подлинные, в основном подписные, чертежи и рисунки зодчего.

Хотя некоторые из них и упоминались в литературе, основная часть их продолжает оставаться неизданной. Между тем эти чертежи дают возможность достаточно ясно представить себе очень незаурядное дарование Микетти и ознакомиться с целым рядом работ архитектора для Петербурга и его ближайших окрестностей.

Видное место среди работ Микетти в Эрмитаже занимают чертежи и рисунки по парковым композициям, представленные восемнадцатью листами.

¹ Год рождения неизвестен, умер в Риме в 1759 году.

Большинство из них относится к Петергофу. Среди них давно известны: набросок для знаменитых фонтанов Большой аллеи «Адам» и «Ева» и эскиз оформления «Большого грота» у дворца. ¹ Но этими листами не ограничиваются хранящиеся в Эрмитаже материалы по проектированию фонтанов Нижнего сада. Имеющийся план бассейна с фонтанами можно связать с проектом «Песочного», или «Китового», пруда, ² а отличный перспективный набросок прямоугольного пруда с фонтаном посередине и легким павильоном на берегу имеет большое сходство с фонтаном «Солнце». ³

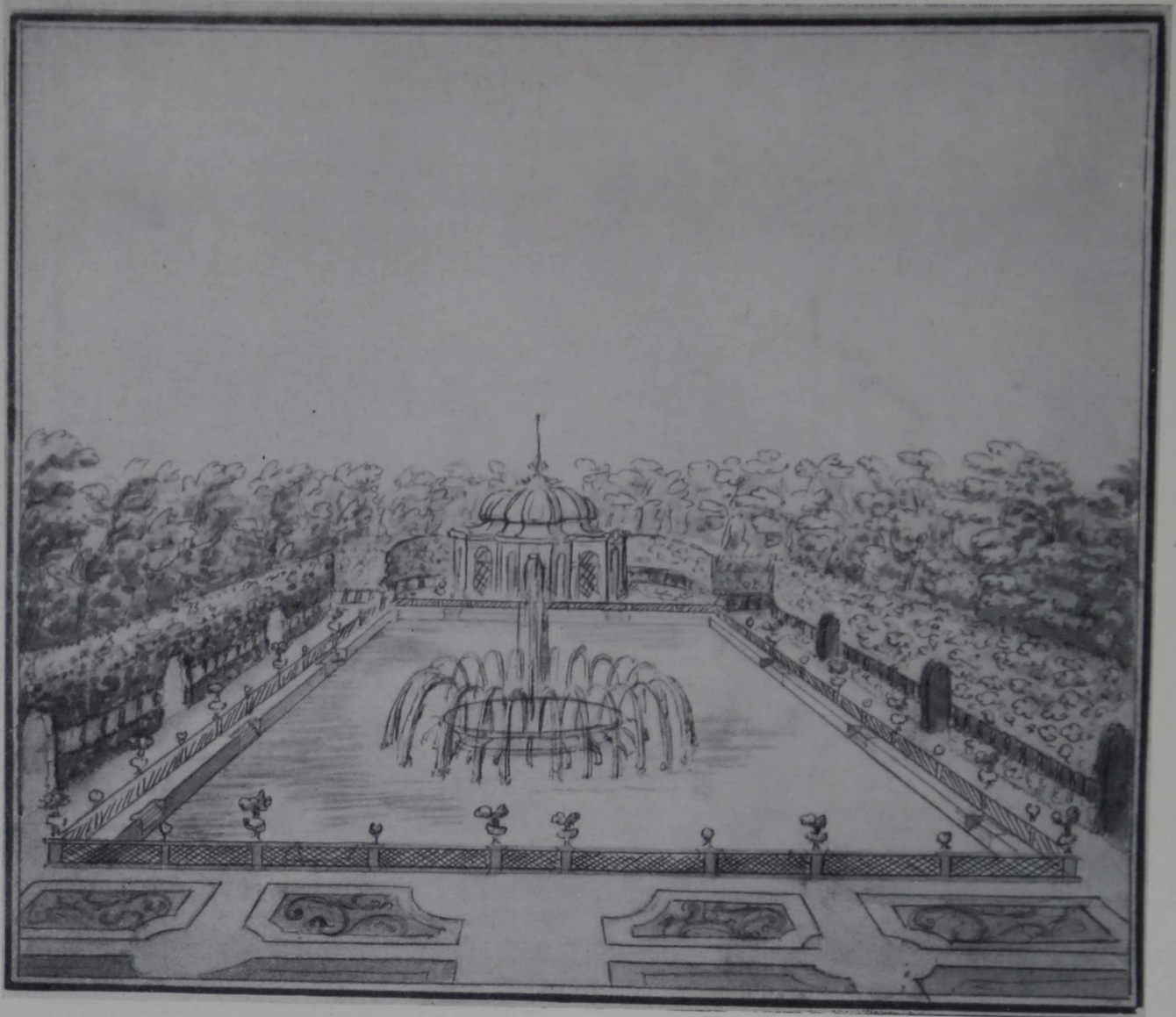
На трех листах (два плана и перспектива ⁴) представлен проект каскада у Марли, известного под названием «Золотая гора». Сопоставление изображенного у Микетти с существующим в натуре позволяет утверждать, что он проектировал значительно более сложную композицию, чем то, что было осуществлено, — с большим бассейном наверху и легким павильоном над обрывом.

¹ См. «Художественные сокровища России», 1902, №№ 7—8, стр. 179 и 147. Отд. рис., инв. №№ 4738 и 4739 (в дальнейшем все номера указаны по этому же инвентарю).

² № 4735. В собрании имеется еще перспективный вид к тому же проекту, выполненный, однако, не самим Микетти и не являющийся, по-видимому, даже и копией с его работы (№ 8467).

³ № 4740.

⁴ №№ 4732, 4733 и 8465 (перспектива также была опубликована в «Художественных сокровищах России», 1902, №№ 7—8, стр. 174).



Н. Микетти. Проект бассейна с фонтаном

Также тремя листами (один план и две перспективы¹) представлен проект еще одного большого каскада с фонтанами. От своеобразно задуманного, раздваивающегося внизу каскада вода должна была поступать в фонтаны бассейна, обрамленного боскетами.

Все эти проекты² не только выразительно характеризуют богатство и разнообразие приемов Микетти-паркостроителя, но дают возможность

достаточно полно уяснить графическую манеру этого виртуозного мастера легкого, очень убедительного и выразительного наброска пером и акварелью, при всей своей кажущейся эскизности, широко и полно передающего задуманную автором композицию.

Для Кронштадта Микетти был создан проект маяка. Кроме известного варианта, дошедшего до

¹ №№ 4734, 4736, 4737.

² Кроме перечисленных, имеются еще план бассейна и каскада у Монплезира (как значится в аннотации на чертеже № 4731а), план к проекту неизвестного паркового сооружения (№ 4731б), два листа, связанных с проектами партерных садов (№№ 8462а и 8470), и лист с двумя про-

филями регулирования склона холма. На принадлежность Микетти трех последних листов, выполненных, в отличие от остальных, только рисунком пером, было совершенно правильно указано впервые автору настоящих строк в устной беседе известным исследователем Петергофа Н. И. Архиповым.

нас в модели из собрания Военно-морского музея,¹ он разработал другой вариант с завершением в виде громадного шпиля. Проект этот неоднократно упоминался в литературе, однако до сих пор оставался неизданным. Имеющиеся в Эрмитаже чертежи (пять поэтажных планов, разрез и фасад²) позволяют достаточно полно познакомиться с замыслом Микетти как в отношении внешнего облика задуманного им сооружения, так и его предположений о конструктивной разработке маяка, очень сложной и ответственной при задуманной громадной высоте. Как можно судить и по известной перспективе Браунштейна,³ это сооружение должно было выполнять не только чисто утилитарные функции маяка, но подобно тому, как это сделал впоследствии Д. Трезини с колокольной Петропавловского собора, в известной мере служить монументом новому городу у устья Невы, ориентиром, видимым с громадных расстояний. Этим обуславливались, очевидно, и колоссальные размеры задуманной Микетти постройки: высота от основания до верха шпиля должна была превышать 190 м.

Нижние ярусы на обоих вариантах мало различаются между собой, но появившееся на проекте из собрания Эрмитажа завершение (именно с подобным завершением маяк и изображен на упомянутой выше перспективе Браунштейна) совершенно меняет общее впечатление. Задуманное Микетти в качестве флюгера, очевидно позолоченное, изображение орла с распростертыми крыльями должно было действительно привлекать к себе внимание уже с очень больших расстояний.

Проект церкви-ротонды, предположительно отожествленный И. Э. Грабарем с задуманной постройкой на Васильевском острове,⁴ представлен в собрании Эрмитажа в двух вариантах, на одном из которых имеются план, фасад и разрез, а на другом — только продольный разрез.⁵

Пристального внимания заслуживает не привлекавший до сих пор исследователей проект семина-

¹ Воспроизводилась многократно; см., например, «Русская архитектура первой половины XVIII века». Под ред. И. Э. Грабаря, М., 1954, стр. 165.

² Планы — №№ 4741, 4744—4747; разрез — № 4742, фасады — № 4743.

³ № 517; воспр.: И. Э. Грабарь, История русского искусства, т. III, М., б. г. стр. 87.

⁴ См. «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 143. План и фасад воспроизведены там же на стр. 142—143; даты (1723 г.), указанной в подписи к воспроизведению, на чертежах не имеется.

⁵ Первый вариант — №№ 4725—4727; разрез по другому варианту — № 4728.



Н. Микетти. Проект маяка
Фасад



Н. Микетти. Перспектива большого каскада с фонтанами

рии, представленный, к сожалению, лишь двумя планами (общим и отдельно, в большом масштабе, церковного корпуса). Аннотации, сопровождающие планы, позволяют не только установить назначение здания, но и выяснить, что часть его была осуществлена в натуре («дом готовый каменный к реке»). Силуэт застройки в плане и общие размеры заставляют думать, что здание должно было находиться где-то на берегу Невы, в районе за Фонтанкой (быть может, на месте, занятом впоследствии кавалергардскими казармами?). Этот проект заслуживает дальнейшего тщательного изучения.

Чертежи и рисунки Микетти, хранящиеся в собрании Эрмитажа, с несомненностью свидетельствуют о том, что русский «резидент» в Риме Ю. Кологривов был совершенно прав, когда настойчиво рекомендовал Петру I пригласить Микетти для работы в Петербурге.¹ Проекты Микетти убеждают в том, что это был выдающийся мастер архитектуры, умевший найти для поставленных перед ним задач новые, своеобразные формы, продумать их конструктивное решение, изобразить свои замыслы в прекрасно выполненных, ясных и убедительных чертежах и рисунках. Творчество Микетти — интересная, далеко не достаточно оцененная, страница в истории строительства Петербурга в первую четверть века его существования.

¹ Ср. письмо Ю. Кологривова, опубликованное И. Э. Грабарем в «Старых годах» (1911, июль — сентябрь, стр. 141).

Г. Принцева

КАРТИНА В. Ф. ТИММА «ВОССТАНИЕ 14 ДЕКАБРЯ 1825 ГОДА НА СЕНАТСКОЙ ПЛОЩАДИ»

В 1954 г. в Отдел истории русской культуры поступила из ленинградского музея Революции картина «Восстание 14 декабря 1825 года на Сенатской площади». ¹ До Великой Октябрьской революции картина находилась в музее лейб-гвардии конного полка, для которого она и была написана в середине XIX в. по заказу Николая I. В 1917 г., в числе прочих предметов, она поступила в Артиллерийский исторический музей, откуда в 1925 г. была передана в ленинградский музей Революции, в фондах которого и находилась до поступления ее в Эрмитаж.

Следует отметить, что долгое время существовала путаница по вопросу об авторе картины: ее автором считали и В. Ф. Тимма,¹ и А. И. Ладюрнера,² и В. Федоровича.³

В монографической литературе о Тимме, так же как и в общей литературе по русскому искусству, картина эта не упоминается. Авторство Тимма устанавливается подписью художника, обнаруженной на картине после ее реставрации в мастерских

¹ См. «Огонек», 1925, № 52.

² См. С. К. Исаков, 14 декабря в живописи, «Жизнь искусства», 1925, № 51.

³ См. «Красная панорама», 1926, № 1.

¹ Инв. № Ж-2379, м., х., 129 × 196.



В. Ф. Тимм. *Восстание 14 декабря 1825 года на Сенатской площади*

Эрмитажа в 1955 г.: в нижней части холста, в центре, ясно читается монограмма «Ф» и дата — «1853».

Как и другие дореволюционные произведения живописи на тему о 14 декабря, созданные по казенным заказам, например картина А. Ладюрнера «Приветствие Николаем I Преображенского полка 14 декабря 1825 года» или картина В. Максудова «Встреча Николаем I лейб-гвардии саперного батальона во дворе Зимнего дворца 14 декабря 1825 года», полотно Тимма, естественно, должно было отразить это событие с официальной, правительственной точки зрения.

Каре восставших изображено в глубине картины, оно с трудом угадывается за окутывающими его клубами порохового дыма. На первом же плане дан момент встречи Николаем I эскадронов конногвардейцев, прибывших для подавления восстания. Ряды их выезжают на Адмиралтейскую площадь из-за угла дома Лобанова-Ростовского, сохранившего до наших дней свой архитектурный облик, воспроизведенный на картине.

Композиционное построение картины продиктовано ее содержанием: восхвалением преданности гвардейского полка, оставшегося «верным» царю в этот страшный для него день. Понятно поэтому, что композиционным центром картины является фигура Николая I, рельефно выделяющаяся на фоне белого снега. К ней обращены строй конной гвардии слева и строй преображенцев справа, создающие как бы треугольник, в вершине которого находится фигура царя. Но в то же время фигура Николая I не выдвинута нарочито вперед, она дана со спины и на втором плане. На первом же плане художник показал эпизодическую фигуру скачущего рейткнехта. Таким образом, Тимм отступает от стандартно-академической композиционной схемы.

Жанровый характер картине придает и помещенная на первом плане справа группа зрителей, живо реагирующих на происходящие события. Некоторые лица этой группы явно портретны. В частности, нами обнаружены в толпе фигуры пресловутых Булгарина и Греча. В том, что Тимм поме-



В. Ф. Тимм. *Восстание 14 декабря 1825 года на Сенатской площади. Деталь*

стил в картине этих агентов III отделения, сказало отношение художника к писателям-доносчикам и к их позорному ремеслу. Тимм повернул Булгарина и Греча спиной к происходящим на площади событиям и изобразил их наблюдающими за толпой и подслушивающими ее разговоры. Насмешку над шпионской деятельностью Булгарина можно встретить не только в этой работе художника. Известно, что еще в 1843 г. в иллюстрации к очерку Булгарина «Ворожея» Тимм придал черты лица автора очерка шпиону, подслушивающему за ширмой. Это было использовано прогрессивными писателями в острой литературной и общественной борьбе того времени. Молодой Н. А. Некрасов, отмечавший реализм и выразительность рисунка Тимма, писал, что художник удивительно метко воспроизвел «типичную физиономию» человека, занимающегося «унизительным ремеслом, которое сделалось для него

страстью», — подслушиванием и наушничеством, и тем самым обличал Булгарина как доносчика и шпиона.¹

Вряд ли, конечно, Тимм выступает в своей картине в качестве идейного обличителя, тем не менее эта ядовитая насмешка очень характерна для Тимма — художника, с одной стороны, неоднократно выполнявшего заказы двора, а с другой, испытывавшего несомненное влияние прогрессивных идей своего времени.

Обращает на себя внимание характеристика толпы, данная Тиммом. Выразительна фигура крестьянина с топором за поясом (в правой крайней группе), с поднятой рукой, как бы порывающегося на помощь восставшим. Недаром с таким ужасом

¹ См. Н. А. Некрасов, «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка человеческого рода» Ф. Булгарина, Полн. собр. соч., т. IX, Гослитиздат, М., 1950, стр. 94.

оглядывается на него барин с зонтиком и подозрительно косится жандарм. Интересна фигура бородатого мужика в центре, по выражению лица которого трудно понять, доволен ли он тем, что гвардия «бунтует», или тем, что видит императора. В двусмысленной характеристике как этой, так и некоторых других фигур также заключается любопытная особенность написанной Тиммом картины.

Если в характеристике поведения толпы первого плана Тимм по необходимости прибегает к эзопову языку, то при изображении толпы на заднем плане

художник не оставляет сомнений в том, на чьей стороне ее симпатии. При внимательном рассмотрении мы замечаем среди толпы, усеявшей забор и крыши бараков строящегося Исаакиевского собора, фигуры, кидающие поленьями и камнями в правительственные войска.

Все отмеченные выше моменты выделяют картину Тимма из числа других, созданных до революции произведений живописи на тему о 14 декабря, носящих ярко выраженный верноподданический характер.

Н. Никулина

ВИДЫ ЗАЛОВ ЗИМНЕГО ДВОРЦА И ЭРМИТАЖА РАБОТЫ УЧЕНИКОВ А. Г. ВЕНЕЦИАНОВА

За последние годы в нашем музее сосредоточилось девять картин с изображением интерьеров Зимнего дворца и Эрмитажа 1820—1830-х гг. Большинство из них поступило из Центрального хранилища пригородных дворцов-музеев, отдельные картины были переданы из Гос. Русского музея или приобретены у частных лиц. Почти все эти интерьеры были написаны с натуры учениками А. Г. Венецианова, и многие из них были в свое время удостоены высоких академических наград.

Венецианов сыграл крупную роль в развитии интерьерной живописи в России, во-первых, как автор известной картины «Гумно» (ок. 1821) и, во-вторых, как педагог, неизменно заставлявший своих многочисленных учеников писать с натуры интерьеры, добиваясь освоения законов перспективы и максимальной правдивости в изображении разнообразных предметов обстановки.

Один из учеников Венецианова, А. Н. Мокрицкий (1811—1870), характеризуя в своих воспоминаниях преподавательский метод своего учителя, одновременно указывает и на историю создания наших интерьеров. Он пишет, что после первоначальной подготовки ученика Венецианов «сажал» его «в Эрмитаже или во дворце для написания перспективы. Ученик делал сперва точный рисунок на бумаге или на холсте, смотря по сложности сюжета, и начинал писать красками». ¹ И далее:

«Почти все комнаты Зимнего дворца и многие галереи Эрмитажа были написаны учениками Алексея Гавриловича». ¹

Так как ученики Венецианова с большим вниманием относились к натуре и несобыкновенно тщательно выписывали каждую деталь, то написанные ими интерьеры приобретают, помимо чисто художественного интереса, также интерес историко-культурный. Они являются документами, точно фиксирующими декоративное убранство многих помещений Зимнего дворца, созданное зачастую крупнейшими архитекторами своего времени и погибшее в большом пожаре 1837 г.

Документальная точность наших интерьеров была оценена вскоре после их исполнения. Сразу же после пожара, 21 декабря, министр двора П. М. Волконский предписал хранителю картинной галереи Эрмитажа Ф. И. Лабенскому собрать и доставить «все картины, писанные по временам, с изображением разных комнат Зимнего дворца». ² Лабенский отвечал, что «таких картин вовсе не находится в кладовых Эрмитажа», ³ и указывал, что их следует искать в дворцах Царского Села и Петергофа. Вскоре некоторые картины были доставлены в «Комиссию для возобновления Зимнего дворца» и, очевидно, служили источником, которым пользовались при восстановительных работах.

¹ А. п. Мокрицкий, Воспоминания о Венецианове и учениках его. В кн.: Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников, Л., 1931, стр. 70.

¹ А. п. Мокрицкий, ук. соч., стр. 71.

² Архив ГЭ, оп. II, 1837, д. 15, л. 1.

³ Там же, л. 2.



