

7
П-15

ПАМЯТНИКИ
ИСКУССТВА
РАЗРУШЕННЫЕ
НЕМЕЦКИМИ ЗАХВАТЧИКАМИ
В
С С С Р

7с
П15

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА
РАЗРУШЕННЫЕ
НЕМЕЦКИМИ ЗАХВАТЧИКАМИ

В
С С С Р

*Сборник статей
под редакцией академика
Игоря Грабаря*

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1 9 4 8

2
БИБЛИОТЕКА
И И С
Изд. № 113

ПРОВЕРЕНО

08 СЕН 2009

О ПРИРОДЕ ФАШИСТСКИХ РАЗРУШЕНИЙ

Никогда мир не был свидетелем таких чудовищных разрушений памятников культуры, какие учинены фашистскими захватчиками на территории Советского Союза. Война всегда приносит ущерб, и человечество свободно вздохнет только тогда, когда не будет более войн и отпадет гонка вооружений. К достижению этой цели направлены усилия трудящихся всего мира и в первую очередь советского народа. Но частичные разрушения, обычные для прошлых войн, — в корне иной природы, нежели разрушения, совершенные фашистами. Тогда они являлись в результате боевых действий, теперь, впервые в истории, они производились преднамеренно, планомерно, по прямому предписанию Гитлера и его генералов-вандалов, объявивших на весь свет, что «памятники искусства на восточном фронте не имеют значения и подлежат разрушению». Был же гитлеровский приказ «сравнять Ленинград с землей», и если бы Красная Армия не разгромила гитлеровцев, они сравняли бы с землей не только Ленинград, но и Москву и все другие центральные пункты страны.

Зачинщики и организаторы последней мировой бойни понесли заслуженную кару, но памятники культуры погибли; великолепные сооружения, прекрасные произведения живописи и скульптуры, созданные гением великого русского народа, либо уже невозможны, либо искалечены до неузнаваемости.

Пусть настоящая скорбная книга, отмечающая лишь малую часть погибших художественных сокровищ, поведаст всему миру о злодейских делах нацистов и напомнит о великолепии, бывшем до их прихода.

Академик Игорь Грабарь



«Склеп Деметры». Деталь росписи свода после разрушения фашистами

С К Л Е П Д Е М Е Т Р Ы

В. Блаватский

Керченский склеп, открытый в 1895 г. на территории усадьбы Зайцевой и широко известный под наименованием «Склеп Деметры», был всесторонне исследован и описан М. И. Ростовцевым¹ в его капитальном труде, посвященном античным росписям нашего Юга. Там детально изложена история открытия и изучения этого замечательного памятника, рассмотрены обнаруженные в нем находки, его архитектура и особенно подробно роспись — композиция, стиль и тематика изображений на стенах, люнетах и плафоне. При этом автор привлек многочисленные аналогии, позволившие ему установить дату склепа, относящегося к первой половине I в. н. э., а также выявить художественные особенности и религиозное значение фигур в росписи.

Мы не будем обращаться к этим вопросам, прекрасно разрешенным в названном выше труде, ограничившись в настоящем очерке некоторыми замечаниями об общих принципах построения росписи «Склепа Деметры», в которых, как нам представляется, особенно ярко выразилось все своеобразие этого памятника.

Архитектура «Склепа Деметры», как отметил еще М. И. Ростовцев,² сложилась под воздействием вырезанных в грунте подземных погребальных камер. В отличие от таких сооружений, как Васюринский склеп с точно выведенными по отвесу стенами, перекрытыми полуциркульным сводом, «Склеп Деметры» имеет наклонные стены: постепенно сближаясь, они образуют полуцилиндрический свод.

¹ М. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России, СПб., 1913, стр. 199—226, рис. 35—47, табл. VI—XII.

² Там же, стр. 201.