А. В. Тыранов. *Внутренний вид Собора Зимнего дворца*

Некоторые парадные помещения дворца были воссозданы после пожара в формах, близких к погибшим (например, Фельдмаршальский и Петровский залы, Собор и Ротонда). В этих случаях живописные интерьеры показывают различия в деталях отделки, как это можно видеть, например,

при сравнении картины С. К. Зарянка «Вид Петровского зала», где запечатлена его допожарная отделка, выполненная по проекту О. Монферрана, с нынешним видом зала, перестроенного в 1838 г. В. П. Стасовым. То же самое можно отметить и относительно выполненной в 1827 г. картины

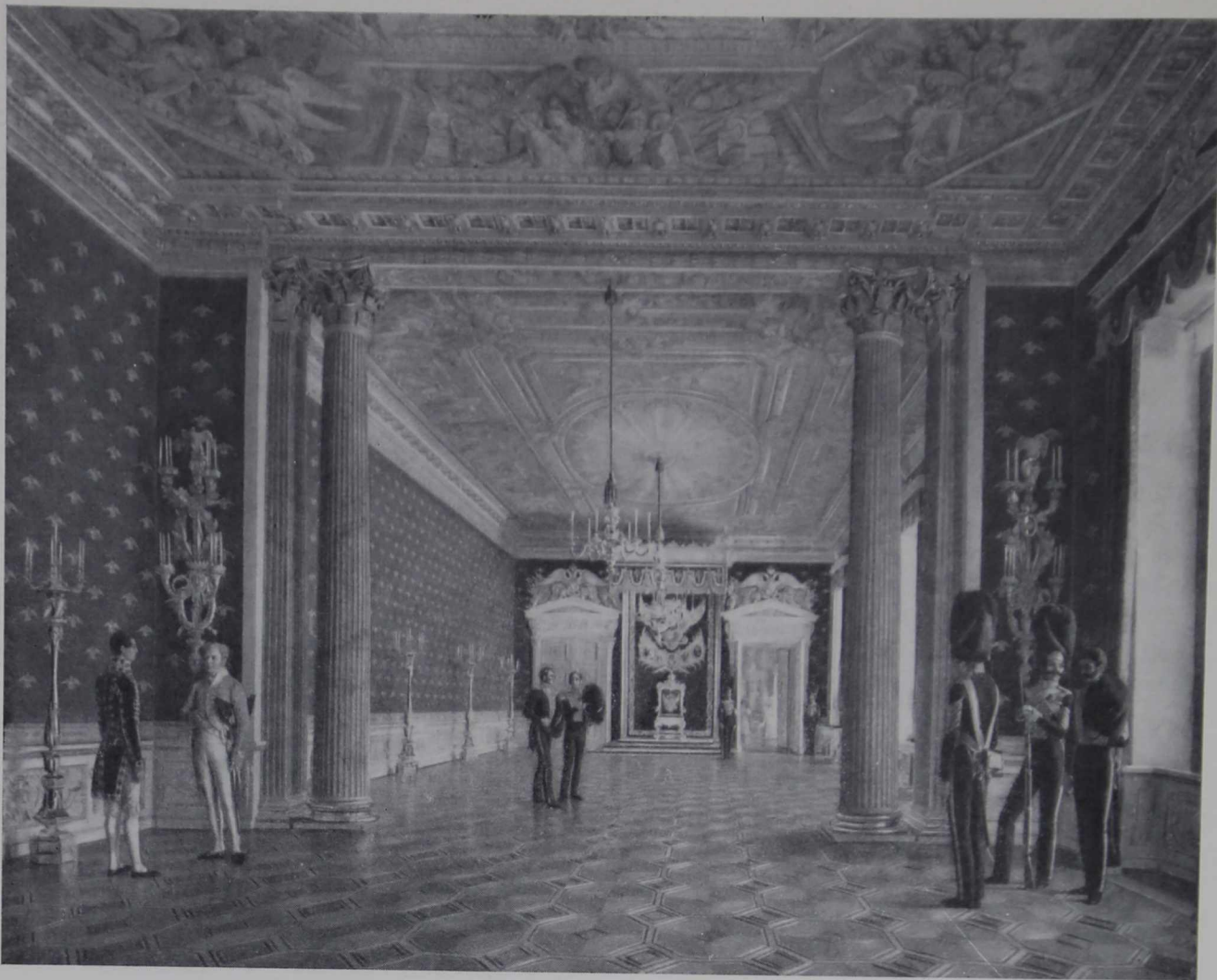


Е. Тухаринов. Вид Ротонды

Г. Г. Чернецова «Вид Военной галереи 1812 г.». Облик галереи, созданной по проекту К. И. Росси в 1826 г., изменился после перестройки 1838 г.

Ряд помещений Зимнего дворца и Эрмитажа был совершенно перестроен в середине и второй половине XIX в., и в ряде случаев мы можем судить о том, как они первоначально выглядели,

только на основании дошедших до нас картин учеников Венецианова. Это относится к изображению Эрмитажной библиотеки работы художника А. В. Тыранова, воспроизводящему помещения, отделанные по проекту архитектора Д. Кваренги, и к некоторым другим интерьерам, о которых будет упомянуто ниже.



Русский художник начала XIX в. Вид тронного зала имп. Марии Федоровны в Зимнем дворце

Четыре интерьера, из общего числа поступивших в Эрмитаж, уже воспроизводились в различных изданиях,¹ остальные пять опубликованы до сих пор не были.

Хронологически эти неопубликованные интерьеры располагаются следующим образом:

1. «Внутренний вид Собора Зимнего дворца»² был написан одним из наиболее способных учени-

¹ Опубликованы: а) «Военная галерея 1812 года» Г. Г. Чернецова — в книге В. М. Глинки, Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца, Л., 1949; б) «Библиотека Эрмитажа» А. В. Тыранова — в статье О. Э. Вольценбурга в «Сообщениях Гос. Эрмитажа», IV, 1947; в) «Петровский зал» С. К. Заряно — в брошюре А. В. Сивкова, Петровский тронный зал Зимнего дворца, 1949; г) «Аполлонов зал» А. И. Беллера — в книге В. Н. Талепоровского, Кваренги, М. — Л., 1954.

² Инв. № Ж-2431, м., х. 146 × 108.

ков Венецианова — А. В. Тырановым. На обороте холста имеется подпись: «п<исал> А. Тыранов. 1829». На картине мастерски изображена нарядная растреллиевская отделка помещения и детально выписаны иконы, выполненные для собора известными русскими живописцами XVIII в. Эта работа Тыранова была на выставке Академии художеств в 1830 г., и за нее художник получил 3000 рублей, первую золотую медаль Общества поощрения художников и право заграничной поездки.

2. «Вид картинной галереи Эрмитажа»¹ (вдоль Висячего сада) работы А. Н. Мокрицкого изображает помещение, специально предназначенное для экспозиций. Картина имеет подпись художника и дату: «п<исал> Апол. Мокрицкий. 1833». Мы видим уходящую вглубь перспективу галереи

¹ Инв. № Ж-2432, м., х., 91 × 70,5.

со старой архитектурной отделкой (до перестроек в середине XIX в.); на левой от зрителя стене висят картины в золоченых рамах, правая стена прорезана окнами. В центре — группа женщин и детей, выходящих из дверей Аполлонова зала и направляющихся в Висячий сад.

3. «Вид Ротонды»¹ исполнен в 1834 г. Ефимом Тухариновым, о котором сохранилось чрезвычайно мало сведений (не известны даже даты его жизни), поэтому особенно ценен любой документ, освещающий так или иначе его жизнь и деятельность. В Архиве Эрмитажа находится записка от 24 ноября 1831 г., адресованная письмоводителю 2-го отделения Эрмитажа А. В. Планат, следующего содержания: «Почтеннейшего Августа Васильевича всепокорнейше просит Венецианов: подателя сего художника г. Тухаринова принять в число трудящихся в Эрмитаже, пожаловать ему билет и позволить начать копировать. Венецианов надеется, что г. Тухаринов не ударит себя лицом в грязь, он из бывших его учеников не последний».²

Судя по дошедшему до нас виду Ротонды, Тухаринов действительно «не ударил лицом в грязь» — этот вид круглого зала в Зимнем дворце, отделанного Монферраном, выполнен мастерски.

4. За «Вид Фельдмаршальского зала»³ восемнадцатилетний С. К. Зарянко получил от Академии художеств в 1836 г. вторую серебряную медаль. Эта картина тоже находится в нашем со-

¹ Инв. № Ж-2434, м., х., 104 × 81.

² Архив ГЭ, оп. II, 1831, д. 48, л. 3.

³ Инв. № Ж-2437, м., х., 81 × 109.

брании и представляет значительный интерес. Дело в том, что в проекте автора внутренней отделки зала — Монферрана, а также и в натуре после перестройки его Стасовым зал оформлен колоннами ионического ордера, в то время как на картине такого пунктуального художника, как Зарянко, мы видим коринфский ордер. Остается только предположить, что в ходе строительных работ ордер был изменен, возможно, самим Монферраном, а после пожара восстановлен по первоначальному проекту.

5. По-видимому, также к числу работ учеников Венецианова относится и «Вид тронного зала имп. Марии Федоровны в Зимнем дворце»,¹ автор которого не установлен. Известно, что этот прямоугольный, вытянутый в длину зал, затянутый красным бархатом с золотыми двуглавыми орлами, был также оформлен по проекту Монферрана, и его украшал плафон работы И. К. Скотти. Зал этот можно найти на планах Зимнего дворца первой трети XIX в. среди парадных комнат Марии Федоровны, но в натуре он не сохранился, и весь изобразительный материал по нему исчерпывается хранящимся в Отделении рисунков Эрмитажа эскизным проектом плафона Скотти и нашей картиной, дающей довольно полное представление о его облике.

Подводя итог, хочется еще раз отметить как художественное, так и большое научно-познавательное значение этих интерьеров, иллюстрирующих отдельные этапы создания архитектурного комплекса дворцовых и музейных помещений.

¹ Инв. № Ж-2435, м., х., 93 × 122.

А. Помаернацкий

ПОРТРЕТ ХРАНИТЕЛЯ ЭРМИТАЖНОГО УБРАНСТВА И. Л. ЛУКИНА РАБОТЫ И. АНДРЕЕВА

С историей Эрмитажа связана жизнь многих видных деятелей русской художественной культуры. Не говоря уже о более близком к нам времени, достаточно вспомнить, что в конце XVIII — первой половине XIX в. в стенах Эрмитажа работали в качестве его сотрудников такие крупные мастера русского изобразительного искусства, как М. М. Иванов, Г. И. Скородумов, Н. И. Уткин, Ф. П. Толстой, Ф. А. Бруни и др. Наряду с ними, здесь работали и люди с гораздо более скром-

ными биографиями, чьи имена не получили широкой известности, но многолетняя и добросовестная работа которых по сбережению эрмитажных сокровищ дает им полное право на благодарную о них память. Одному из таких скромных работников, начавшему службу в Эрмитаже в конце XVIII в. и проработавшему в нем около сорока лет, посвящена настоящая заметка.

А. В. Суслов в предисловии к своей книжке «Комнатное убранство Эрмитажа» отметил, что

«часть приводимых нами сведений относительно убранства почерпнута из поступившей ныне в Архив Эрмитажа «Описи вещам, находящимся в Эрмитаже с 1786 года», составленной в 1811 году камердинером (1789—1819) Эрмитажа Лукиным, в ведении коего эти вещи находились».¹

В Отделе истории русской культуры хранится портрет автора этой описи, до сего времени не публиковавшийся.² На оборотной стороне холста (портрет дублирован в 1951 г.) имелась надпись: «1790 года июля 25 дня. Портрет камер-лакея Ивана Лукина, писал Иван Андреев, ученик Ерм. Дем. Камеженкова, а исправлял сам мастер». С портрета на нас смотрит лицо человека несколько, может быть, суховатого, но, несомненно, обладающего чувством большого внутреннего достоинства.

Следует сразу же отметить, что должностные дворцовые наименования «камер-лакей» и «камердинер» далеко не всегда предполагают исполнение лакейских, в общепринятом смысле этого слова, обязанностей. В Эрмитаже, в частности, камердинерами в конце XVIII — начале XIX в. именовались лица, выполнявшие весьма ответственные и почетные обязанности по хранению его коллекций. Камердинером числился и «механический ресторатор» Эрмитажа А. Ф. Митрохин, за свою сорокалетнюю деятельность реставрировавший более шестисот картин и подготовивший нескольких специалистов по технической реставрации живописи.³ Здесь же отметим, что принявший на себя обязанности Лукина после его смерти камердинер Василий Яковлев неизменно подписывался на деловых бумагах «камердинером 8-го класса», т. е. по табелю о рангах он числился в штаб-офицерской должности.

В дополнение к скудным сведениям, сообщенным о Лукине Суловым, добавим некоторые данные. В Центральном Государственном историческом архиве в Ленинграде (ЦГИАЛ) хранится дело «о казенных вещах, оставшихся после смерти камердинера Лукина», состоящее из одного документа — рапорта в Придворную контору уже упомянутого В. Яковлева с перечислением вещей, найденных им «в комнатах покойного камердинера Лукина». Датируется рапорт 11 августа 1826 г., что, очевидно,

и устанавливает год смерти Лукина. Обязанности по хранению эрмитажного убранства Лукин исполнял, по-видимому, вплоть до года своей смерти, так как среди вещей, найденных в комнате своего предшественника, Яковлев называет «два каталга, из коих один вещам, имеющимся в Эрмитаже, второй особенно токарным и резным вещам», которые, «как нужные по должности моей», Яковлев оставил себе.¹

В настоящее время оба этих рукописных каталга, заключающие в себе ценный материал для изучения истории ряда эрмитажных памятников, хранятся в архиве нашего музея. Один из них представляет собой небольшую, на 28 листах, опись, озаглавленную: «Описание имеющимся в Эрмитаже токарным и резным из кости и дерева вещам. Описывал находящейся при Эрмитаже его имп. величества камердинер Иван Лукин. 1811 года».²

Второй каталог — это объемистая рукопись в 774 страницы, в картонном переплете с выдавленной на корешке золоченой надписью: «Опись вещам, находящимся в Эрмитаже с 1786 года».³ На странице 759 имеется подпись, сделанная тем же почерком, что и вся рукопись: «камердинер Иван Лукин 1811 года». Опись содержит описание предметов по залам, с отметками во многих случаях, когда и откуда предмет поступил, когда и куда выбыл или перемещен. Судя по тому, что некоторые такие отметки о выбытии датируются 1808—1810 годами, можно предположить, что над составлением этой большой описи Лукин работал на протяжении ряда лет — с 1808 до 1811 г.

Кроме черновой, рабочей описи, в Архиве Эрмитажа хранится «парадный» ее экземпляр, переписанный каллиграфическим почерком, в богатом кожаном переплете с тисненными золотом императорским гербом в центре, меандром по борту и надписью на корешке: «Описание украшений состоящих из бронз каменных пород хрусталей и мебели». На титульном листе этого экземпляра значится: «Описание украшений по Эрмитажу состоящих. Из бронз, каменных пород, фарфору, хрусталей, стекла и дерева, как-то: жерандолей, люстр, фонарей, канделябров, ламп, ваз, статуев, бюстов, мебели и прочего». Листы этой описи не пронумерованы, пометки о передвижении предметов перенесены в нее из рабочего экземпляра далеко не все.⁴

¹ А. В. Сулов, Комнатное убранство Эрмитажа, Л., 1929, стр. 8.

² Инв. № Ж-792, м., х., 69 × 55. Поступил в собрание ОИРК в 1925 г.

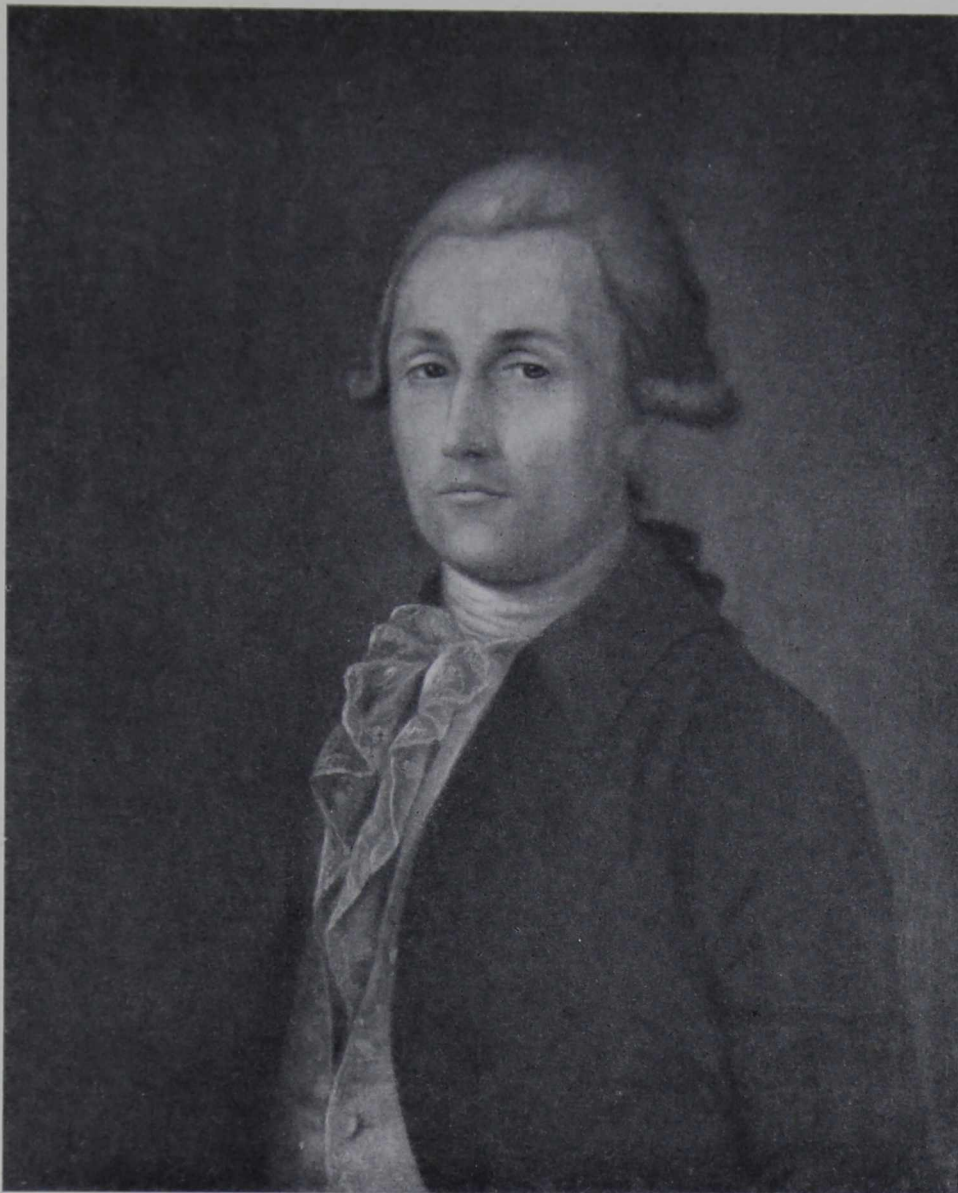
³ См. С. Гамалов-Чураев, Ресторатор 9-го класса Андрей Митрохин, «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 51—66.

¹ ЦГИАЛ, ф. 469, 1826 г., оп. 8, д. 38.

² Архив ГЭ, оп. VI, лит. «З», д. 20.

³ Архив ГЭ, оп. VI, лит. «К», д. 1.

⁴ См. Архив ГЭ, оп. VI, лит. «К», д. 1 а.



И. Андреев. Портрет И. Л. Лукина

В заключение приведем небольшой отрывок из письма А. Г. Венецианова в Петербург от 22 июня 1823 г., адресованного Н. П. Милюкову: «Ежели будете в Эрмитаже и увидите почтенного старика Ивана Лукича Лукина — он управляющий Эрмитажем и библиотекарь — скажите ему мое почтение, скажите, что я все мои желанья направляю к тому, чтобы у них быть на одной стене с Гранетом».¹

¹ «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М—Л., 1931, стр. 138. Имеется в виду эрмитажная картина Ф. Гране «Внутренний вид церкви капуцинов в Риме» (1819), произведшая на Венецианова большое впечатление и давшая толчок его увлечению живописью интерьеров.

Об авторе портрета Лукина — Иване Андрееве — никаких сведений найти не удалось. Любопытно указание в надписи на портрете, что Андреев был учеником Е. Д. Камеженкова — одного из очень интересных художников конца XVIII в., крепостного по происхождению, сведения о котором чрезвычайно скудны. В частности, о том, что Камеженков занимался преподавательской деятельностью до сего времени упоминалось лишь предположительно.¹ Надпись на нашем портрете это предположение подтверждает.

¹ См. Е. А. Рост, О живописце Е. Д. Камеженкове, «Материалы по русскому искусству», т. I, Гос. Русский музей, Л., 1928, стр. 180.

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОБЩЕСТВО ПОощРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ в 20—40-х гг. XIX в.¹

Общество поощрения художников, или, как его стали называть уже в 30-х гг. XIX в., — Общество поощрения художеств, было организовано в Петербурге в конце 1820 г. Несмотря на то, что оно сыграло большую положительную роль в художественной жизни России, до сих пор не имеется ни одного подробного исследования, посвященного его деятельности. Вся литература о нем исчерпывается очень кратким очерком Н. П. Собко и небольшой книжкой П. Н. Столпянского,² в которой основное внимание уделено истории старого Петербурга, а приводимые сведения по Обществу изобилуют фактическими ошибками.

Хранящийся в Государственном историческом архиве Ленинградской области (ГИАЛО) обширный документальный фонд Общества позволяет более полно осветить его деятельность в 20—40-х гг. XIX в., т. е. в тот период, когда она была наиболее прогрессивна.

Основано Общество было группой любителей искусства — И. А. Гагариным, П. А. Кикиным и А. И. Дмитриевым-Мамоновым, к которым позже примкнули Л. И. Киль и Ф. Ф. Шуберт.

Цель Общества сформулирована в одном из документов, относящемся к раннему периоду его деятельности: «...ни правительству, ни Академии нельзя следовать за дальнейшими успехами оканчивающих курс учения или вовсе Академии не принадлежащих. Обязанность сия лежала на публике, но посредников между нею и художниками не было».³ Общество брало на себя обязанность быть таким посредником между художниками и публикой, знакомить последнюю с достижениями отечественного искусства и помогать моло-

дым талантливым художникам. В том же документе имеется и такой пункт: «Общество... как в России и из русских составленное имеет в виду пользу соотечественников и потому поощрения, какого бы они рода не были, будут делать исключительно только художникам русским».¹

Цели Общества сразу же получили широкий отклик и поддержку. Число членов его быстро увеличивается. Если в составе Общества в 1820 г. было только 8 человек, то в 1830 г. уже 92, а в 1845 г. — 160 человек. Среди них были: скульптор и медальер Ф. П. Толстой, коллекционеры Ф. И. Прянишников и А. Р. Томилов, конференц-секретарь Академии художеств В. И. Григорович, литераторы А. В. Веневитинов, В. А. Жуковский, Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский. В Общество входило также большое число любителей искусства из среды знати того времени: М. С. Воронцов, Ю. П. Литта, А. Г. Кушелев-Безбородко, Д. Н. Шереметев, В. А. Перовский и др.²

Этот состав Общества сразу же определил в его деятельности два направления. Одно из них, передовое, стало на защиту нарождающегося реалистического искусства, представленного в это время А. Г. Венециановым и его школой. Другое крыло поддерживало преимущественно далекое от жизненных интересов народа академическое искусство, уже шедшее в те годы постепенно к упадку.

Однако, в целом, Общество в первые годы своего существования, несмотря на определенный меценатский характер своей деятельности, сыграло большую роль в развитии и популяризации русского искусства.

Сначала Общество ограничивалось лишь пособиями малоимущим художникам. Средства его составлялись из весьма значительных по тому времени вступительных взносов — каждый член Общества должен был внести 2000 рублей ассигнациями. Денежную помощь от Общества в 20-х гг. получали братья Г. Г. и Н. Г. Чернецовы, В. К. Сазонов, Ф. А. Бруни, ученики Венецианова: Н. С. Крылов, А. В. Тыранов, А. А. Алек-

¹ Настоящий очерк является кратким изложением главы из подготовляемого исследования «Русские крепостные художники первой половины XIX века, связанные с Обществом поощрения художеств».

² См. Н. П. Собко, Краткий исторический очерк Общества поощрения художеств, 1820—1890 гг., СПб., 1890; П. Н. Столпянский, Старый Петербург и Общество поощрения художеств, Л., 1926.

³ ГИАЛО, ф. 448, д. 27, л. 159 (краткое изложение действий ОПХ).

¹ ГИАЛО, ф. 448, д. 27, л. 21—22.

² Там же, д. 2 (книга членских взносов).

сеев. Впоследствии, имея уже значительный капитал, возросший благодаря увеличению числа членов и доходам от издательской деятельности, Общество имело определенный контингент постоянных пенсионеров, а наиболее даровитых художников посылало за свой счет в Италию. Одними из первых были посланы туда братья К. П. и А. П. Брюлловы, Александр Иванов, братья Чернецовы, Я. Ф. Яненко, Антон Иванов и др.

В деятельности Общества тех лет особо следует отметить помощь, оказанную крепостным художникам. Так, при содействии Общества были освобождены от крепостной зависимости Антон Иванов, В. Е. Раев, А. В. Поляков, А. Безлюдный, И. И. Конобеевский, Н. В. Лифанов и ряд других.¹

С 1824 г. Общество «положило жертвовать для импер. Академии Художеств при каждом выпуске из оной воспитанников по 3 золотых медали, одну большей и две меньшей цены».² По указаниям Общества, эти медали выдавались не только ученикам Академии, но и посторонним художникам, представившим свои произведения. Получивший золотую медаль одновременно получал и право на заграничную командировку за счет Общества.

Нельзя не отметить большую роль Общества в деле распространения тогда еще только появившейся в России литографии. Уже с 1822 г. Общество начало воспроизводить таким способом картины известных художников. Первые литографии были сделаны с полотен А. Г. Венецианова и О. А. Кипренского.

Одним из самых интересных начинаний Общества в области литографии было издание «Видов С.-Петербурга и его окрестностей», осуществленное в 1821—1827 гг. «Необходимость в оном, — отмечалось в одном из отчетных документов, — давно чувствуется соотечественниками и иностранцами, ибо здания Санкт-Петербурга, столько славящегося своею красотой, не были еще изданы в совокупности... Даже самая честь народная требовала, чтобы памятники зодчества, украшающие ныне столицу русскую... были собраны и представлены современникам».³ Это издание Общества, насчитывающее около 50 листов, в создании которых принимали участие С. Ф. Галактионов, А. П. Брюллов, А. А. Тон и др., до сих пор является ценнейшим материалом по истории нашего города.

¹ См. ГИАЛО, ф. 448, д. 96, л. 172; ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1839 г., д. 8; 1835 г., д. 21.

² ГИАЛО, ф. 448, д. 36, л. 1.

³ Там же, д. 1а, л. 1.

Кроме того, Общество предприняло еще целый ряд литографированных и гравированных изданий. Так, например, в 1820—1830-х гг. были изданы «Образцы для начинающих учиться рисованию», «Портреты знаменитых россиян», «Сцены из русского простонародного быта» и ряд других.

Все эти издания распространялись не только в Петербурге, но и в ряде других городов России. В архиве Общества имеется большое количество писем с благодарностями и просьбами о вторичной присылке тех или иных выпусков. Даже краткий перечень этих городов говорит о большой работе Общества в области распространения в провинции художественных изданий. Имеются письма из Могилева, Симбирска, Орла, Тулы, Ярославля, Вятки, Пскова, Киева, Харькова, Иркутска и других городов.¹

Существенная поддержка оказывалась провинциальным школам, основной контингент которых составляли крепостные. Так, была установлена связь со школой А. В. Ступина в Арзамасе, А. А. Надеждина в Козлове, Ф. Чурикова в Воронежской губернии. Общество посылало туда картины, рисунки, гипсы, художественные пособия и издания, оказывало поддержку наиболее талантливым ученикам.²

Еще в 1824 г. Общество поставило вопрос о необходимости создания в Петербурге картинной галереи, специально посвященной русской живописи. «Слава России, — отмечалось в проекте, — требует учреждения русского музея или галереи русской школы художеств... нужны только решительность и беспристрастность, последнее потому еще более, что мы имеем художников, могущих стать наряду с лучшими художниками Европы... Русский музей усилил бы в публике любовь к искусствам и возродил бы в ней уважение к талантам отечественным».³

Проект этого, к сожалению, не получил осуществления, так как создание музея требовало очень больших средств, которых молодое Общество не имело. Однако понимание необходимости широкого показа достижений русского искусства привело к другому интересному начинанию. С 1825 г. Общество устраивает ежегодные выставки, на которых, наряду с произведениями пенсионеров Общества, помещались работы известных мастеров, а также провинциальных художников.

Большое значение этих выставок становится особенно наглядным, если вспомнить, что в Петер-

¹ См. ГИАЛО, ф. 448, д. 1а.

² См. там же, д. 63, л. 33—34, 85.

³ ГИАЛО, ф. 448, 1824 г., д. 33.

бурге в те годы не существовало ни одного художественного музея: Эрмитаж для широкой публики был закрыт, а в залах Академии художеств отчетные выставки устраивались лишь раз в три года.

Немного позже, в 1837 г., по инициативе Общества были учреждены ежегодные лотереи, которые тоже сыграли немалую роль в деле распространения художественных произведений. Публика поддерживала это начинание Общества, и лотереи в 1830—1840-х гг. пользовались большим успехом.

Выше уже отмечалось существование двух направлений в деятельности Общества. Правда, в 20—30-х гг. влияние аристократическо-чиновного крыла не проявлялось особенно резко. Однако уже тогда появилась определенная тенденция к «высокому» стилю, приведшая впоследствии к полному отрыву Общества от прогрессивного направления в русском искусстве. Усилившаяся с воцарением

Николая I и особенно в конце 1840-х гг. политическая реакция сказалась и на деятельности Общества, которая уже к началу 1850-х гг. утрачивает свои положительные черты. Число пенсионеров Общества все ограничивается, с 1860-х гг. отменяются заграничные командировки, число изданий сокращается, выставки и лотереи перестают пользоваться успехом у публики.

Именно в эту пору на Общество и обрушивается с чрезвычайной резкостью и страстностью В. В. Стасов, давая в то же время положительную оценку предшествующему периоду его деятельности: «...прежнее Общество... занималось делом и помогло не одному бедному таланту на его многотрудном и тернистом пути».¹

¹ В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. II, СПб., 1894, стр. 198.

Н. Шарая

РУССКАЯ ШПАЛЕРА КОНЦА XVIII в. «ВЛАДИМИР И РОГНЕДА»

В 1954 г. Эрмитажем была приобретена шпалера работы Петербургской шпалерной мануфактуры, воспроизводящая картину А. П. Лосенко «Владимир и Рогнеда».¹ По словам продавца, эта шпалера была куплена им в Киеве в 1920 г. В статье Н. Спильоти² имеется упоминание о шпалере с аналогичным названием: в списках изделий мануфактуры, выполненных между 1764 и 1802 гг., значится шпалера «Князь Владимир с Рогнедою» (2 арш. 15 вершков \times 2 арш. 7 $\frac{1}{2}$ вершков)³ с указанием, что она была поднесена эрцгерцогу Иосифу при посещении им мануфактуры в 1799 г. Шпалера была исполнена в тех же размерах, что и оригинал (211,5 \times 177,5 см) с разницей в 2—2,5 см, которую следует отнести за счет усадки ткани.

По всей вероятности, шпалера, поднесенная эрцгерцогу Иосифу — палатину венгерскому, жениху одной из дочерей Павла I, была увезена после их свадьбы в числе прочих подарков в Австрию. Сведениями о дальнейшей судьбе этой шпалеры мы не располагаем.

В архиве Эрмитажа имеются данные, свидетельствующие о существовании второго, меньшего по

размерам, экземпляра шпалеры на тот же сюжет. Документ от 23 апреля 1824 г. содержит сведения о передаче «из комнаты государя императора в Эрмитаж картины, тканой в Императорской шпалерной мануфактуре, представляющей в. кн. Владимира и Рогнеду, княжну Полоцкую»¹ с предложением внести ее в каталог Эрмитажа. Имеется также второй документ, датированный 1830-ми гг., — реестр вещей, поступивших в кладовую II отделения Эрмитажа, где под № 154 значится: «Картина готливсовой работы, представляющая в. кн. Владимира после победы над полоцким князем Рохвольдом, берущего дочь его Рогнеду себе в супруги. Выш. 1 арш. 15 $\frac{3}{4}$ в., шир. 1 арш. 6 $\frac{3}{4}$ в. В золоченой раме под стеклом».² Дальнейших сведений о том, куда был передан из Эрмитажа этот экземпляр шпалеры, найти пока не удалось.

Вновь приобретенная шпалера, возможно, и является экземпляром, находившимся ранее в Эрмитаже, так как ее размеры совершенно совпадают с данными реестра 1830-х гг. Предположение это тем более вероятно, что никаких сведений о существовании третьего экземпляра шпалеры на сюжет этой картины Лосенко мы не имеем.

Факт выполнения в трудной технике шпалеры двух экземпляров с картины Лосенко «Владимир

¹ Инв. ЭРТ, № 16277, 141 \times 101.

² См. Н. Спильоти, Императорская шпалерная мануфактура, «Художественные сокровища России», СПб., 1903, стр. 246 и след.

³ 209 \times 175,5.

¹ Архив ГЭ, 1824 г., оп. 2, д. 17.

² Архив ГЭ, оп. 6, лит. «Е», д. 3.



Владимир и Рогнеда. Русская шпалера конца XVIII в. по картине А. П. Лосенко

и Рогнеда» лишний раз свидетельствует об исключительном успехе, сопровождавшем появление этой картины — одной из первых на сюжет, взятый из русской истории.

Как известно, в 1770 г. картина была на первой выставке Академии художеств; за нее А. П. Лосенко в том же году был избран академиком и получил звание профессора, а сама картина, находящаяся в настоящее время в Русском музее,

была приобретена в Эрмитаж, где и хранилась до 1862 г.¹

Напомним, что сюжетом для картины Лосенко послужил эпизод известного по летописному рассказу сватовства князя Владимира к полоцкой княжне Рогнеде. Владимир был оскорблен отказом

¹ В 1862 г. передана в Академию художеств, откуда в 1923 г. поступила в Русский музей.

княжны, заявившей о своем нежелании быть женой сына рабыни, напоминая этим о происхождении Владимира от матери-ключницы. По настоянию своего дяди, боярина Добрыни, брата этой ключницы, Владимир осадил и взял Полоцк и, убив отца и братьев Рогнеды, явился к ней, чтобы принудить ее стать его женой. На картине изображен момент встречи Владимира с Рогнедой после разорения Полоцка и гибели близких княжны.

В своей картине Лосенко не только воссоздал один из эпизодов истории древней Руси. Рассказывая о нем, он затронул такие волновавшие передовых людей его времени темы, как социальное неравенство и презрение аристократии к людям «низкого» происхождения, как губительность деспотизма и всяческого насилия, что в значительной мере обусловило исключительный успех его картины у современников.

Приобретенная Эрмитажем шпалера отличается от картины Лосенко меньшими размерами и иным соотношением высоты и ширины; вся композиция как бы отодвинута вглубь, для чего продлены низ и верх шпалеры. Одновременно была несколько увеличена и ее ширина, в связи с чем пришлось доработать боковые фигуры — мужчины и девушки справа и плачущей женщины слева. Этим и объясняется, по всей вероятности, неправильный рисунок кисти правой руки женщины.

Художник, выполнявший картон в самом конце XVIII в., сознательно отошел от академических приемов заполнения пространства и построения композиции, существовавших во времена Лосенко. При точной передаче основных фигур оригинала художник-картоньер внес в свою работу ряд и других изменений, которые также говорят о выполнении шпалеры в конце XVIII в.: замена мотивов античной архитектуры заднего плана однотонной гладкой поверхностью занавеса и изменение рисунка вазы-урны, помещенной на первом плане.

Прожив в Италии более трех лет и отдав немало сил на изучение античных древностей, Лосенко сознательно поместил у ног Рогнеды урну — краснофигурный кратер, перевитый траурной тканью, являвшейся в античности символом скорби об утраченных близких, а художник-картоньер, в соответствии с характерным для конца XVIII в. увлечением римскими антиками, придал вазе более спокойную и монументальную форму.

Наконец, окаймление всей композиции только узкой оранжевой полоской, а не пышным тканым обрамлением в виде золоченой рамы, подтверждает ту же датировку шпалеры концом XVIII в.

В существующих описаниях картины Лосенко постоянно указывается на фигуры двух воинов,¹ стоящих на заднем плане за спиной Владимира. В то время как одна из этих фигур — в шлеме и кирасе, с копьем в руке — действительно является изображением воина из дружины князя, вторая фигура — бородатого дородного человека со спокойной осанкой, одетого в парчовый кафтан, распахнутую на груди шубу и опушенную мехом шапку, — никаких признаков вооружения не имеет. Нам кажется более правильно считать эту фигуру не воином, а Добрыней, дядей Владимира, явившимся главным вдохновителем жестокой расправы с родными Рогнеды и разорения Полоцка.

Касаясь цветовой стороны шпалеры, следует отметить, что художник-ткач сохранил основную гамму богатых нарядов Рогнеды и Владимира, выгодно оттенив их коричневым фоном занавеса, и очень точно передал даже мелкие детали костюмов этих главных персонажей. Так, на потемневшей от времени картине Лосенко с трудом можно различить узор трилистников на желтой ткани кафтана Владимира, показанный очень ярко на шпалере. Однако, учитывая декоративное назначение шпалеры, художник-ткач внес существенные изменения в цветовое соотношение некоторых частей композиции. Более интенсивным он сделал цвет серого покрывала плачущей женщины за спиной Рогнеды, усилил яркость синей траурной ткани, обвивающей урну, и, чтобы уравновесить композицию в цветовом отношении, изменил с тускло-зеленоватого на ярко-синий цвет сарафана девушки, сидящей у ног Рогнеды.

Мастерски воспроизведены все оттенки переживаний действующих лиц: горе Рогнеды, смущение юного Владимира перед причиненными им страданиями, покорное отчаяние прислужниц княжны и противопоставленные им скрытое торжество Добрыни и равнодушное любопытство воина-дружинника, выглядывающего из-за плеча боярина.

Принимая во внимание особенности техники шпалеры, для которой изображение лиц и их выражений, т. е. передача в тканье тончайших оттенков телесного цвета, составляло одну из наибольших трудностей, надо признать, что безымянный художник-ткач блестяще справился со своей задачей.

Приобретение этого первоклассного произведения прикладного искусства существенно обогатило собрание русских шпалер Эрмитажа.

¹ См. С. Эрнст, А. П. Лосенко, «Старые годы», 1914, январь, стр. 14; А. Савинов, А. П. Лосенко, М. — Л., 1948, стр. 26.

ЗНАЧКИ ПЕРВЫХ ПЕТЕРБУРГСКИХ СПОРТИВНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Одной из интересных коллекций Отдела нумизматики является собрание русских нагрудных знаков и жетонов XIX и XX вв. Ее материалы широко представлены на открывшейся 23 февраля 1956 г. выставке орденов и знаков. В числе экспонатов имеются значки первых спортивных объединений, возникших в Петербурге в течение второй половины XIX в. и сыгравших заметную роль в развитии организованного спорта в России. Петербургские значки нашего собрания связаны с парусным, конькобежным, велосипедным спортом и легкой атлетикой.

Водный спорт — старейший в нашем городе. Первые спортивные общества Петербурга возникают именно в этой области спорта. На выставке представлены два значка Санкт-Петербургского речного яхт-клуба: призовой знак конца 80-х гг.

XIX в. и юбилейный знак 1910 г. в память 50-летия клуба. Речной яхт-клуб, возникший в конце 50-х гг. XIX в., относился к числу наиболее широких и деятельных спортивных организаций того времени. Большой заслугой его, выходящей за пределы спортивных интересов, явилась организация в 1876 г. Мореходных классов, готовивших судоводительские кадры для торгового флота.

По инициативе яхт-клуба, с 1865 г. ежегодно устраивался платный каток в Юсуповом саду, что дало толчок к созданию в 1877 г. Санкт-Петербургского общества любителей бега на коньках. Изящный именной значок с этой датой принадлежал одному из организаторов общества — петербургскому архитектору и спортсмену Ц. А. Кавосу. Возникнув как тесный кружок любителей катанья на коньках, Общество вскоре потеряло



Значки петербургских спортивных обществ

1—2 — С.-Петербургский речной яхт-клуб; 3 — Общество любителей бега на коньках; 4 — Общество велосипедной езды; — Общество стрелнинских велосипедистов; 6 — Общество велосипедистов-туристов; 7 — Общество велосипедистов „Унион“; 8 — Кружок любителей спорта; 9 — Санкт-Петербургский кружок спортсменов

любительский характер. Достигнутое петербургскими конькобежцами спортивное мастерство принесло им ряд побед в международных соревнованиях, а состязания 1896 г. на первенство мира по конькам уже проходили в Петербурге на катке Общества. В качестве призов победителям вручались жетоны, подобные находящемуся на выставке.

Несколько значков связаны с развитием в Петербурге велосипедного спорта. Последний встречал особенно много препятствий на своем пути. Бесконечные нападки в печати, запрещение ездить по улицам и даже хулиганские избиения велосипедистов — все это настоятельно требовало совместных усилий для борьбы за предоставление велосипеду «прав гражданства». Первым объединением велосипедистов Петербурга было *Общество велосипедистов-любителей*, учрежденное в 1884 г.; его значки, к сожалению, в Эрмитаже отсутствуют. Наиболее ранним значком, имеющим отношение к велосипедному спорту, является приз за участие в соревнованиях велосипедистов-любителей Петербурга, проведенных по инициативе *Общества поощрения полевых достоинств собак и всех видов охоты*.

В том же году возникло *Общество велосипедной езды* под председательством одного из великих князей; последнее обстоятельство имело немедленным следствием разрешение езды на велосипеде по улицам столицы. Находящийся на выставке жетон в виде медали с ушком выдавался постоянным посетителям занятий этого общества в Михайловском манеже.

В пригородах Петербурга также складывается ряд обществ. Так, в 1894 г. возникает *Общество стрельнинских велосипедистов-любителей*, имевшее значок в виде бело-голубого щита, представленный на выставке.

На основе возникавших повсюду подобных петербургских местных обществ в 90-х гг. в столице появились первые всероссийские союзы велосипедистов, заводившие отделения и представительства

в разных городах и даже за границей. Находясь в контакте с иностранными торговыми фирмами, они пропагандировали велосипед преимущественно как транспортное средство для дальних прогулок и даже больших путешествий. На выставке имеется значок *Общества велосипедистов-туристов*, возникшего в 1895 г., и значок Стрельнинского филиала общества *Унион* (1897), объединявшего в России велосипедистов только немецкой национальности.

Два значка принадлежат петербургским спортивным обществам широкого профиля: *Кружку любителей спорта* и *Кружку спортсменов*. Первому из них, выросшему в крупное объединение спортсменов, положил начало сложившийся в дачной местности Тярлево в конце 80-х годов кружок молодежи, увлекавшейся спортивными играми, легкой атлетикой, лыжным и конькобежным спортом, а впоследствии футболом, хоккеем и шахматами. Значок, представленный на выставке, относится к более поздней поре существования кружка: это жетон открытых состязаний 1901 г.

Кружок спортсменов, созданный в 1897 г., явился организатором больших юбилейных состязаний 1903 г., посвященных 200-летию Петербурга. В память этих соревнований был выпущен находящийся на выставке жетон с изображением «Медного всадника».

Благодаря специальному решению Советского правительства о предоставлении Эрмитажу обязательных экземпляров выпускаемых орденов, медалей и знаков наша коллекция нагрудных знаков в последние годы систематически пополняется новейшими материалами, в том числе и ленинградскими спортивными значками, отчасти представленными на выставке. Ранняя часть этой ценной коллекции значительно беднее. Однако за год работы выставки ее посетителями было передано в дар Эрмитажу несколько десятков различных значков XIX и XX вв., и среди них спортивные значки дореволюционной России.

М. Доброклонский

ДВА ПОЗДНИХ РИСУНКА БАЛЬДАССАРЕ ПЕРУЦЦИ

Появившиеся за послевоенные годы многочисленные искусствоведческие труды — научные каталоги собраний, монографии, журнальные статьи — значительно расширили и углубили знание старого итальянского рисунка. Прежде всего они дали возможность определения ряда произведений, остававшихся анонимными. К числу таковых

относится и публикуемый лист с изображением на одной стороне стоящей молодой женщины в античном одеянии и аналогичной мужской фигуры на обороте.¹

¹ Инв. № 16622, 22 × 11.