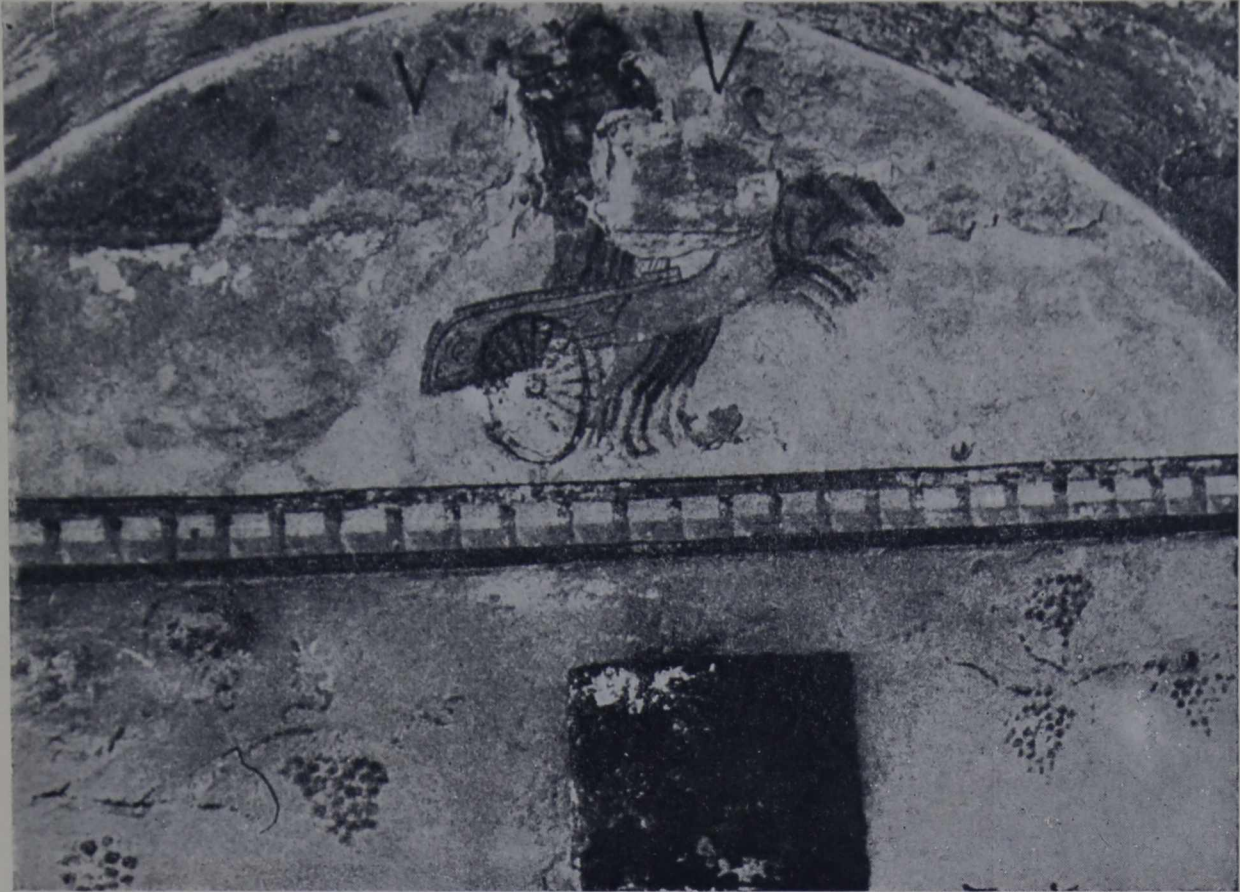
«Склеп Деметры». Стена против входа (сцена похищения Керы)

Дальнейшее развитие этой архитектурной формы в позднеархивскую и ранне-средневековую эпоху привело к возникновению погребальных сооружений, подобных керченским «катакомбам» на Госпитальной улице, где наклон стен выражен еще сильнее.³

Отмеченные особенности структуры «Склепа Деметры» не были бы возможны,⁴ если бы роспись его строилась, как в Васюринском склепе, по строго тектоническому принципу, подчеркивающему организацию стены как архитектурного организма.

³ О раскопках этих гробниц: В. В. Ш к о р п и л. Отчет о раскопках в Керчи в 1904 г. ИАК, вып. 25, 1907, стр. 1 и сл.