Б. Перуцци. Женская фигура

Рисунок



Б. Перуцци. Мужская фигура

Рисунок

Рисунок, сделанный в эскизной манере пером на серой бумаге, поступил в Эрмитаж из Библиотеки Академии художеств в составе анонимных рисунков собрания И. И. Бецкого еще в 1923 г. Несмотря на свои высокие качества, он долго не привлекал к себе надлежащего внимания. Принадлежность его итальянской школе XVI в. не вызывала сомнений, но недостаток аналогий препят-

ствовал более точному определению. Вглядываясь в рисунок, я сначала обратил внимание на сходство его почерка с одним листом Британского музея, приписываемым Бальдассаре Перуцци.¹ Недавние

¹ «Этюды Мадонны и младенцев». Воспр. Reproductions of Drawings by Old Masters in the British Museum, London, 1884—1894, ч. II, № 16.

же публикации рисунков виндзорского собрания¹ и наброски из рабочего альбома («Тассуино») Перуцци в Коммунальной библиотеке в Сиене² окончательно убедили меня в том, что автором эрмитажного листа является не кто иной, как названный крупный мастер Высокого Возрождения.

Сопоставляя рассматриваемый рисунок с упомянутым листом Британского музея, мы наблюдаем, особенно в правом этюде фигур, тот же характер штриха и те же складки в трактовке драпировок. В рисунке виндзорского собрания с изображением идущей женщины и двух путти³ сходство общего стиля и почерка с эрмитажным

¹ См. A. E. Popham and J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries...*, at Windsor Castle, London, 1949.

² См. Elsa Gerlini, «Gazette des Beaux-Arts», 1952, Mars, стр. 173 и след.

³ См. A. E. Popham and J. Wilde, ук. соч., № 1132, табл. 68. Рисунок, традиционно значившийся работой Перуцци в названном издании, был поставлен под сомнение и отнесен к анонимным листам. Решающие данные в пользу принадлежности его Перуцци привел в рецензии на эту же книгу F. Antal, «Burlington Magazine», 1951, Jan., стр. 35.

рисунком становится разительным. И совершенно те же навыки работы пером повторяются в несомненно достоверных набросках альбома в Сиене; одна из недавно опубликованных голов из этого альбома¹ представляет исключительную близость к мужской голове рисунка Эрмитажа.

Удлиненные пропорции и черты маньеризма в фигурах этого листа уже были бы достаточны, чтобы отнести его к позднему периоду деятельности мастера. Но и сама эскизность фактуры, противопоставляющаяся законченности ранних работ Перуцци, не менее характерна для его поздних рисунков.

Общий характер фигур публикуемого листа производит впечатление, что они предназначались для одной и той же композиции. В известном мне наследии мастера таковой не обнаруживается. Если бледно намеченные овалы справа от мужской фигуры не случайно оказываются с ней рядом, то можно было бы думать о каком-то библейском сюжете из тех, что упоминал в биографии Перуцци Джорджо Вазари.

¹ См. Elsa Gerlini, ук. изд., рис. 9.

И. Линник

ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ГОЛЛАНДСКИХ КАРТИН XVII в.¹

Атрибуция живописного произведения, т. е. установление принадлежности его определенному времени, национальной школе и, наконец, конкретному автору или его кругу, в значительной степени предшествует всем другим видам исследовательской деятельности в области изучения живописи и является их основой.

Эта существенная область искусствоведения до сих пор не имеет, однако, разработанной научной базы. Весьма желательно поэтому теоретически обобщить богатый атрибуционный опыт. Необходимость в этом не отпала и в связи с развитием таких мощных средств технологического исследования, как рентгеноскопия, ультрафиолетовые и инфракрасные лучи, микроскопический и химический анализы. Будучи незаменимыми при решении вопроса о подлинности картины, в атрибуционной работе эти средства могут быть исполь-

зованы лишь как вспомогательные — для проверки выводов и предположений, добытых иным путем.

Любая картина, как художественное явление определенной школы и времени, отражает в себе в той или иной мере специфические особенности этой школы и этого времени. Поэтому пути и методы атрибуции подсказывает сама история живописи, рассмотренная применительно к целям и задачам атрибуционной работы.

Настоящая статья касается методики атрибуции голландских картин в связи со спецификой развития голландской живописи XVII в. Практическим материалом для предложенных здесь обобщений послужил преимущественно опыт атрибуционной работы в области нидерландской живописи, проводимой за последние десятилетия в Эрмитаже.

Художественная жизнь Голландии XVII в. отличалась исключительной интенсивностью. В прошлом ни в одной стране не было на таком

¹ Краткое изложение основных положений одноименного исследования.

коротком отрезке времени столь большого числа живописцев¹. Творчество значительной части их достаточно известно, другие представлены отдельными достоверными произведениями, от третьих сохранились только имена, да и то далеко не всегда. Это исключительно большое число художников в голландской школе создает при атрибуции известные трудности. Тем более, что при ярко выраженном национальном своеобразии всей школы индивидуальные отличия между отдельными мастерами, как только мы выходим за пределы значительных имен, не так отчетливы, хотя и доступны наблюдению.

Атрибуцию голландских картин облегчает, однако, тот факт, что в Голландии XVII в., как нигде более, был широко распространен среди художников обычай подписывать свои произведения. Наличие значительного количества достоверных работ служит в качестве сравнительного материала твердой опорой для того, чтобы ориентироваться в море голландских картин.

Далеко не безнадежно положение даже с произведениями мастеров, известных лишь по именам. Каждый год приносит в этой области новые открытия.²

Интенсивность художественной жизни страны нашла свое проявление и в быстрых темпах развития голландского искусства. На протяжении 75—100 лет голландская школа складывается, достигает расцвета и клонится к упадку. Каждое десятилетие вносит в искусство новые черты и качества. Поэтому картины в начале, середине и конце века резко отличаются как по содержанию, так и по форме. В целом до конца 1660-х гг. идет нарастание реалистических черт, в последней трети века — спад. Наличие большого количества датированных картин (для XVII в. — также преимущественно голландская особенность) позволяет довольно точно проследить эту эволюцию. Это обстоятельство играет очень важную роль в атрибуционной практике. Благодаря ему, еще не зная автора и даты, можно иногда по аналогии с достаточной уверенностью датировать неизвест-

ное произведение. А сужение хронологических рамок сужает и круг возможных авторов картины, т. е. несомненно облегчает атрибуцию. Однако и здесь следует учитывать наличие явных анахронистических, встречающихся как исключение.¹

Несмотря на то, что голландские города расположены очень близко друг от друга, их искусство сохраняет свою художественную самобытность на протяжении всего XVII в. Поэтому наряду с качествами школы в целом любое произведение голландского художника несет в себе обычно и отличительные признаки того художественного центра, в котором оно возникло. Это обстоятельство позволяет довольно точно локализовать явление.² Собственно говоря, установление локальной школы и примерная датировка являются теми направляющими координатами, которые лежат в основе большинства случаев атрибуции.

Большое значение для рассматриваемого нами вопроса имеет узкая специализация голландских художников по жанрам. Подобного рода специализации не знает ни одна другая школа. Мало того, что художники в Голландии делились на портретистов, пейзажистов, жанристов и т. д., они и внутри каждого вида избирали себе еще более узкую специальность. Так, из пейзажистов выделились в качестве представителей самостоятельных жанров маринисты и анималисты, художники городских видов и т. д. Но и на этом не кончается специализация голландских пейзажистов: Арт ван дер Нер, например, пишет исключительно пейзажи при лунном освещении и зимние виды, а Эгберт ван дер Пуль — сцены ночных пожаров и кухонные интерьеры. Подобных примеров можно привести множество.³ Таким образом, уже сама тема произведения, значительно сужает при атрибуции круг возможных авторов картины. Необходимо, правда, учитывать те исключения, которые были в творче-

¹ Только в одном Гарлеме, например, были известны в XVII в. 174 хороших художника.

² Так, лишь в Эрмитаже за последнее время были выявлены произведения трех художников, творчество которых не было ранее известно. См. статью Ю. Кузнецова, Адриан ван Эмонт, «Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство», т. I, 1956, стр. 129—156.

¹ См. A. van Schendel, Johannes Woutersz Stap, «Oud-Holland», 1937, стр. 269—282; И. Линник, Вновь определенная картина Яна Воутерса Стапа, «Сообщения Государственного Эрмитажа» (в дальнейшем — СГЭ), XII, 1957; М. Щербачева, Картина Яна Воутерса Стапа в Эрмитаже, СГЭ, XIII, 1958.

² О локальных центрах живописи существует обширная литература. Наиболее интересна работа: W. Martin, De hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw, Amsterdam, 1936, т. I, гл. 1.

³ См. W. Martin, ук. соч., т. I, гл. 1.

стве многих художников, когда они иногда выходили за пределы своей узкой специализации и создавали произведение в совсем неожиданном для них жанре.¹

В этой же связи необходимо рассмотреть вопрос о специфических трудностях при атрибуции картин различных жанров. Эти трудности объясняют, нам кажется, и количественное соотношение еще не определенных картин по жанрам. Преобладающую группу среди них составляет портрет. Роль оригинала в этом жанре настолько велика, что проявлению привычных для художника иконографических приемов, всегда более доступных наблюдению исследователя, остается мало места. Это обстоятельство чрезвычайно затрудняет атрибуцию, особенно в наиболее распространенном типе голландского портретного жанра — в погрудном портрете. Следующую группу составляют пейзаж и натюрморт (незначительный количественный перевес пейзажа следует отнести за счет его большей распространенности в голландском искусстве). Подавляющее количество картин этой группы является подражаниями второстепенных художников ведущим мастерам этих жанров. Сравнительная легкость работы в области пейзажа и натюрморта создавала многочисленным дилетантам благоприятные условия для успешного подражания, а относительная «бесстрастность» самих жанров нивелировала всю продукцию. В несравненно меньшем количестве встречаются не определенные картины жанристов и исторических живописцев. Специфические особенности этих жанров — многофигурность, большая роль аксессуаров и более широкие возможности проявления здесь творческой индивидуальности — дают в руки исследователя множество отличительных признаков, облегчающих атрибуцию.

В тесной связи со специализацией художников по жанрам находится и еще одна особенность голландской живописи, важная для атрибуционной практики, — совместная работа над картиной двух и более художников. В ограниченных масштабах и иных формах сотрудничество встречается и в других школах, когда, например, ра-

¹ Особенно интересна в этом отношении публикация: E. Plietzsch, *Nebenwerke holländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für bildende Kunst», 1916, стр. 113—120 и 129—132.

Пример атрибуции подобных произведений в Эрмитаже см. Ю. Кузнецов, *Вновь определенная картина Питера де Блоота*, СГЭ, IX, 1956, и его же, *Новый тип картины у Эгберта ван дер Пуля*, СГЭ, XI, 1957.

бота ученика правится или заканчивается учителем или пишется помощником по эскизу мастера. Сотрудничество же, вызванное узкой специализацией по жанрам, — преимущественно голландская особенность. Наиболее классический пример этого рода — пейзаж со стаффажем, где пейзаж пишет один художник, а стаффаж — другой. В истории голландского искусства известно множество и более сложных случаев. В подобном сотрудничестве в Голландии работало более 350 художников самых различных жанров.¹ Это, естественно, осложняет работу исследователя, так как необходимо определить двух и более авторов. Но, с другой стороны, если известен один из них, то, зная примеры «излюбленного» сотрудничества, нетрудно найти и другого.

Наряду с этими важнейшими особенностями, общими для всей школы, встречаются более частные случаи, значение которых для атрибуционной практики не менее велико. К ним относится, прежде всего, тесно связанная с быстрыми темпами развития голландской школы творческая эволюция ее отдельных мастеров. На глазах одного поколения голландское искусство второй половины века настолько переродилось, что творчество художника, отразившего этот процесс, как бы распадается на несхожие части.² При этом нередко мастер создает в различные периоды картины различного качества; некоторым художникам голландской школы свойственна вообще чрезвычайная неравномерность качества картин, созданных даже в тот же самый период. Первое обстоятельство только на начальной стадии изучения явления создает дополнительные затруднения, но в дальнейшем, когда группа новых стилистических признаков достаточно выявлена, атрибуция проходит в обычных, нормальных условиях. Второе обстоятельство каждый раз ставит исследователя перед большими трудностями. В этом случае оригинальные, но невысокого качества произведения мастера легко могут быть приняты за работы подражателей и копистов.

Определенность причин, породивших расцвет голландского искусства в XVII в., его ярко выраженные национальные черты и четкие хронологические рамки, отмечающие начало и конец этапа, делают голландскую живопись этого времени легко

¹ См. K. Willnau, *Die Zusammenarbeit des Nikolaus Knüpfer mit anderen Künstlern*, «Oud-Holland», 1952, вып. IV, стр. 210.

² См. W. Martin, *Altholländische Bilder*, Berlin, 1921, стр. 53—55.

обозримой, несмотря на огромное количество художников, и придают ей неповторимое своеобразие. Поэтому, как правило, специалист свободно отличает работу голландского художника от произведений других школ. Однако и здесь при атрибуции приходится принимать во внимание широкое влияние голландской живописи на искусство других стран, с одной стороны, и проникновение в нее внешних влияний, с другой.¹

В связи с вопросом о взаимовлияниях следует особо выделить три группы картин: произведения голландских караваджистов, голландский крестьянский жанр и голландскую живопись конца XVII в. В первом случае при атрибуции следует учитывать взаимосвязь с работами последователей Караваджо (преимущественно итальянских и

¹ См. H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, Haarlem, 1942.

фламандских), во-втором — с работами фламандских мастеров крестьянского жанра, в третьем — с французским академизмом.¹

Разумеется, три названные группы не охватывают полностью все случаи взаимосвязи голландского искусства с другими школами. Так, например, наличие фламандских влияний следует особенно учитывать при атрибуции голландской живописи XVII в. в период ее становления (в начале столетия).

Особого рассмотрения требует также вопрос атрибуции картин школы Рембрандта, чему будет посвящена специальная статья.

¹ Примеры атрибуций подобного рода в практике Эрмитажа см. М. И. Щербачева, *Новые картины Гонтгорста в собрании Эрмитажа*, «Труды Государственного Эрмитажа. Западноевропейское искусство», т. I, Л., 1956, стр. 119—128, и И. Линник, *Новые определения фламандских картин в собрании Эрмитажа*, СГЭ, VI, 1954.

М. Щербачева

КАРТИНА ЯНА ВОУТЕРСА СТАПА В ЭРМИТАЖЕ

«Голова старика в красном» поступила в Эрмитаж в 1919 г. из собрания С. В. Шереметева как произведение неизвестного художника нидерландской школы XVI в.¹ В XIX в. картина принадлежала в. кн. Марии Николаевне, дочери Николая I, и была впервые показана на выставке ее коллекции в 1911 г.² В дальнейшем она находилась у дочери княгини — Елены Григорьевны Шереметевой, урожденной Строгановой, жены С. В. Шереметева.³ При поступлении в Эрмитаж «Голова старика в красном» продолжала числиться произведением нидерландской школы XVI в. и под этим наименованием была включена к экспозицию с начала 1920-х гг.

Имя автора картины мне удалось установить при посещении Рейксмузеума в Амстердаме в 1928 г. на основании ее сравнения с находившейся там «Конторой сборщиков податей» Яна Воутерса, тогда считавшегося нидерландским ху-

дожником XVI в.¹ Под именем этого автора картина выставлялась в дальнейшем в залах Эрмитажа.

Голова старика написана на темном фоне. Тщательно переданы черты лица, морщинистые щеки и лоб, плотный нос, мягко очерченный подбородок. Небольшие зоркие глаза внимательно устремлены вдаль, слегка приоткрыты тонкие губы. Освещение падает слева: прозрачные тени ложатся на правую сторону лица и на лоб, прикрытый полями шляпы. Несмотря на точную передачу деталей, лицо не кажется особенно индивидуализированным или отличающимся острой выразительностью, хотя, несомненно, обладает чертами портретного сходства.

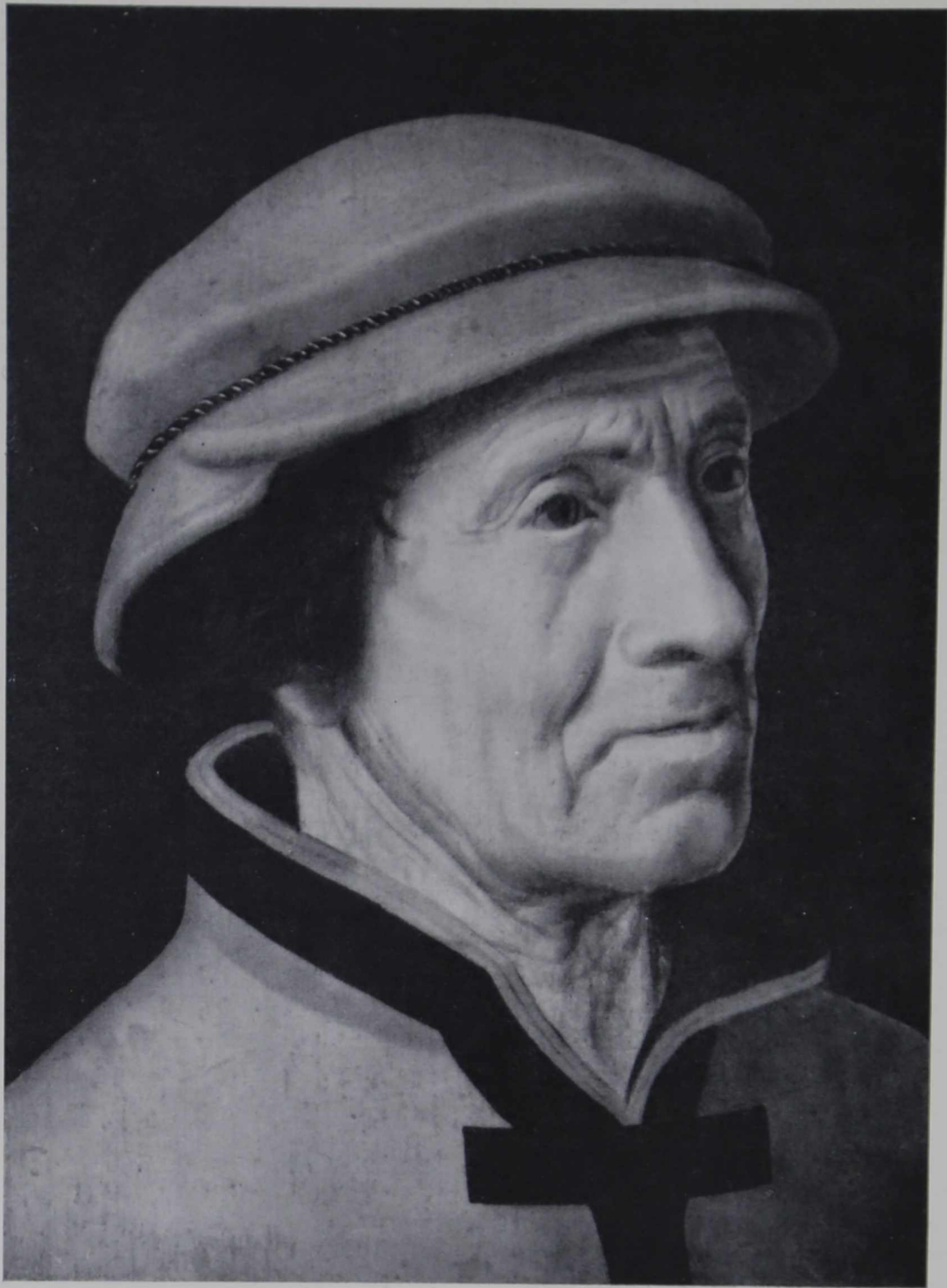
Старик одет в красный костюм с широкой каймой на воротнике и поперечной черной нашивкой на груди. Красная шляпа с полями, более бледного оттенка, чем одежда, обвита тонким шнурком из перевитых черной и белой нитей. Художник, видимо, написал старика в costume какой-то корпорации XVI в. и придал изображению портретный характер.

¹ Инв. № 5582, дерево, паркет, 40,5 × 27,5. Поступила через Музейный фонд.

² См. Н. Н. Врангель, *Наследие великой княгини Марии Николаевны*, Пб., 1911, стр. 40, № 14.

³ На оборотной стороне картины — полустертая надпись на наклейке: «собр. Елены Григорьевны Шереметевой, № 193».

¹ См. «*Katalog d. Gemäldegalerie im Reichsmuseum zu Amsterdam*», Amsterdam, 1920, № 2702.



Я. Воутерс Стап. *Голова старика в красном*

Тип лица старика чрезвычайно напоминает типы сборщиков податей в картине Рейксмузеума в Амстердаме (сравним форму головы, удлиненного овала лица, глубоких морщин на лбу и щеках, разреза глаз и т. д.).

Способ исполнения картины «текучими», мягко лепящими форму мазками повторяется в обоих

произведениях. Амстердамская картина выдержана в коричневых и серых тонах и не включает красного цвета, на котором построена красочная гамма картины Эрмитажа. Эта разница в тоне несколько не препятствует воспринимать живописную фактуру обеих картин как совершенно тождественную.

Изучение картины с помощью лучей Рентгена и под микроскопом показало, что она не является фрагментом, как это можно было первоначально предположить, а представляет собой вполне законченное произведение. Это подчеркивается узкой профилированной серой рамкой, написанной самим художником вокруг портрета.

В момент определения «Головы старика» как произведения Яна Воутерса картины этого художника были еще мало известны. Изучение архивных данных доктором А. Бредиусом¹ и последующие исследования доктора А. ван Схенделя² помогли установить точное имя и обстоятельства жизни художника, оказавшегося голландцем, жившим и работавшим в Амстердаме на сто лет позже, чем это предполагалось, и носившим имя Яна Воутерса Стапа (1599?—1663). Среди произведений этого художника особый интерес имеют бытовые картины с изображением контор сборщиков налогов или нотариусов, лавок торговцев или менял, переданных в характере произведений Яна Массейса, Ромерсвале или Гемессена. Ян Стап обычно включал в свои картины по три-четыре фигуры и размещал их на фоне комнаты с полками книг или предметами домашнего обихода на стенах. Подобная картина с одной фигурой известна нам в собрании Гартвельт в Антверпене. Архаизирующий характер этих картин вводил в свое время в заблуждение историков искусства, которые ошибочно относили их к XVI в.

Картина Яна Стапа в Эрмитаже передает только одну голову. Она написана в приемах живописи XVII в.: свободно положены на лицо ле-

¹ См. А. Bredius, Jan Woutersz Stap, «Oud-Holland», т. 52, 1935, стр. 48.

² См. А. van Schendel, Johannes Woutersz Stap, «Oud-Holland», 1937, стр. 269—282.

пящие форму мазки; просвечивающий сквозь верхний слой красный подмалевок оживляет тон кожи на шее и щеках; мягко исполнены сероватые тени в виде завитка от пряди волос на виске. Смело проведена широкая линия огненно-красного цвета по краю щеки, точно освещенной падающим из глубины светом. Лицо вследствие этого кажется рельефно отделяющимся от темного фона стены.

Вопрос о датировке картины пока решается лишь предположительно. «Контора сборщика податей» Рейксмузеума носит, как это установлено в настоящее время, дату 1629 г. (а не 1529 г.). Близкая к ней «Контора сборщика податей» в музее Шлейсгейма, повторяющая наружность стариков предшествующей картины, вероятно, принадлежит к тому же времени. Вторая картина в Рейксмузее — «Нотариус в конторе»¹ — датирована 1636 г. Стилистически она уже менее близка к картине Эрмитажа, чем предшествующая. К этой же группе, видимо, относится и картина с фигурой старика за столом в собрании Гюнтера Гржимека в Берлине (левая сторона разделенной на две части картины). На основании сопоставления всех этих картин² можно заключить, что «Голова старика в красном» могла быть исполнена между 1629 и 1636 г., т. е. в начале 1630-х гг. Учитывая тип картины и то, что она композиционно близка к аналогичным произведениям XVI в. (крупная голова изображенного вписана в узкий формат доски), наше предположение может считаться вполне вероятным. Среди произведений художника эта картина Эрмитажа является одной из наиболее удачных.

¹ Кат. № 2702 а.

² Воспр. А. van Schendel, ук. соч., стр. 272, 274, 276, 278.

Ю. Кузнецов

ДВА НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ РИСУНКА Н. КНЮПФЕРА¹

Утрехтский живописец Николас Кнюпфер (1603—1655) не был рисовальщиком в том смысле слова, в каком мы называем им художника, творческое лицо которого трудно себе пред-

ставить без его рисунков. Кнюпфер очень редко брался за карандаш или перо. Рисунок служил ему только вспомогательным средством, целиком подчиненным исканиям живописца. И хотя ни один из его известных листов не соответствует в точности картинам, все они являются законченными композиционными студиями, показывающими первые решения темы, которая находит окончательное завершение в его картинах. Так, например, подписной лист Дрезденской галереи яв-

¹ Публикуемое сообщение было доложено на торжественном заседании 20 ноября 1956 г., посвященном чествованию члена-корреспондента Академии наук СССР, доктора искусствоведения, старшего научного сотрудника Эрмитажа, профессора М. В. Доброклонского в связи с его 70-летием.



Н. Кн ю п ф е р. *Диоген и Платон*

Рисунок

ляется подготовительным композиционным рисунком к картине Кнүпфера «Похищение Фортуны» в Копенгагенской галерее.¹ Также композицион-

¹ Рисунок и картина воспр. F. Schlie, Ueber Nikolaus Knüpfer und einige seiner Gemälde, Schwezin, 1896.

ной студией является другой рисунок из бывшего собрания Вейгель в Лейпциге — «Ангел выводит семейство Лота из Содомы». ¹ На основании стилистического сходства с этими двумя ли-

¹ См. Штуттгарт, аукц. кат. собр. Вейгель, 15 мая 1883, № 514.

стами нами была предпринята атрибуция публикуемого рисунка из собрания Эрмитажа.

Он происходит из коллекции Кобенцля и принадлежит, таким образом, к основному ядру собрания Отделения рисунков.¹ Имя автора рисунка было утрачено уже в XVIII в., и вплоть до наших дней он считался произведением неизвестного фламандского художника XVII в. Сюжет также оставался нераскрытым.

Как общий характер листа — особенности светотени и почерка, так и отдельные детали — трактовка кистей рук, ступней ног, излюбленные ракурсы и повторяющиеся движения — не оставляют никаких сомнений в том, что рисунок собрания Эрмитажа исполнен Кньюпфером. Особенно показательным в этом отношении сравнение его с двумя названными выше достоверными листами художника.

До некоторой степени подтверждает авторство Кньюпфера и сам сюжет рисунка. Рисунок иллюстрирует, нам кажется, античную легенду о философях Диогене и Платоне. Диоген насмехается над Платоном, давшем своему ученику определение человека как «двуногого существа без перьев», и говорит, что в таком случае, следуя определению Платона, можно объявить человеком ощипанную курицу.² Весьма любопытно в этом отношении, что в старых инвентарях XVII в. упоминается не сохранившаяся до наших дней картина Кньюпфера «Диоген».³

Явно композиционный характер публикуемого листа подтверждается сопоставлением его с другим приписываемым нами Кньюпферу рисунком — «Диана с нимфами», который был опубликован в 1954 г. как произведение Корнелиса Гарлемско-

го.¹ Рисунок находится в музее Фабр в Монпелье. С рисунками Корнелиса Гарлемского он имеет лишь те самые общие черты сходства, которые вообще присущи произведениям одного времени и школы. Зато прямые аналогии листу из музея Фабр мы встречаем в рисунках Николааса Кньюпфера. Так, например, тот же самый почерк наблюдается в подписном рисунке Кньюпфера «Одиссей и Навзикая»,² где помимо сходства фигур обращает на себя внимание идентичная трактовка пейзажного фона. В качестве другой, очень близкой аналогии можно привести лист из бывшего собрания А. Мейер, находящийся ныне в графическом кабинете Лейпцига,³ иллюстрирующий, как нам кажется, упоминаемую Якобом Катсом греческую поговорку: «Вино — молоко Венеры». Достаточно сравнить трактовку обнаженного тела Венеры и Дианы или нимфы с вытянутой вперед правой рукой и поющей девушки, стоящей за фигурой Венеры, чтобы всякие сомнения в правильности нашей атрибуции отпали.

Рисунок музея Фабр может рассматриваться как один из первоначальных вариантов композиции картин «Диана с нимфами» Пражского музея.⁴

Оба вновь определенных рисунка, судя по развитой графической манере, относятся к зрелому периоду творчества художника. Для этих рисунков характерна живая и четкая оконтуривающая линия, одинаково выразительно намечающая движения больших масс и тончайшие детали (например кисти рук), равномерная прозрачная заливка теней и исключительно умелая работа кистью и пером, как порознь, так и в сочетании обеих техник.

¹ См. «Gazette des Beaux-Arts», 1954, Septembre, стр. 105.

² См. Berlin, Kupferstichkabinett, Kat. 1930, № 9398; перо, кисть, тушь, 38,5 × 26,7.

³ Опубликовано в аукц. кат. С. Г. Voerneg, 19 и 20 марта 1914 г., № 332, где ошибочно приписан Яну Ливенсу, под названием «Вакхическая сцена».

⁴ Ранее — в собрании Ностиц в Праге; кат. № 53.

Т. Каменская

НЕИЗВЕСТНЫЕ РИСУНКИ ЖОРЖА ЛАЛЛЕМАНА

Жорж Лаллеман возглавлял в Париже в первые десятилетия XVII в. самую значительную и модную мастерскую живописи, которую около 1612 г. посещал Пуссен и где в последующие годы работали Ф. де Шампэнь, Ла Гир, К. Виньон. Здесь обучались поколения молодых художников вплоть

до возвращения из Италии в 1627 г. Симона Вуэ, мастерская которого вскоре затмила мастерскую Лаллемана.

Уроженец Нанси, переселившийся в Париж в первые годы нового столетия, Жорж Лаллеман не обладал большим талантом, но его положение



Ж. Лаллеман. Сцена в таверне
Рисунок

главы мастерской обеспечивало ему почетные заказы — на алтарные картины для собора Нотр-Дам, групповые портреты магистров для Парижской ратуши, на ряд других картин, преимущественно религиозного содержания. Лишь несколько его произведений сохранилось до настоящего времени: два портрета эшевенов, из них один сильно переписан, а другой закончен Ф. Шампэнем, один офорт и несколько рисунков, приписанных ему в самые последние годы.

Значительно дополняют представление о творчестве Лаллемана 24 цветные гравюры на дереве, выполненные в тесном контакте с художником Людольфом Бюзинком.¹

Интерес к творчеству Лаллемана возрастает вместе с тем особым вниманием, которое новейшие исследователи уделяют искусству французской провинции в период его расцвета в первой половине XVII в. Много нового и ценного материала выявлено Ж. Ф. Паризе и Ш. Стерлингом о художниках лотарингской школы, с которой не

¹ См. W. Stechow, Ludolph Buesinck, «The print collector's quarterly», т. 25, 1938, стр. 393, № 4; там же, т. 26, 1939, стр. 348, № 3.

порывал связи Лаллеман. Влияние его соотечественника, Жака Белланжа, самого яркого выразителя французского маньеризма этого периода, оставалось преобладающим в эклектическом искусстве художника. «Лаллеман, но не Белланж», — настойчиво помечает Ж. Ф. Паризе иллюстрации приписанных им Лаллеману рисунков из разных музеев и собраний.¹ Но Лаллеман не всегда оставался привержен образам маньеризма. Он независим и искренен в работах, в которых ощущается биение пульса окружающей жизни, в которых он говорит на своем языке, создавая несколько грубоватый, старомодно-провинциальный, но зато собственный, индивидуальный стиль. Эти реалистические черты его искусства отражены в рисунке Дрезденского музея «Синьоры и нищие», опубликованном Паризе² и признаваемом за достоверное произведение Лаллемана.

¹ См. F. G. Pariset, Georges Lallemand émule de Jacques de Bellange, «Gazette des Beaux-Arts», 1954, Mai—Juin, стр. 299; B. Dahlbaek et F.-G. Pariset, Dessins de Costumes de Théâtre de J. de Bellange et de l'école Lorraine, «Revue d'histoire de Théâtre», 1954, I—II, стр. 68.

² См. F. G. Pariset, ук. соч., стр. 301, рис. 2.



Ж. Лаллеман. Сцена в таверне
Рисунок

Ближайшее сходство двух рисунков с бытовыми сценами в собрании Эрмитажа, хранящихся с 1924 г. среди анонимных листов французской школы XVII в., с рисунком дрезденского собрания, дает основание приписать руке того же автора и эрмитажные рисунки.¹ Сценки на рисунках обоих музеев навеяны художнику впечатлениями жизни и быта французской провинции периода Тридцатилетней войны, с порожденным ею типажем — странствующим людям: солдатами-дезертирами, бродягами, нищими, музыкантами, такими знакомыми нам по офортам Калло. Подобные персонажи, весело пирующие в таверне, запечатлены художником на рисунках Эрмитажа; на рисунке Дрездена — нищие преграждают в лесу путь франтоватым кавалерам. Помимо общности темы, рисунки сближает сходство в типах людей, участников действия, — коренастых, приземистых, слегка большеголовых.

¹ Рисунки поступили в 1924 г. из Академии художеств. Они имеют марку собрания И. И. Бецкого и исполнены пером на желтоватой бумаге верже (Отд. рис., инв. № 16108, 12,5 × 19,5; Отд. рис., инв. № 16212, 11,5 × 17).

Графическая манера на всех трех рисунках столь характерна и индивидуальна, что служит дальнейшим аргументом в пользу атрибуции рисунков Эрмитажа Жоржу Лаллеману. Художник пользуется широким пером, решительно накладывает тени толстыми, близкими, преимущественно вертикальными линиями, с редким их пересечением; выделяются контрастно освещенные планы без мягких переходов к теневым поверхностям. Такая фактура рисунков особенно благоприятна для передачи ее в штриховой гравюре на дереве, которая и являлась основным видом гравюры при воспроизведении рисунков художника. Резкость их светотени при этом смягчалась наложением двух тоновых досок.

Эрмитажные рисунки Лаллемана менее закончены, чем рисунки немецкого музея, но в них больше жизни и непосредственности. Так, с большой наблюдательностью и не без легкой иронии передана на одном из них сценка встречи таинственного персонажа в восточном тюрбане с отшатнувшимся от него молодым человеком в лихо перекинутом плаще. Более сдержанно, на другом рисунке, выражение радости мушкетеров при

появлении их товарища с большим кувшином вина, которого явно недостает на их пустом столе. Фигура входящего по пропорциям и движению перекликается с фигурой нищего в лесу на дрезденском рисунке Лаллемана.

Так как обороты обоих рисунков Эрмитажа заполнены набросками фигур, то правильнее было бы считать количество произведений Лаллемана в Эрмитаже равным четырем. Реалистические черты искусства художника вновь отражаются в этих этюдах трубача-музыканта, головки девушки, сидящей собаки,¹ несомненно исполнен-

¹ Представители мира животных встречаются и на других рисунках Лаллемана, см. Ch. Sterling, *Quelques oeuvres inédites*, «Bulletin de l'Histoire de l'art français», 1953, №№ 3 и 4, стр. 108.

И. Новосельская

ФРАГМЕНТЫ ГРУППОВЫХ ПОРТРЕТОВ ФРАНСА ПОУРБУСА МЛАДШЕГО¹

Из источников XVII—XVIII вв. известно, что среди групповых портретов, выполненных по заказу Парижской ратуши и изображавших членов городского муниципалитета, два принадлежали кисти фламандского художника Франса Поурбуса младшего, с 1610 г. работавшего в Париже. Ряд авторов писал об этих портретах. Адвокат парламента Анри Соваль указывает, что на одной из картин Поурбус изобразил «Людовика XIII, принимающего присягу прево и эшевеннов в присутствии своей матери Марии Медичи, канцлера и нескольких сановников».²

Даржанвилль,³ в свою очередь, говорит о двух прекрасных портретах, достойных кисти Ван-Дейка, изображавших прево и эшевеннов на коленях у подножия трона Людовика XIII до и после совершеннолетия, прибавляя, что на одном из них рядом с сыном-королем показана Мария Медичи.

Таковы сохранившиеся сведения очевидцев о групповых портретах Франса Поурбуса. Не-

ных с натуры. Но особый интерес вызывает оборот рисунка с мушкетерами. Бегло намеченные фигуры объединены какой-то внутренней связью: бородатый мужчина, типа апостолов Лаллемана, пристально смотрит на повернувшуюся к нему молодую женщину с высокой прической со своеобразными, характерными для Лаллемана очертаниями щеки и носа. Обе фигуры использованы художником на втором плане его гравюры «Усекновение главы Иоанна Крестителя» с сохранением их поз и взаимного положения; изменен лишь взгляд старика, направленный прямо на зрителя. Такое использование рисунков Эрмитажа в подписном произведении Лаллемана еще более обосновывает предложенную выше атрибуцию.

сколько строк о них можно найти также у авторов XIX—XX вв.

Ле Ру де Линси,¹ опубликовавший выдержки из сохранившихся муниципальных регистров, не называет даты выполнения портретов Поурбуса, он лишь пишет: «Мало-помалу, около 1620 года, Франсуа Поурбус, сын фламандского живописца, приобрел довольно большую известность в выполнении групповых портретов прево и эшевеннов».² Между тем, если мы вспомним свидетельство Даржанвилля, что на одной из картин Людовик XIII был изображен до совершеннолетия, а на другой после него, то дата 1620 сразу же отпадает: совершеннолетие короля было объявлено по достижении им тринадцати лет, в конце сентября 1614 г.³ Следовательно, более ранняя из картин не могла быть написана позже сентября 1614 г. Соображение это подтверждается датами, приводимыми без каких-либо ссылок или пояснений в «Истории искусства» под редакцией Андре Мишеля⁴ и попавшими затем в словарь Тиме-

¹ Настоящая статья является частью диссертации о групповом французском портрете XVII—XVIII вв.

² См. Henri Sauval, *avocat au Parlement, Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris*, т. II, Paris, 1724, стр. 483.

³ См. D'Argenville, *Voyage pittoresque 1752*. Цит. по Marius Vachon, *L'ancien Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1882, стр. 136.

¹ См. Le Roux de Lincsi, *Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris suivi d'un essai sur l'ancien gouvernement municipal de cette ville*, Paris, 1846, стр. 88.

² Там же, стр. 45.

³ См. Philippe Erlanger, *Louis XIII*, Paris, 1946, стр. 70.

⁴ André Michel, *Histoire de l'art*, Paris, 1913, т. V, ч. II, chapitre XVI par G. Brière, стр. 789.



Ф. Поурбус м.л. *Портрет четырех мужчин*

Беккера: в качестве сроков выполнения Поурбусом муниципальных портретов они называют 1614 и 1616 гг. Обе даты кажутся весьма вероятными.

Групповые портреты Поурбуса не сохранились, и лишь три фрагмента были спасены от пожара бароном Виваном Деноном. В период пребывания Лабенского в Париже в 1808—1810 гг. фрагменты были куплены им для Эрмитажа.¹ До настоящего времени они не привлекали внимания исследователей.

Перед нами встает вопрос: частями какого или каких произведений Поурбуса являются эти фрагменты.²

¹ Архив ГЭ, оп. II, 1810 г., св. 1, д. 6, лл. 48—50.

² Краткие сведения о фрагментах имеются в кн.: П. Семенов, *Этюды по истории нидерландской живописи на основании ее образцов, находящихся в публичных и частных собраниях Петербурга*, СПб., 1885, стр. 86, и А. Сомов, *Каталог картинной галереи*, т. III, Нидерландская и немецкая живопись, СПб., 1897, №№ 487, 488, 489. Вопросы датировки и темы картин не затрагиваются в них вовсе.

Один фрагмент изображает четырех королевских сановников,¹ личности которых, к сожалению, удается установить лишь частично. Бесспорно, что они относятся к числу тех нескольких придворных, о которых пишет Соваль. Мужчина средних лет (второй справа) с пышными волосами и остренькой бородкой, лицо которого говорит о хитрости и вероломстве, — это, по-видимому, авантюрист Кончини, убитый в апреле 1617 г. Помимо гравированных изображений Кончини, сохранился его портрет работы Эмполи,² выполненный в 1610 г.; все они имеют сходство с нашим портретом. Что

¹ ГЭ, инв. № 1814, м., х., 0,73 × 0,94. В каталоге Сомова ошибочно указан размер 0,29 × 0,94.

² Опубликовано: А. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, т. IX, Milano, 1934, рис. на стр. 675.



Ф. Поурбус м.л. *Портрет трех мужчин*

же касается крайней правой фигуры, благородные черты лица которой служат контрастом внешности Кончини, то она обнаруживает полное сходство с хранителем печати Гильомом дю Вером, одиночный портрет которого, принадлежащий тому же Поурбусу, хранится в Лувре.¹ Разрез глаз, высокий лоб, длинный книзу нос, овал лица, даже одежда — все представляется нам весьма близким. Однако дю Вер первоначально был президентом провинциального парламента и лишь в 1616 г. был призван в Париж на должность хранителя государственной печати.² Таким образом, рассмотренный портрет написан не раньше 1616 г., но и не позже начала 1617 г., так как в апреле уже не было в живых Кончини.

¹ Опубликовано: Musée du Louvre, Les Salles de peinture, Plan-guide illustré, Paris, б. г. № 2074.

² См. Pierre Larousse, Grand Dictionnaire universel du XIX siècle, т. VI, Paris, стр. 1449.

Если мы обратимся теперь к портрету трех мужчин, повернутых влево,¹ то прежде всего нам придется не согласиться с сомовским описанием фрагмента. Сомов пишет, что это «портреты Гильома Дю Вера и двух советников парижского парламента. Все три лица изображены в черной одежде».² Сравнивая выхоленные, дышащие высокомерием и довольством лица придворных в парадных одеждах на предыдущем фрагменте с усталыми и серьезными лицами трех, значительно более скромно одетых мужчин, нам невольно приходит в голову мысль, что это — люди иного общественного положения. Сомов считает, что на фрагменте мы видим дю Вера. Однако ни один из изображенных не обнаруживает столь явного сходства с луврским портретом хранителя печати,

¹ Фрагмент находится ныне в Национальном музее Варшавы; м., х., 0,6 × 0,73.

² А. Сомов, ук. соч., стр. 333.



Ф. Поурбус м.л. *Портрет трех мужчин*

как это имеет место в отношении предыдущего фрагмента. Но этого мало. Сомов не обратил внимания на то, что одежды мужчин вовсе не черные, а темно-коричневые, с зеленоватым оттенком, т. е. того самого цвета «коры», который носили муниципальные служащие, и что правая часть одежды — красного цвета, — т. е. они одеты именно так, как одевались эшеваны. Следовательно, перед нами портрет трех членов муниципалитета.