⁴ Впрочем, должно отметить, что в позднеантичных погребальных камерах структура, подобная «Склепу Деметры», может совмещаться с декором чисто архитектурного порядка. Таков замечательный склеп IV в. н. э. в Силистрии, стены которого разделены на панно, выше показан сухарный карниз, а весь плафон покрыт расписными кассетами (Dimitroff. *Antiquities of Silistria*. — Bulletin Cultural information, Sofia, November, 1945, № 20; Antonio Frova. *Pittura Romana in Bulgaria*, Roma, 1943, стр. 7 сл.).

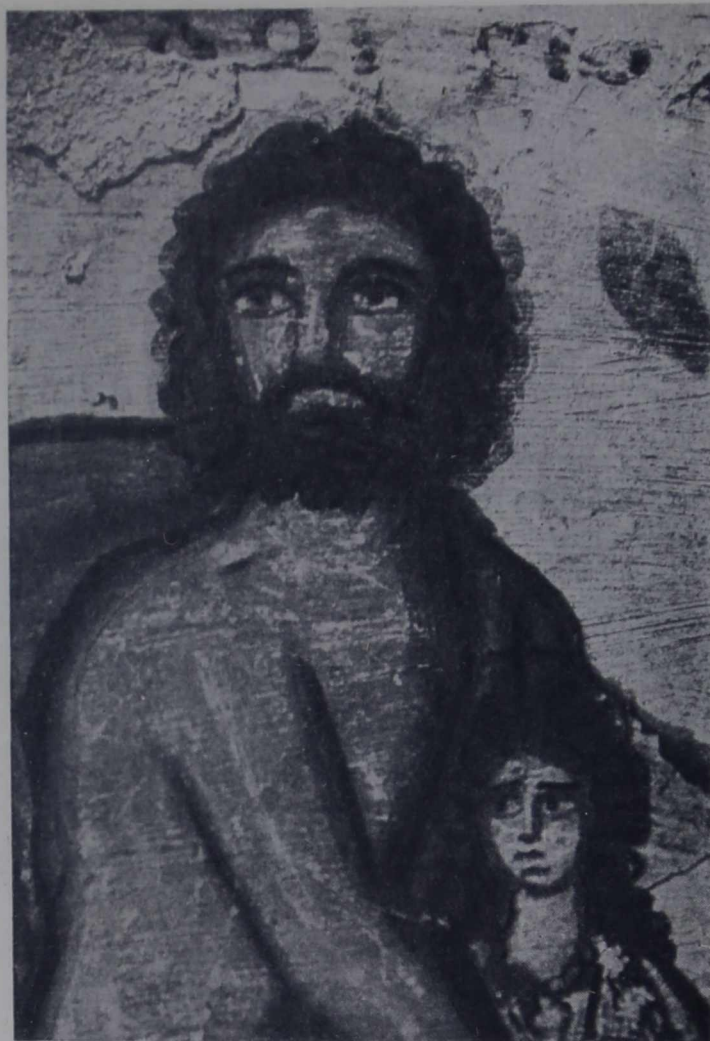


«Склеп Деметры». Стена против входа после разрушения фашистами

Здесь в основу художественного замысла положена совершенно другая идея—чисто живописной декорировки склепа и в особенности плафона.⁵ В силу этого архитектурные элементы отошли на второе место: они ограничиваются сухарным ионийским карнизом, несколько произвольно отделяющим люнеты и свод склепа от стен. Стены украшены крайне сдержанно. Поверхность их покрыта теплой по тону розовато-желтоватой штукатуркой, по которой набросаны отдельные изображения: по сторонам входа— фигуры Гермеса, отводящего души умерших в преисподнюю, и Калипсо, покрывающей их покрывалом смерти. На других стенах— виноградные ветви, нарисованные около выделенных темной краской ниш. Значительно богаче и разнообразнее роспись верхней части склепа. В люнете над входом помещаются различные, преимущественно растительные, декоративные мотивы. В другом люнете— против входа— нарисована сцена похищения Керы Плутоном (*стр. 6*). В плафоне

⁵ М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 218 сл.