Кажется весьма вероятным, что портрет четырех мужчин и портрет трех мужчин, повернутых влево, относятся к одной и той же картине — к парадному портрету 1616 г., — это подтверждается и общностью колористического строя, и близостью масштабов.

Мысленно мы можем даже восстановить композицию картины: четверо придворных находились в левой части ее, тогда как три эшевана, повернутые в противоположную сторону, — в правой.

В центре был расположен королевский трон, у подножия которого (согласно Даржанвиллю) стояли на коленях члены муниципалитета, как обычно — три или четыре слева и четыре справа. Трех из них мы и видим на варшавском фрагменте. На коленапреклоненных чиновников, по-видимому, обращены взоры сановников первого фрагмента — трое из четырех смотрят вниз.

Теперь остается рассмотреть последний, третий фрагмент, где Поурбус показал троих членов муниципалитета, повернутых вправо,¹ во главе с прево купцов. Напомним, что на групповых портретах членов ратуши прево всегда помещался передним в левой группе, о чем пишут также Сомов и Семенов. Однако дальше согласиться с ними трудно: находящийся за прево старик оказывается почему-то городским мэром, хотя известно, что в

¹ ГЭ, инв. № 420, м., х., 0,6 × 0,73.

XVII в. должность мэра в Париже исправлял прево; человек с края предположительно, без каких-либо доказательств, сочтен самим художником. Между тем мы знаем, что уже в XVI в. в построении группового портрета в Париже существовала определенная схема и что за прево изображался не кто угодно, а члены муниципалитета, в частности секретарь и сборщик. Чиновники, ревниво оберегавшие свои места на портретах, вряд ли допустили бы на них кого-либо из посторонних.¹

Наше предположение о том, что за прево стоят, как обычно, секретарь и сборщик, подтверждает также сходство этих лиц на фрагменте Поурбуса с секретарем и сборщиком (две крайних левых фигуры) на портрете членов муниципалитета 1612—1614 гг., приписываемом ныне Лаллеману.² Так, в изображении старика-секретаря мы видим тот же длинный, с горбинкой нос, глубоко сидящие глаза, большое ухо, седую бороду и усы, виадину около скул, ту же самую одежду. Близким кажется и лицо второго чиновника, хотя здесь сравнение затрудняет различие поворотов. Правда, прево на этих двух картинах разные, но этим не следует смущаться, так как они избирались каждые два года. Что же касается секретаря и сборщика, то они пребывали в своих должностях значительно дольше: вплоть до 1617 г. секретарем был Франсуа Клеман (избранный в 1610 г.), а сборщиком — Клод Летурно (назначенный в 1605 г.).

Перед нами, однако, встает еще один вопрос: относится ли рассмотренный сейчас фрагмент к той же картине 1616 г., что и первые два, или он показывает членов муниципалитета на коленях у

¹ См., например, жалобу сборщика Летурно на неправильное расположение персонажей в групповом портрете 1606 г. (См. Le Roux de Lincsi, ук. соч., стр. 56).

² Опубликовано: André Michel, Histoire de l'art, Paris, 1913, т. V, ч. II, рис. 491. Ошибочно приписан Дюме. Ныне находится в музее Карнавала.

трона несовершеннолетнего короля и написан, следовательно, не позже сентября 1614 г.

На этот раз мы не располагаем никакими фактическими данными, которые могли бы нам помочь, кроме одного: известен год рождения прево Роберта Мирона, избранного в середине 1614 г. — в это время ему было сорок пять лет. Прево на портрете выглядит несколько старше, однако такое впечатление, возможно, создают лысина и борода. Года рождения следующего, как и предыдущего, прево мы не знаем, почему разбор портретов не может помочь в решении вопроса. Зато эту возможность дает нам их художественный анализ. Прежде всего обращает на себя внимание разномасштабность фигур: члены муниципалитета последнего фрагмента несколько крупнее не только сановников, изображенных на втором плане, но и эшевенов, которые обычно стояли на одной линии с прево, секретарем и сборщиком.

Далее, ощущаются некоторые различия в исполнении, иной тон живописи в картинах: портрет четырех мужчин и портрет трех эшевенов написаны жестче, в нем присутствует какая-то желтизна. Кроме того, за фигурами членов муниципалитета с прево во главе мы не ощущаем никакой глубины. Глухой черный фон говорит о том, что на этой картине не было фигур заднего плана.¹ Все эти соображения заставляют нас склониться к мысли, что перед нами фрагменты двух разных картин и что портрет трех членов муниципалитета, повернутых вправо, является частью композиции, написанной до совершеннолетия Людовика XIII. Изучение фрагментов групповых портретов Франса Поурбуса позволяет сделать некоторые выводы относительно погибших картин, их композиции и изображенных персонажей. Оно расширяет также наше представление о развитии жанра группового портрета в Париже.

¹ Исследование фона под микроскопом показало отсутствие записи.

В. Мизинова

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ С РЕКИ СЫН (ЗАПАДНАЯ СИБИРЬ)

Летом 1953 г. Эрмитаж приобрел от учителя села Мужы Н. А. Свешникова семь интересных предметов. По его словам, эти вещи составляли часть клада, обнаруженного в 1946 г. около Ямгортских юрт на р. Сын, Ямало-Ненецкого округа,

Тюменской области.¹ Все вещи были найдены

¹ Остальные вещи клада (большое серебряное блюдо, фигуры различных животных, небольшой медный сосуд, серебряное ожерелье и др.), по словам Н. А. Свешникова, хранятся у ямгортских хантов, которые не только не хотят расстаться с этими вещами, но даже и показывают их весьма неохотно.

будто бы на поверхности земли, покрытые двумя железными котлами, которые не сохранились. Среди этих предметов находилось серебряное «сасанидское» блюдо, переданное в Отдел Востока.

Шесть остальных предметов хранятся в северо-восточной секции Отдела истории первобытной культуры. Все вещи серебряные, за исключением одной подвески, сделанной из бронзы.

Наибольший интерес среди приобретенных вещей представляют четыре полые фигурки животных (три подвески и один наконечник или навершие). Подобные полые подвески в виде фигурок животных нередко встречаются среди древностей Прикамья, Приуралья и Западной Сибири. Однако в своем большинстве они сделаны из

бронзы, и только в виде исключения встречаются серебряные.¹

1. Бронзовая полая подвеска² имеет вид фигурки крадущегося медведя с опущенной головой и согнутыми ногами, поставленными на ободок. Абсолютно тождественная бронзовая фигурка, найденная близ деревни Федоровка, бывшего Чердынского уезда, датируется А. А. Спицыным VIII—IX вв.³ Нам известно 16 таких фигурок, из кото-

¹ См. А. А. Спицын, Древности Камской Чуди по коллекциям Теплоуховых, «Материалы по археологии России» (МАР), вып. 26, 1902.

² Инв. № ОИПК 1883/6, дл. 6,0 см, выс. 3,4 см.

³ См. А. Спицын, Шаманские изображения, «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. VIII, вып. 1, 1906, стр. 361.



Бронзовая подвеска-медведь



Бронзовая подвеска-конек



Серебряная фигурка медведя (ручка сосуда)



Серебряный наконечник — головка коля с зайцем на шее



Серебряный браслет с фигурными наголовниками

рых две происходят из случайных находок на северо-востоке Европейской части Союза, остальные были обнаружены в Западной Сибири (четыре — в случайных находках и десять — в могильнике на Барсовом городке).¹

2. Серебряная подвеска — конек из клада р. Сын² — аналогична коньку из погребения № 20 могильника VIII—IX вв. на Барсовом городке.³ Конек из описываемого клада отличается от найденного на Барсовом городке постановкой ног, наличием ободка — полоза, который может рассматриваться как результат стилизации змей и драконов, попираемых ногами коней.⁴

3. Полая серебряная фигурка медведя,⁵ вероятно, служила ручкой сосуда, о чем свидетельствует оформление лап животного в виде небольших расклепанных пластин с круглыми отверстиями на них. Морда медведя с ушами полукруглой формы, вертикально поставленными над глазами, характерна для приуральско-пермского типа VII—X вв.

¹ См. Е. И. Агне, Barsoff Gorodok, Stockholm, 1935, стр. 97 и стр. 100, рис. 25.

² Инв. № ОИПК 1883/1, дл. 6,5 см, выс. 4,9 см.

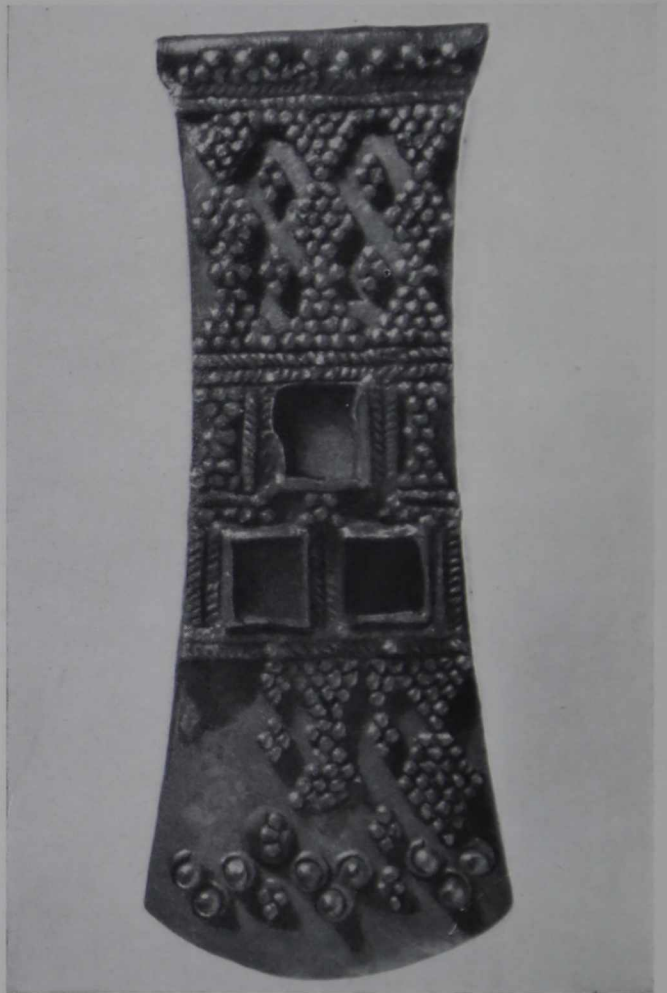
³ См. Е. И. Агне, ук. соч., стр. 105, рис. 51.

⁴ См. Д. Н. Анучин, К истории искусства и верований у Приуральской Чуди, «Материалы по археологии восточных губерний», т. III, Москва, 1899, стр. 87—160.

⁵ Инв. № ОИПК 1883/3, дл. 8,3 см, выс. 5,2 см.

4. Оригинальным, не имеющим по композиции аналогий, является серебряный наконечник или навершие в виде полой литой головки коня с зайцем на шее.¹ По моделировке эта головка близка описанным выше подвескам, изображающим коня и медведя, и, вероятно, им contemporanea. Наконечник более или менее близок по технике выполнения двум бронзовым навершиям из Подчеремского клада.²

5. Серебряный браслет³ плотно сплетен из трех пар скрученных между собою проволок. На несходящихся концах его — наголовники грушевидной формы с черным орнаментом. Серебряные браслеты, если и не совсем такого плетения, то, во всяком случае, с подобными наголовниками хорошо известны из русских кладов XI—XII вв., глав-



Серебряная позолоченная пластинка

¹ Инв. № ОИПК 1883/2, дл. 4,6 см, выс. 6,0 см.

² См. В. А. Городцов, Подчеремский клад, «Советская археология», т. II, М.—Л., 1937, табл. III, 4—5.

³ Инв. № ОИПК, 1883/4, диам. 8,0 см.

ным образом из района Киева.¹ Такие же, преимущественно бронзовые, браслеты были неоднократно находимы в славянских погребениях приблизительно того же времени.²

б. Серебряная позолоченная пластинка,³ вероятно, служила подвеской к поясу. Она украшена вставками из хорошо отполированных плоских с фацетными стеклами, сканью и крупной зернью явно болгарского типа. Пластинка может быть отнесена ко времени расцвета болгарского ювелирного искусства.

Известно пять подобных почти тождественных подвесок-пластин. Все они найдены в бывшем Глазовском уезде, Вятской губ. (ныне Кировская обл.), но только одна из них обнаружена в погребении, датированном XI—XIII вв.,⁴ тогда как

¹ См. Г. Ф. Карзухина, Русские клады, М.—Л., 1954, табл. XIII, XIV, XXIX, XXXI, XLII, XLVII.

² См. А. В. Арциховский, Курганы вятичей, М., 1930; А. А. Спицын, Владимирские курганы, «Известия Археологической комиссии», вып. 15, 1905, рис. 319.

³ Инв. № ОИПК, 1883/5, дл. 12,8 см, шир. 4,8 см.

⁴ С. Г. Матвеев, Могилиник «Чем-Шай», «Труды научного Общества Вятского края», т. IV, Ижевск, 1928, табл. X, 23.

остальные происходят из случайных находок.¹ Приведенные аналогии позволяют и подвеску, попавшую на р. Сын, считать происходящей из этого же района.

В своем большинстве описанные предметы разновременны и попали на р. Сын из различных мест. В какой-то период времени они составляли один комплект и при надвигавшейся опасности были совместно зарыты.

Так как первые четыре предмета являются изображениями медведя, коня, зайца, т. е. животных, весьма почитавшихся в течение продолжительного времени в Приуралье, Западной Сибири и других областях, то можно предположить, что вышеописанные вещи в свое время служили предметами культа и принадлежали какому-то святилищу (или, что менее вероятно, одному лицу — шаману).

¹ См. «Отчет Археологической комиссии», 1895, стр. 55, рис. 116, и «Альбом рисунков ОАК», 1882—1898 гг., стр. 283, рис. 1766; А. А. Спицын, Древности..., МАР, вып. 26, 1902, табл. III, 7; А. П. Смирнов, Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья, «Материалы и исследования по археологии СССР», т. 28, стр. 218, табл. V, 8,4. Неизданная пластинка находится в Эрмитаже, инв. № ОИПК 549/1.

А. Передольская

ФРАГМЕНТ ЧАШИ ПОЛИОНА ИЗ ОЛЬВИИ

Среди фрагментов краснофигурных сосудов V в. до н. э., найденных в Ольвии и хранящихся в Эрмитаже, выделяется высоким качеством исполнения обломок, принадлежавший небольшой, изящной чаше на низкой подставке или неглубокому скифосу с отогнутым венчиком.¹ На ребре, отделяющем венчик от стенки чаши, вдавлен поясок, покрытый пурпуром. Об орнаменте под ручками почти невозможно судить — сохранилась лишь верхняя часть лепестка боковой пальметки и незначительная часть тонкого и гибкого стебля, ее окружающего.

На наружной стороне чаши изображена верхняя половина фигуры нагого юноши, обращенного влево. Правая рука его согнута в локте и протянута вперед, левая опущена. Гладкая, неширокая повязка перерезает лоб.

В типе головы с круглым, высоким черепом и

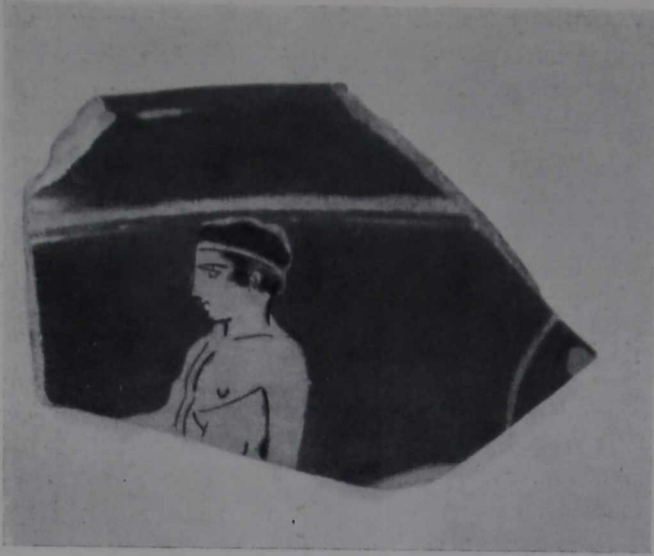
с правильными чертами красивого, но холодного лица чувствуется влияние идеалов классического искусства, однако с несвойственной последнему склонностью к измельчанию стиля.

Тонкий рисунок носит слегка эскизный характер, допускающий некоторую небрежность в исполнении деталей, например в трактовке уха или грудных мышц, в отсутствии рельефной линии в контурах тела; последняя используется только в профиле лица и в контуре шеи. В передаче мускулатуры довольно обильно применяется разбавленный лак. Все упомянутые особенности рисунка указывают на характерные приемы мастеров-миниатюристов 30-х гг. V в. до н. э.

Ближайшей аналогией к нашему фрагменту из Ольвии является сосуд с изображением эфэбов, беседующих с мужчинами.¹ Это — небольшая чаша

¹ См. G. M. A. Richter, L. F. Hall, Red-Figure Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art, New Haven, 1936, табл. 156, № 156.

¹ Ол. 3273, выс. 4,8, дл. 6 см. Найден в 1909 г.



Фрагмент чаши работы Полиона из Ольвии

на низкой подставке, с отогнутым венчиком и с легким орнаментом из нескольких пальметок под ручками.

Сопоставление чаши с издаваемым в этой заметке обломком позволяет не только установить

форму вазы, к которой он принадлежал, но и выяснить руку художника, его расписавшего. Весь характер рисунка и тип юноши совпадают в мельчайших деталях с эфебами на упомянутой чаше. Тот же тип эфебов встречается еще раз в фигурах палестритов, изображенных на горле кратера с волютами.¹ На кратере сохранилась и подпись мастера: «Полион расписал».

До сих пор было известно семнадцать vaz Полиона, выявленных Бизли.² Фрагмент из Ольвии — еще одно произведение этого мастера, пока единственная его работа в богатых собраниях Эрмитажа.

Бизли датирует вазы Полиона временем около 420-х гг. до н. э. Фрагмент из Ольвии, как и чаша в Нью-Йорке, принадлежит, как мне кажется, к числу ранних работ и может быть датирован около 430 г. до н. э.

¹ G. M. A. Richter, L. F. Hall, ук. соч., табл. 153—154, № 154.

² См. J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, Oxford, 1942, стр. 797 и след.

С. Певзнер

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЕГИПЕТСКИХ ТКАНЕЙ

Эрмитажная коллекция египетских тканей X—XV вв., составленная главным образом в результате поездок хранителя Эрмитажа В. Г. Бока в Египет в конце XIX в., не велика по объему. Она содержит всего около ста образцов. Однако все основные типы египетских тканей этого времени, встречающиеся в музейных собраниях, представлены здесь достаточно полно.

Внимательное исследование египетских тканей X—XV вв. не только позволяет составить представление об одной из основных отраслей ремесленного производства — ткачестве, но также дает в известной степени возможность судить о росте производительных сил и развитии производственных отношений, о структуре общества средневекового Египта. Их украшение проливает свет на некоторые закономерности в развитии средневекового искусства страны. В связи с этим изучение эрмитажного собрания египетских тканей приобретает особое значение.

В состав коллекции входит несколько десятков льняных тканей X—XII вв. с проткаными шел-

ковыми узорными полосами. Среди тканей этого типа с надписями (так называемых тиразов) особый интерес представляют тиразы халифов Фатимидов аль-Азиза¹ и аль-Мустансира.²

XIII—XV вв. представлены с одной стороны богатыми шелковыми узорными тканями, в том числе замечательной синей тканью с именем Мухаммеда ибн Калауна, с другой стороны — несколькими десятками вышитых и набивных льняных тканей.

При рассмотрении материалов и техники выполнения египетских тканей прежде всего удастся установить, что начиная с VIII в. в ткачестве широкое применение получает шелк. Это явление, по-видимому, обусловлено арабским завоеванием, так как включение Египта в состав халифата усилило его торговые связи с теми странами, где производился шелк.

¹ См. R. Guest, Further Arabic Inscriptions on Textiles, «Journal of the Royal Asiatic Society», 1918, стр. 263—264.

² Подготовлена к публикации автором настоящей статьи.

Вплоть до XII в. ткани из льна изготовлялись на простом станке с двумя ремизками, точно так же, какой применялся и в коптское, и в более раннее время. Шелковые тканые орнаменты на изделиях этого периода выполняются в сложной гобеленовой технике.

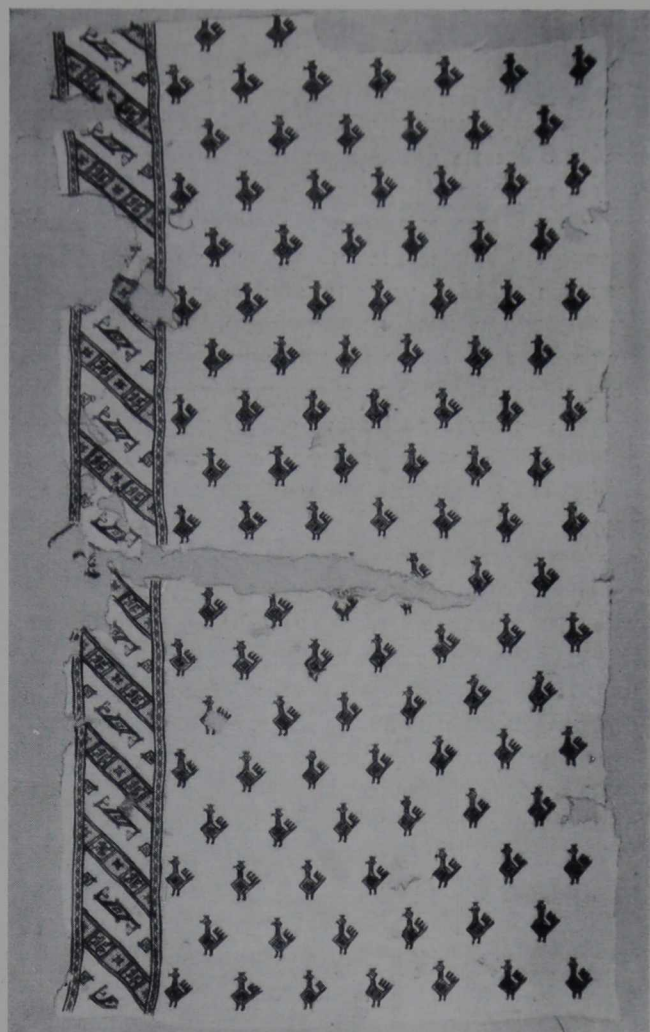
Начиная с XIII в. коренным образом меняются приемы изготовления дорогих узорчатых тканей: совсем исчезает гобеленовая техника, сменяясь полотняными и производными киперными переплетениями, комбинация которых и составляет узор. Именно в этой технике выполнены дорогие шелковые узорчатые ткани XIII—XV вв. Это заставляет предположить, что сложный станок занял ведущую роль в текстильном производстве. Судя по надписям, имеющимся на тканях, они изготовлялись в султанских мастерских. Наличие таких мастерских в мамлюкский период раньше отрицалось,¹ однако ряд сообщений источников ясно доказывает, что они существовали. Особый интерес представляет указание ан-Нувеири, который рассказывает, что один из султанов середины XIV в. посетил султанскую мастерскую в Александрии и смотрел, как там идет работа.² Его описание достаточно ясно показывает, что в XIV в. применялся сложный станок с целой системой ремизок или заменяющих их устройств, которыми управляли «мальчишки-тянульщики».

Наряду с дорогими узорчатыми тканями в VII—XV вв. в большом количестве производились простые полотняные ткани. При украшении их применялись более простые и дешевые приемы, чем выполнение тканого узора, а именно — вышивка и набойка.

При вышивании употреблялся целый ряд различных швов (стебельчатый, тамбурный, полукрест и др.), обычно соответствовавших характеру узора. Орнаментация вышитых тканей весьма разнообразна, однако при детальном рассмотрении можно установить, что разнообразие достигается в значительной степени комбинированием в разных сочетаниях одних и тех же стандартных деталей узора. Удастся выделить ряд вышитых тканей с совпадающими орнаментальными элементами, очевидно изготовленных в одной и той же мастерской. Внимательное исследование этой группы тканей позволяет предположить, что

¹ См. E. Kühnel, Zur Tiraz-Epigraphik der Abbasiden und Fatimiden, «Festschrift Max Freiherr von Oppenheim», Berlin, 1933, стр. 59—60.

² См. Abdil Aziz Marzouk, Alexandria as a Textile Centre, «Bulletin de la Société d'Archéologie Copte», т. XIII, Le Caire, 1951, стр. 131.



Льняная ткань с вышивкой. Египет XIV—XV вв.

иногда вышивка делалась по узору, нанесенному по трафарету или набитому штампом.

Орнаментация тканей, точно так же, как и техника их изготовления, на протяжении изучаемого периода не оставалась неизменной. В VII—IX вв. еще полностью продолжают традиции коптского времени; хотя узоры уже более схематичны, основную роль в них играют изображения людей, животных и сюжетных сцен.

В X—XII вв. орнамент имеет совершенно другой характер. Ткани украшены только горизонтальными узорными полосами. Изображения людей и животных становятся мельче, окончательно схематизируются, превращаются в элементы орнамента, занимая место в мелких медальонах полос.

В XIII—XV вв. орнаментация шелковых художественных тканей строится по иному принципу. Узор теперь свободно разбросан по всей поверхности ткани, имея в основе расположения ромбиче-

скую сетку. Как композиция, так и самый характер узоров показывают определенное влияние китайского текстильного орнамента.¹

В узорах вышитых и набивных тканей XIII—XV вв. весьма часто встречаются элементы нильского пейзажа (растения, рыбы, птицы, звери), вдохновлявшие мастеров и художников со времен древнего Египта. На некоторых из этих тканей имеются изображения крестов, коленопреклоненных фигур в позе молящихся, что указывает на сохранение в Египте относительно многочисленного христианского населения, вносившего в египетское искусство свои сюжеты, недопустимые для ортодоксального мусульманства.

Таким образом, по композиции и общему характеру узора ткани разного времени на протяжении рассматриваемого периода (VIII—XV вв.) значительно отличаются друг от друга. Однако при детальном анализе отдельных элементов, составляющих основу узора ткани, удается проследить определенную преемственность, начиная с коптского времени и кончая XV в.

Видную роль в орнаменте тканей X—XV вв. играла арабская надпись. В X—XII вв. надпись занимает обычно бордюры узорных полос. В тканях XII—XV вв. надписи располагаются в медальонах, образующих узор, или в полях между ними.

Надписи тканей X—XII вв. выполнены куфическим шрифтом,² надписи тканей XIII—

¹ См. С. Б. Певзнер, Китайские мотивы на памятниках художественного ремесла средневекового Египта, «Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство Античного мира и Востока», т. II, Л., 1958.

² См. Abdil Aziz Marzouk, The Evolution of Inscriptions on Fatimid Tiraz, «Ars Islamica», т. X, Ann Arbor, 1946.

XV вв. — почерком сулус, характерным для всей эпиграфики того времени. Меняется и текст надписей. Формула официальных надписей XIII—XV вв. сильно отличается от формулы тиразов Фатимидов; речения, частые в надписях XIII—XIV вв., не совпадают с наиболее употребительными в X—XII вв.¹

Таким образом, анализ техники ткачества, орнаментации и надписей средневековых египетских тканей Эрмитажа приводит к выводу, что в области художественного ремесла XII в. являлся переломным. Чем же это объясняется? В XI—XII вв. основной формой феодальных отношений становится военно-ленная система. Ее широкое распространение знаменует новый этап в развитии феодальных отношений. Связанное с его наступлением расширение производства потребовало в ремесленном производстве освоения новых приемов, позволяющих увеличить выпуск продукции. В ткачестве на место чрезвычайно трудоемкой и медленной гобеленовой техники приходит, с одной стороны, сложный станок, с другой — такие простые способы украшения ткани, как вышивка и набойка. С новым этапом развития социальных отношений связан и определенный перелом в идеологии. Те изменения в орнаментации тканей, которые удается проследить по материалам собрания Эрмитажа и которые находят себе подтверждение в опубликованных материалах других музеев, стоят в непосредственной зависимости от тех общих сдвигов в искусстве и других областях идеологии, которые последовали за изменением формы феодальных отношений, наступлением нового этапа их развития.

¹ Вопросы, связанные с изменением текстов надписей, будут рассмотрены в специальной статье.

Ю. Миллер

ТУРЕЦКАЯ МИСЮРКА XVI в.

На Ближнем Востоке в эпоху средневековья существовало немало своеобразных видов вооружения, в том числе так называемые мисюрки — небольшие стальные наголовья полусферической формы с кольчужной сеткой.¹ В большинстве случаев они или вовсе лишены украшений, либо покрыты очень простой резьбой. Объясняется это

¹ Свое название мисюрки получили от арабского слова «Миср» (название Египта, а также города Каира).

тем, что поверх мисюрок, плотно прилегавших к голове, носили шлемы, надевавшиеся на чалму, и таким образом украшения не были видны. В связи с этим как редкое исключение из общего правила следует рассматривать стальное наголовье, хранящееся в Отделе зарубежного Востока Эрмитажа.¹

¹ Инвентарь восточного оружия, № 1235. В собрание Эрмитажа поступила в 1829 г. из арсенала в г. Адрианополе. Ф. А. Жиль ошибочно относил ее к монгольскому вооружению XIV—XV вв.

Оно выковано в виде выпуклого стального круга диаметром 20,8 см. На его поверхности в центре помещены небольшой кружок, фестончатые медалионы, картуши и тюльпаны. Все они выполнены золотой насечкой и украшены рубинами и бирюзой. Фоном для этих изображений служит тончайший растительный узор, инкрустированный золотом.

По краю круга прикреплена кольчужная сетка, однако в отличие от обычного типа верхняя ее часть снабжена вертикально расположенными и находящимися друг на друга пластинками с золотой насечкой. В нижней части сетки находятся две стальные пластины для защиты ушей. Судя по покрывающему их орнаменту, они добавлены в более позднее время.

Таким образом, несомненно, что мисюрка применялась в качестве самостоятельного наголовья, а декоративное оформление было рассчитано на ношение ее без шлема.

Отсутствие надписей не дает возможности определить владельца мисюрки, но богатые украшения и особенно высокое техническое исполнение позволяют предполагать, что это не был простой феодал. Что касается датировки и места изготовления, то все данные говорят о турецком происхождении мисюрки, которая по времени может быть отнесена к первой половине — середине XVI в. На турецкое происхождение указывают прежде всего ее украшения — форма медалионов, изображения зубчатых листьев и цветов — тюльпанов и гвоздики, чрезвычайно характерные для турецкой орнаментики XVI в. Способ крепления колец сетки и усиление кольчужного плетения стальными пластинками также свойственны турецкому вооружению того времени.

Известно, что в XVI в. Османское феодальное государство переживало период расцвета. В стране развивались торговля, ремесла, наука и искусство. На высоком уровне находилось прикладное искусство, в том числе художественная обработка металла, сосредоточенная главным образом в Стамбуле, Токате, Эрзуруме. В одном из этих центров и была изготовлена мисюрка эрмитажного собрания. Она не имеет аналогий в европейских коллекциях оружия, и лишь один шлем, хранящийся в

(«Царскосельский музей с собранием оружия...», СПб., 1860, стр. 149), а Э. Э. Ленц, совершенно правильно, — к турецкому XVI—XVIII вв., однако без каких-либо доказательств этого (Эрмитаж, Указатель отделения средних веков и эпохи возрождения, ч. 1, Собрание оружия, СПб., 1908, стр. 136).



Турецкая мисюрка XVI в.

Оружейной палате Московского Кремля, почти полностью совпадает с ней по украшениям, имея, правда, иную форму.¹ Возможно, что оба эти памятника искусства Востока были созданы одним и тем же неизвестным мастером.

¹ См. «Сборник научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты», 1954, стр. 120—121.

КАМЧАТНАЯ ТКАНЬ МР-1068 ИЗ РАСКОПОК В НОИН-УЛА

Среди китайских шелковых тканей, найденных при раскопках шестого ноин-улинского кургана, большой интерес вызывает окрашенная в светло-коричневый цвет камка МР-1068 со сложным, тщательно выполненным орнаментом.¹

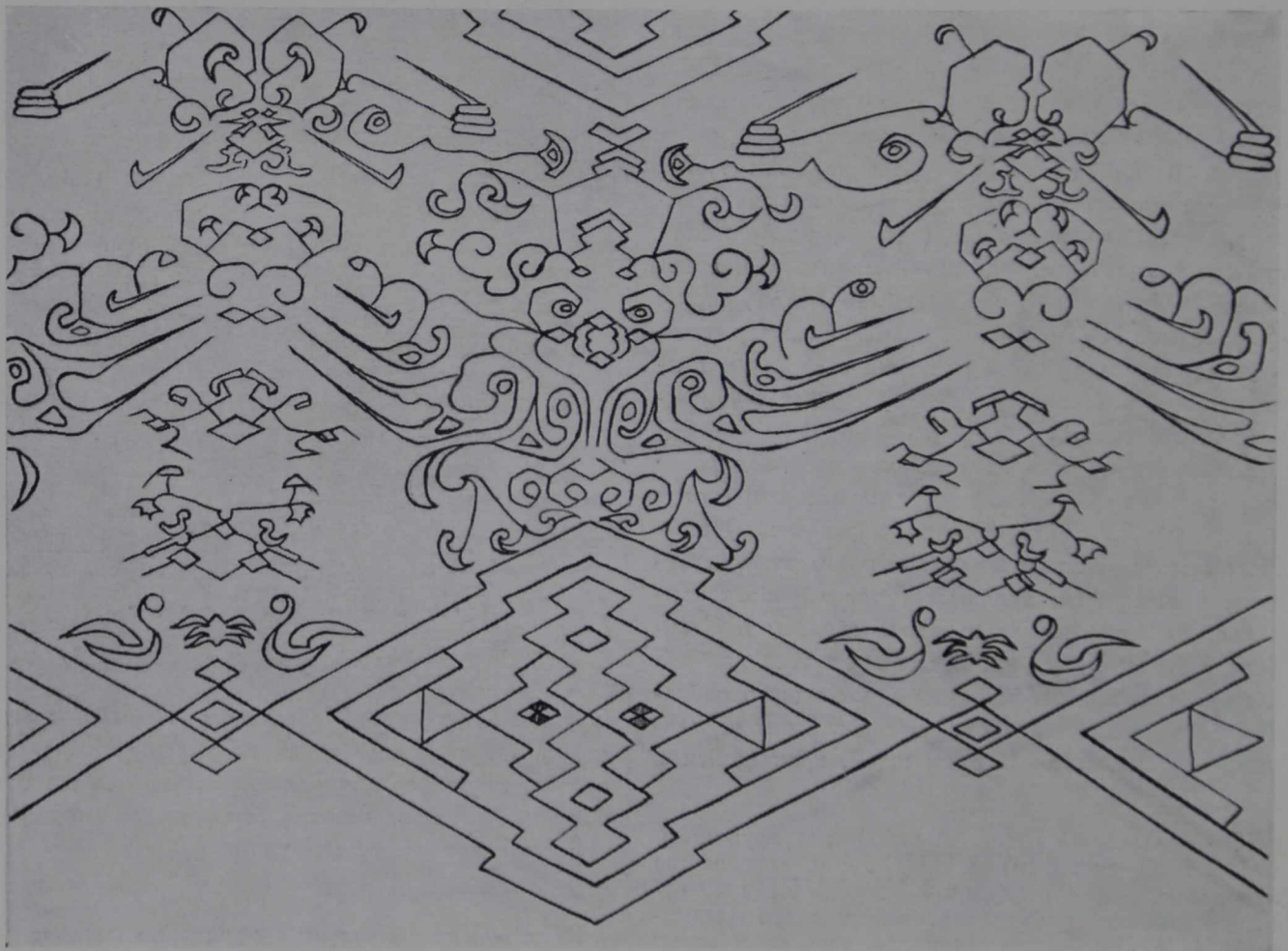
Орнамент состоит из идущих в направлении основы рядов ромбов с разнообразными узорами между рядами. Ромбы соединены между собой маленькими тройными ромбиками. Каждый большой ромб, в свою очередь, состоит из значительного числа маленьких ромбиков, обогащающих узор.

¹ Длина фрагмента — 51 см, ширина — 7,8 см. С одной стороны сохранилась кромка во всю длину полотна. Узор ткани выполнен переплетением, производным от саржевого на фоне из основного репса.

Ромбический орнамент, как это показал Б. Карлгрен в работе «Хуай и Хань», представляет собой один из главнейших орнаментальных мотивов ханьского периода.¹ Сведения о том, что на камчатных тканях периода Хань часто употреблялись ромбические узоры, можно найти в словаре П. в. н. э. «Ши мин».

Находящийся между ромбовидными лентами пышный узор, имеющий разнообразные завитки и волуэты, состоит из нескольких отдельных частей. В узком пространстве между углами ромбов находится основная фигура узора: композиция связанных между собой завитков и кривых, с выходящими из них в обе стороны остроконечными

¹ См. В. Karlgren, *Huai and Han*, «Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities», Stockholm, 1943, № 13, стр. 29—31.



Прорисовка орнамента камки МР-1068

завитками. По бокам центральной фигуры находится еще ряд фигур меньшего размера, состоящих также из кривых, остроконечных отростков, запятых и т. д.

Сравнивая центральный комплекс узора камки с фигурой птицы на инкрустированном бронзовом сосуде, опубликованном С. Умехара,¹ нетрудно установить, что фигура на камке также является сильно стилизованным изображением птицы. Мы находим на узоре ноги в виде двух отходящих кривых с волютами на конце и крылья в виде длинных остроконечных завитков. Перья на туловище и голове птицы превратились в большое количество самых разнообразных по форме изгибающихся линий, завитков и т. д. Боковые фигуры, находясь в несомненном родстве с центральной, также представляют собой сильно стилизованные фигуры птиц.

Таким образом, орнамент камчатной ткани МР-1068 находится в смысловой связи с узорами на тканях из Ильмовой пади² и Ноин-Улы,³ хранящихся в Эрмитаже, а также на ткани

ЛС-03 из раскопок О. Стейна,¹ представляющими, по нашему мнению, сильно стилизованное изображение птицы-дракона.

При сравнении узора камки с орнаментами вышеупомянутых тканей видно, что стилизация в них шла различными путями. В тканях типа 1354/149 птица превратилась в круглую композицию, состоящую из кривых линий, «листочков» и «гребешков». Эта закругленная композиция со стремлением к экономии пространства возникла, по-видимому, под влиянием аналогичных изображений на бронзовых зеркалах в связи с необходимостью экономии пространства для размещения круглых фигур.² В отличие от этих тканей орнамент камки скорее имеет тенденцию к расширению и заполнению всего свободного пространства кривыми завитками и волютами.

Орнамент камки МР-1068 отличается исключительно высокими техническими достоинствами. На раппорте, насчитывающем всего лишь 5,8 см по основе и утку, мастер сумел выткать исключительно сложный по композиции узор. Поэтому ткань хорошо характеризует высокое развитие ткацкого мастерства той далекой эпохи.

¹ См. S. Umehara, *Etude des bronzes des Royaumes Combattant, Kyôto*, 1936, табл. XLVIII.

² См. Г. П. Сосновский, *Раскопки Ильмовой пади, «Советская археология», т. VIII, 1946, стр. 60, рис. 11, шифр ткани 1354/149.*

³ Шифр ткани МР 1885.

¹ См. A. Stein, *Innermost Asia. Detailed report of excavations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran*, т. III, Oxford, 1928, табл. XXV.

² См. В. Karlgren, *ук. соч., зеркала F 13, F 30 и H-1; S. Umehara, L'étude sur le miroir antérieur à la dynastie des «Han», Kyôto*, 1935.

А. Быков

МОНЕТЫ ЭМИРОВ КРИТА В ЭРМИТАЖЕ

Монеты, относящиеся ко времени владычества арабов на Крите (827—961), совсем недавно были выделены в особую группу. Заслуга распознавания их принадлежит хранителю Отделения монет и медалей Британского музея доктору Дж. Уокеру,¹ изъывшему их из серий халифских монет, к которым их раньше причисляли. Последнее понятно, так как на всех известных монетах арабских правителей Крита отсутствует обозначение места выпуска, а на медных монетах — также и дата. Наличие же на монетах только личных имен, и среди них такого распространенного, как 'Омар, еще не давало права выделять монеты из числа аббасидских.

Арабское владычество на Крите очень мало отражено в исторических хрониках Средневековья.

¹ См. J. Walker, *The coins of the amirs of Crete, «Numismatic Chronicle», 1953, стр. 125—130.*

Появление арабов на Крите относится к началу IX в., когда некоторые кордовские повстанцы, при ал-Хакаме I принужденные покинуть Испанию, переселились в северо-восточную Африку. Захватив Александрию в 818 г., они, по замечанию Э. Леви-Провансаля, пытались основать там «своего рода маленькую республику», но были изгнаны в мае 827 г. будущим правителем Средней Азии 'Абдаллахом ибн Тахимрэм. В том же месяце они высадились на Крите, где утвердились почти на полтора столетия, и, по свидетельству ан-Нувайри, вскоре завладели большей частью Эгейских островов.¹

Обнаружить имена эмиров Крита Дж. Уокеру удалось не только на медных, но и на золотых монетах, что и дало ему право выделить те и другие в особую серию. По арабским и ви-

¹ См. E. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, т. I, Le Caire, 1944, стр. 121.



Два фельса эмиров Крита без дат и места чекана (лицевая и оборотная стороны)

зантийским хроникам и нумизматическим данным он составил примерную хронологию и генеалогию арабской династии на Крите, основателем которой был Абу Хафс 'Омар ибн 'Иса из рода некоего Шу'айба ал-Баллуты. Местом чеканки монет Дж. Уокер считает столицу Шу'айбидов — Кандию.

Монеты эмиров Крита, как следует из статьи Дж. Уокера, имеются в ряде собраний. Две монеты удалось обнаружить и в Эрмитаже; обе они медные, уже описанных Уокером типов. В поле лицевой стороны монет в трех строках помещена первая часть суннитского символа веры, в поле оборотной также в трех строках — его вторая часть, под ней имя Шу'айб.¹ На одной из монет под символом лицевой стороны — имя 'Омар.² Круговых легенд монеты не имеют. У края на их обеих сторонах — точечный круг.

Монеты с именами 'Омар и Шу'айб Уокер относит к правлению первого эмира Крита Абу Хафса 'Омара. Но так как дата на монетах не указана, Дж. Уокер отмечает, что имя Омар, помещенное на лицевой стороне, может также принадлежать

внуку Абу Хафса, и в таком случае эти монеты должны быть признаны выпущенными при сыне Абу Хафса, носившем имя Шу'айб.

Нам кажется более правильным второе предположение, которое поддерживается следующими соображениями. Вполне допустимо, что арабские завоеватели, заняв Крит, не сразу выпустили собственную монету, а в течение некоторого времени пользовались той, которая была до них. История денежного обращения мусульманского Востока знает подобные примеры. Так было и в самом халифате в эпоху первых завоеваний. Следует учесть и то, что бежавшие из Кордовы, изгнанные затем из Александрии, завоеватели Крита не могли привезти на остров больших богатств. Спешно покидая Александрию, они даже не имели возможности увезти с собой ни одного раба.¹ Не было нужных металлов и на Крите, где золото и медь с древнейших времен были предметами ввоза из Египта и с соседнего Кипра. Весьма вероятное в первое время владычества Шу'айбидов отсутствие у них резчиков штемпелей, достаточно знакомых с арабской письменностью, тоже не способствовало выпуску арабоязычных монет.

Выходцы с крайнего запада арабского мира, обосновавшись на Крите, грабили проходящие торговые корабли и слыли грозой центрального и восточного Средиземноморья. Со своей родиной они поддерживали экономические и культурные связи.² Однако, признав хотя и номинально главенство Аббасидов, они все же оказались в сфере культурных воздействий восточного халифата. На это указывает имя халифа ал-Му'тамида, помещенное на золотых шу'айбидских монетах Британского музея, и сам тип их.³ Соприкосновение, хотя бы во время пиратских нападений, с аббасидскими купцами, а через них с денежным обращением и монетным делом халифата, не могло не отразиться на типе не только золотых, но и медных шу'айбидских монет.

С середины IX в., в правление ал-Мутеваккиля, в восточном халифате на долгие времена установился обычай помещать на оборотной стороне имя халифа, а на лицевой стороне — имя наследника.

Эмиры Крита, по всей видимости, тоже приняли это правило, что подтверждается другим типом медных монет, представленным в Эрмитаже, а также золотыми монетами, изданными Дж. Уокером. Единственное находящееся на них имя Шу

¹ ОН, № 3014, вес — 2,99, диам. — 21,0; ОН № 3015, вес — 2,57, диам. — 19,0, посеребрена (ср. J. Walker, ук. соч., №№ 5 и 6).

² ОН, № 3014.

¹ См. E. Lévi-Provençal, ук. соч., стр. 121.

² Там же, стр. 121 и 377.

³ См. J. Walker, ук. соч., №№ 1—4.

'айб помещено не на лицевой стороне, а на оборотной, где и полагается быть имени правящего эмира. Закономерная аналогия заставляет признать, что и на двухименных монетах описанного выше типа на оборотной стороне указано имя эмира, а на лицевой — имя его наследника. Сомневаться поэтому в принадлежности всех этих монет, медных и золотых, Шу'айбу (854 — не ранее 894), сыну Абу Хафса 'Омара, как и в заимствовании обычая от Аббасидов, мне кажется, нет оснований.

Монетное дело испанских Омейядов отличается верностью восточно-омейядским традициям и в данном случае не могло дать примера для подражания. Имя халифа на монетах испанских Омейядов появляется лишь в X в., с провозглашением халифата Абдуррахманом III в 929 г. и заменяет с этого времени на обороте монет 112 суру Корана. Упоминание имени наследника встречается еще на столетие позднее, и только на монетах Су-

леймана (1013—1018), когда Крит снова был уже византийским. В истории монетного дела Кордовского халифата нововведение остается случайным эпизодом. Оно вызвано отнюдь не преемственностью от Аббасидов, в то время уже не чеканивших монету, а стремлением закрепить престол за определенным лицом в период борьбы придворных партий и гражданской войны.

На шу'айбидских монетах рассмотренных типов отсутствуют даты. Однако возможна их относительная датировка. Более ранней, очевидно, является носящая лишь одно имя Шу'айб, как чеканенная до назначения 'Омара наследником.¹

¹ После сдачи в печать настоящей статьи появилась работа У. С. Линдер-Велин (Швеция), в которой она издала обнаруженную ею и пока единственную серебряную монету эмиров Крита, чеканенную в 350 (=961) г. в ал-Хандаке (Кандия) («Numismatic Chronicle», London, 1955, стр. 211—214).

ЭКСПЕДИЦИИ

Г. Смирнова

СВЕДЕНИЯ О РАБОТЕ ЗАПАДНОУКРАИНСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 1956 г.

В 1956 г. Западноукраинская экспедиция продолжала раскопки поселения возле села Магала, Черновицкой обл.¹ В задачи экспедиции входило дальнейшее изучение планировки поселения, до-

следование жилых построек, частично вскрытых в 1955 г., и уточнение вопроса о характере взаимосвязи между культурами верхнего и нижнего горизонтов этого памятника. Около прошлогодних раскопов были заложены три новых общей площадью 700 кв. м. На вскрытом участке были исследованы два ранее обнаруженных жилища, а также выявлены остатки нескольких новых жилищ

¹ См. Г. Смирнова, Результаты работ Западноукраинской экспедиции 1955 г., СГЭ, X, 1956, стр. 52—54.



Предметы из бронзы. Нижний слой

наземного типа. Жилище, зачищенное на северном раскопе, имеет характерную для исследуемого памятника прямоугольную планировку, восстанавливаемую по размещению ям от столбов, служивших для поддержания крыши. Контуры жилых построек на южном раскопе проследить не удалось. На этом участке ямы от столбов также группируются вокруг печей и хозяйственных ям, но в их расположении отсутствует симметрия, свойственная жилым сооружениям, открытым на других участках поселения.

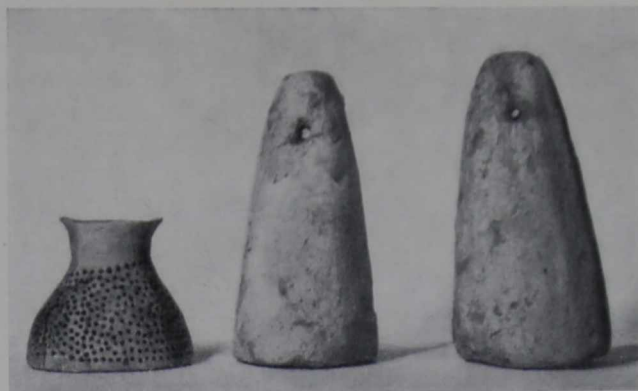
Остатками печей, устроенных обычно в ямах различной глубины, является под и перекрывающая его обмазка, в одних случаях с отпечатками прутьев, в других — с гладкой поверхностью. В силу плохой сохранности произвести реконструкцию печей пока не представляется возможным. Однако уже сейчас можно различить печи двух видов — глинобитные куполообразные с топочным отверстием, находящимся, по всей вероятности, сверху, и печи открытого типа, в виде сковороды с невысоким бортиком, сооруженные на дне ям глубиной не менее 1 м. Поблизости от печей оказались ямы, заполненные золой и другого рода остатками очажного характера.

Помимо жилых и хозяйственных сооружений, экспедицией исследовался зольник, обнаруженный на месте небольшого всхолмления в центральной части поселения. Наибольшая высота зольника около 50—60 см, а его площадь в этом году установить не удалось. Зольник содержит большое количество керамики, костей домашних животных, а также изделия из бронзы и кости.

Керамический комплекс из зольника состоит из различных видов тонкостенной и грубой посуды. Среди тонкостенной керамики преобладают черпаки и чаши с двумя ручками, возвышающимися над краем венчика. Грубая керамика, изготовленная из глины с примесью кварцевой дресвы, представлена прямыми горшками, украшенными под венчиком наколами и валиком.

Наиболее распространенным видом костяных изделий, помимо проколов, являются орудия, сделанные из обломка лопатки, на конце которой нанесены зубчатые нарезки. К группе бронзовых предметов относятся наконечник копья, булавки и крестовидная подвеска.

Найденные здесь изделия из бронзы подтвердили высказанную в прошлом году датировку нижнего слоя поселения, к которому относится материал из зольника и большинства жилищ, выявленных в 1956 г., — X—IX вв. до н. э.



Предметы из глины. Верхний слой



Чернолощеный сосуд из голиградского слоя

Во время раскопок 1956 г. удалось уточнить и сделанные прежде выводы о культурной принадлежности нижнего горизонта этого памятника. По характеру материальной культуры нижний слой поселения следует относить к кругу памятников культуры Ноа, известных на территории Румынии в бассейне р. Прут. Материала, характерного для культуры Монтеору, предшествующей по времени культуре Ноа,¹ на исследуемом нами поселении оказалось очень мало.

Жилые и хозяйственные комплексы с вещевым инвентарем культуры фракийского гальштата VIII—VII вв. до н. э. по-прежнему были обнаружены только в южной части мыса, занятого поселением. На южном раскопе культурный слой

¹ См. «Săntierul arheologic Trușești», «Studii și cercetări de istorie veche», т. V, вып. 1—2. Editura Academiei Republicii Populare Romane, 1954, стр. 30.

с этим материалом перекрывал ямы с находками культуры Ноа. В этом слое поселения, помимо лощеной керамики различных форм и видов, найдены изделия из глины и бронзы. Костяные орудия в верхнем слое, в отличие от нижнего, встречаются редко.

В целом же материала, относящегося к культуре фракийского гальштата, на раскопе 1956 г. оказалось очень мало и явно недостаточно для уточнения вопроса о характере связей между носителями этой культуры и тем населением, которое жило здесь в предшествующий период.

Экспедицией получены дополнительные сведения о земледельческо-скотоводческом характере хозяйства населения. Обилие костей домашних животных в нижнем слое и богатый набор костяных ору-

дий, связанных, по всей вероятности, со скорняжными работами, позволяют говорить о том, что в ранний период жизни на поселении скотоводство играло бóльшую роль, чем в поздний. Это, однако, не означает, что скотоводство являлось господствующей отраслью хозяйства в ранний период. Зерна пшеницы, обнаруженные в большом количестве в одном из ранних жилищ, наряду с земледельческими орудиями, являются дополнительным материалом, свидетельствующим о занятии населения земледелием.

Дальнейшие исследования селища возле села Магала позволят уточнить и ближе подойти к правильному решению всех тех вопросов, которые возникают при изучении материалов, полученных во время раскопок этого памятника.

ХРОНИКА

ЗАСЕДАНИЕ ПАМЯТИ СЕЗАННА

2 ноября 1956 г. в Эрмитаже было проведено научное заседание, посвященное памяти Поля Сезанна, в связи с 50-летием со дня смерти. Заседание было организовано Эрмитажем совместно с секцией друзей науки и культуры Франции ВОКС'а.

С докладом о творчестве Сезанна выступил М. В. Алпатов (действительный член Академии художеств СССР, Москва). А. Н. Изергина (зав. отделением живописи ОИЗЕИ) охарактеризовала собрания картин Сезанна в музеях СССР. А. Г. Барская (старший научный сотрудник Эрмитажа) прочла доклад: «Пейзаж «Гора св. Виктории» в творчестве Сезанна».

На заседании присутствовали многие представители художественной общественности Ленинграда. После докладов была составлена приветственная телеграмма, адресованная Обществу друзей Сезанна во Франции, подписанная видными деятелями искусства и литературы.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ДАТЫ

1 июля 1956 г. исполнилось 35 лет работы в Эрмитаже реставратора-окантовщика Т. И. Загrevского.

В ноябре 1956 г. отмечалось 70-летие со дня рождения и 40-летие научной деятельности члена-корреспондента Академии наук СССР, доктора искусствоведения, профессора М. В. Доброклонского, крупнейшего специалиста в области западноевропейского искусства.

27 ноября 1956 г. исполнилось 75-летие со дня рождения одного из опытнейших мастеров технической реставрации картин Н. Д. Михеева, проработавшего в Эрмитаже свыше 43 лет.

17 октября 1956 г. исполнилось 35 лет музейной деятельности старшего научного сотрудника Н. М. Шарой, хранителя коллекций русских тканей и костюмов, проделавшей большую работу по их систематизации и изучению.

16 декабря 1956 г. исполнилось 35 лет работы в Эрмитаже заместителя директора Эрмитажа по научной части, кандидата исторических наук В. Ф. Левинсона-Лессинга, крупного специалиста в области западноевропейского искусства. В. Ф. Левинсон-Лессинг около двадцати лет заведовал Отделом западноевропейского искусства, а в годы Великой Отечественной войны был директором Свердловского филиала Эрмитажа.

*

В 1956 г. Эрмитаж посетило 1 514 238 человек.

В лектории музея было прочитано 176 лекций по эстетике, истории культуры и искусства.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

Издательство «Искусство» выпустило новые путеводители по выставкам Эрмитажа:

Прикладное искусство Западной Европы X—XV вв. 1956, 38 стр. и 21 стр. илл., цена 3 руб. 15 коп.

Художественное серебро XVI—начала XX в. 1956, 32 стр. и 23 стр. илл., цена 3 руб. 20 коп.

Западноевропейские шпалеры XIV—XVIII вв. 1956, 36 стр. и 21 стр. илл., цена 3 руб. 55 коп. и второе, переработанное и дополненное, издание путеводителей:

Культура и искусство Китая. 1956, 44 стр. и 23 стр. илл., цена 3 руб. 85 коп.

Культура и искусство Индии XVII—XX вв. 1956, 28 стр. и 23 стр. илл., цена 2 руб. 95 коп.

В том же издательстве были опубликованы путеводители и каталоги временных выставок:

Выставка произведений Рембрандта и его круга. К 350-летию со дня рождения. Путеводитель. 1956, 48 стр. и 27 стр. илл., цена 4 руб. 85 коп.

Выставка произведений Рембрандта и его школы в связи с 350-летием со дня рождения. Каталог. Государственный Эрмитаж. 1956, 180 стр. и 20 стр. илл., цена 8 руб. 50 коп.

Выставка французского искусства XII—XX вв. Путеводитель. Государственный Эрмитаж. 1956, 64 стр. с илл., цена 3 руб. 65 коп.

Издательство изобразительных искусств опубликовало альбом:

Государственный Эрмитаж. Художественные сокровища СССР. 1956, 32 стр. (статья В. Ф. Левинсона-Лессинга) и 100 листов цветных репродукций.

Государственный Эрмитаж издал каталоги:

Выставка рисунков, офортов и литографий современных художников Италии. Государственный Эрмитаж и Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. 1956, 18 стр., бесплатно.

Поль Сезанн (1839—1906). Выставка к пятидесятилетию со дня смерти. 1956, 56 стр., с илл., цена 2 руб.

СОДЕРЖАНИЕ

<p><i>М. Артамонов.</i> Сорок лет советского Эрмитажа 3</p> <p><i>В. Левинсон-Лессинг.</i> К 250-летию Ленинграда 6</p> <p style="text-align: center;">НОВЫЕ ВЫСТАВКИ</p> <p>Выставка орденов (<i>И. Спасский</i>) 9</p> <p>Временные выставки художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 г. (<i>М. Гуковский</i>) 11</p> <p>Выставка произведений Поля Сезанна в Эрмитаже (<i>А. Барская</i>) 16</p> <p style="text-align: center;">НАУЧНАЯ РАБОТА</p> <p><i>В. Васильев.</i> Бронзовый барельеф в память Ништадтского мира 19</p> <p><i>Г. Гримм.</i> Проекты архитектора Н. Микетти для Петербурга и его окрестностей в собрании Эрмитажа 21</p> <p><i>Г. Принцева.</i> Картина В. Ф. Тимма «Восстание 14 декабря 1825 года на Сенатской площади» 24</p> <p><i>Н. Никулина.</i> Виды залов Зимнего дворца и Эрмитажа работы учеников А. Г. Венецианова 27</p> <p><i>А. Помарнацкий.</i> Портрет хранителя эрмитажного убранства И. Л. Лукина работы И. Андреева 31</p> <p><i>Г. Комелова.</i> Петербургское Общество поощрения художеств и его деятельность в 20—40-х гг. XIX в. 34</p>	<p><i>Н. Шарая.</i> Русская шпалера конца XVIII в. «Владимир и Рогнеда» 36</p> <p><i>М. Беляева.</i> Значки первых петербургских спортивных организаций 39</p> <p><i>М. Доброклонский.</i> Два поздних рисунка Бальдассаре Перуцци 40</p> <p><i>И. Линник.</i> Проблемы атрибуции голландских картин XVII в. 42</p> <p><i>М. Щербачева.</i> Картина Яна Воутерса Стапа в Эрмитаже 45</p> <p><i>Ю. Кузнецов.</i> Два новых композиционных рисунка Н. Кнюффера 47</p> <p><i>Т. Каменская.</i> Неизвестные рисунки Жоржа Лаллемана 49</p> <p><i>И. Новосельская.</i> Фрагменты групповых портретов Франса Поурбуса младшего 52</p> <p><i>В. Мизинова.</i> Новые поступления с реки Сын (Западная Сибирь) 56</p> <p><i>А. Передольская.</i> Фрагмент чаши Полиона из Ольвии 59</p> <p><i>С. Певзнер.</i> Некоторые вопросы изучения средневековых египетских тканей 60</p> <p><i>Ю. Миллер.</i> Турецкая мисюрка XVI в. 62</p> <p><i>Е. Лубо-Лесниченко.</i> Камчатная ткань МР-1068 из раскопок в Ноин-Ула 64</p> <p><i>А. Быков.</i> Монеты эмиров Крита в Эрмитаже 65</p> <p style="text-align: center;">ЭКСПЕДИЦИИ</p> <p><i>Г. Смирнова.</i> Сведения о работах Западно-украинской экспедиции 1956 г. 68</p> <p><i>Хроника</i> 71</p>
---	--

TABLE DES MATIÈRES

<p><i>M. Artamonov</i>. 40 ans de l'Ermitage soviétique 3</p> <p><i>W. Loewinson-Lessing</i>. Le 250^e anniversaire de Léningrad 6</p> <p>Nouvelles Expositions</p> <p>Exposition des insignes et décorations (<i>I. Spassky</i>) 9</p> <p>Exposition d'œuvres d'art, prêtées par des collections étrangères (<i>M. Goukowsky</i>) 11</p> <p>Exposition des œuvres de <i>P. Cézanne</i> (<i>A. Barskaya</i>) 16</p> <p>Travaux scientifiques</p> <p><i>V. Vasiliev</i>. Bas-reliefs en bronze pour la commémoration de la paix de Nystad 19</p> <p><i>G. Grimm</i>. Projets de l'architecte <i>N. Michetti</i> pour St. Pétersbourg et ses environs 21</p> <p><i>G. Printzeva</i>. Le tableau de <i>W. F. Timm</i> «La révolte du 14 Décembre 1825 sur la place du Sénat.» 24</p> <p><i>N. Nikoulina</i>. Vues des salles du Palais d'Hiver et de l'Ermitage, peintes par les élèves de <i>A. Vénétsianov</i> 27</p> <p><i>A. Pomarnatzky</i>. Portrait du conservateur de l'ameublement de l'Ermitage <i>I. Loukine</i> par <i>I. Andréev</i> 31</p> <p><i>G. Komélova</i>. La Société d'encouragement des Beaux-Arts de St. Pétersbourg et son activité en 1820—1840 34</p> <p><i>N. Charaya</i>. Tapisserie russe de la fin du</p>	<p>XVIII^e siècle d'après «<i>Vladimir et Rognéda</i>» — le tableau de <i>A. Lossenko</i> 36</p> <p><i>M. Bélaïéva</i>. Les insignes des premières associations sportives de Pétersbourg 39</p> <p><i>M. Dobroklonsky</i>. Deux dessins de la dernière période de <i>Baldassare Peruzzi</i> 40</p> <p><i>I. Linnik</i>. Problèmes posés par l'attribution de peintures hollandaises du XVII^e siècle 42</p> <p><i>M. Stcherbatcheva</i>. Un tableau de <i>Jan Woutersch Stap</i> 45</p> <p><i>Y. Kousnétzov</i>. Deux nouveaux dessins de compositions par <i>N. Knüpfer</i> 47</p> <p><i>T. Kamenskaya</i>. Dessins inconnus de <i>Georges Lallemand</i> 49</p> <p><i>I. Novoselskya</i>. Fragments de portaits muni, cipaux par <i>Frans Pourbus le Jeune</i> 52</p> <p><i>V. Misinova</i>. Objets archéologiques provenant de la Sibérie Occidentale récemment entrés au Musée de l'Ermitage 56</p> <p><i>A. Peredolskaya</i>. Fragment du vase de <i>Polione</i>, provenant d'Olbie 59</p> <p><i>S. Pevsner</i>. Quelques questions concernant l'étude des tissus égyptiens du moyen-âge 60</p> <p><i>J. Miller</i>. Casque turc de XVI^e siècle 62</p> <p><i>L. Loubo-Lesnitchenko</i>. Tissu provenant de <i>Noïn-Oula</i> 64</p> <p><i>A. Bykov</i>. Monnaies d'émires de Crète 65</p> <p><i>G. Smirnova</i>. Information sur les fouilles dans la région de l'Ukraine Occidentale en 1956 68</p> <p>Chronique 71</p>
---	--

СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
XIII

Все фотографии выполнены в фотолаборатории Эрмитажа

Редактор В. А. Сулов

Художественный редактор М. Г. Эткинд

Технический редактор С. Б. Николаи

Корректор Н. В. Яковлева

Выпускающий Н. И. Борисова

Сдано в набор 18/X 1957 г. Подписано
к печ. 12/V 1958 г. Форм. бум.
84 × 108^{1/16}. Печ. л. 4,75 (услови. 7,79).
Уч.-изд. л. 7,16. Тираж 3000 экз.
М-16965

Государственное издательство «Искус-
ство». Ленинград, Невский, 28.
Изд. № 1018. Заказ № 930

Ленинградский Совет народного хозяй-
ства. Управление полиграфической про-
мышленности. Типография № 1 «Пе-
чатный Двор» имени А. М. Горького.
Ленинград, Гатчинская, 26.

Цена 6 р. 45 к.