«Склеп Деметры». Деталь росписи



Плутон (сцена похищения Керы)

представлены различные растительные мотивы и птицы; в центре его — большой круглый медальон с поплечным изображением богини Деметры.

Этот образ Деметры явно доминирует над всем в склепе как в композиционном, так и в идейном отношении. Фронтально расположенная верхняя часть фигуры богини с прямо устремленными глазами невольно приковывает к ней внимание зрителя. Остальные фигурные изображения по сторонам входа и в люнете со сценой похищения Керы (не говоря уже об орнаментальных мотивах) заметно уступают Деметре как по масштабу, так и по значению и силе выразительности. Все они занимают как бы подчиненное положение, выдвигая на первое место великую богиню элевсинских мистерий.

Так, декоративная живопись «Склепа Деметры», исключительно выразительная и насыщенная, связанная с представлениями о загробной жизни, согласными с учением элевсинских мистов, определяет весь художественный облик описываемого



«Склеп Деметры». Деталь росписи. Кора и Эрот

памятника. В этом его своеобразии, подобных ему нет, хотя аналогичные по схеме росписи могут быть указаны, например, в гробнице в Петре (в Аравии), в римских катакомбах или в одной сицилийской могиле, на плафоне которой представлен медальон с двумя эротами;⁶ но сходство это чисто внешнее, а не в основном замысле.

Подобный сложный замысел не мог, конечно, появиться сразу, без длительной предшествующей подготовки.

Сохранившиеся до нашего времени боспорские расписные склепы позволяют наметить ход его развития. Однако, конечно, следует помнить, что мы знаем только часть этих памятников древности, и среди не дошедших до нас могли быть весьма существенные, недостающие звенья этого развития.

Прежде всего следует упомянуть расписной склеп кургана «Большая Близница»⁷ на Таманском полуострове, относящийся к концу IV — началу III в. до н. э.

⁶ М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 219.

⁷ См. о нем: М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 10—29, рис. 1—5, табл. IV—VI, VII—XI.

Это — монументальное сооружение с перекрытым дромосом и погребальной камерой, завершенной уступчатым куполом. Роспись в склепе применена крайне сдержанно; в погребальной камере она ограничивается нешироким фризом из простых растительных мотивов, проходящим по верхней части стены, а также колоссальной головой Деметры (или Кору) на замыкающей купол плите. Этот образ богини, представленный впрямь и четко выделявшийся на густом синем фоне, явно доминировал над всем в простом и строгом по форме склепе «Большой Близницы».

Значительно сложнее архитектура и роспись керченского «Склепа Алкима», относящегося к последним десятилетиям I в. до н. э. или первым десятилетиям I в. н. э.,⁸ но в ней нет лапидарной сдержанности и монументального величия склепа «Большой Близницы». Погребальная камера «Склепа Алкима» была вырезана в плотной глине; в плане она имела крестообразную форму; сводчатый потолок ее имел «мягкий склон». Роспись стен воспроизводила квадратную кладку. В главном люнете (против входа) была представлена полная экспрессии многофигурная сцена похищения Кору Плутоном, в центральной части плафона нарисована голова Деметры (или Кору) в фас. Таким образом, и в схеме росписи, и в тематике изображений «Склеп Алкима» во многом является предшественником «Склепа Деметры», уступая, однако, последнему в силе композиционного замысла. Роспись «Склепа Алкима» больше измельчена — в нем принцип архитектурного декора стен сочетается с живописным принципом украшения люнета и плафона, в отличие от отмеченного выше единства, характерного для «Склепа Деметры».

В более поздних керченских гробницах, повторяющих и перерабатывающих мотивы росписи «Склепа Деметры», композиционный замысел уже не достигает той полноты и выразительности. Так, в двойном склепе конца I—II вв. н. э., открытом в 1873 г.,⁹ в первой камере на люнете и плафоне разворачивается большая композиция, представляющая возвращение Кору из преисподней. Посредине плафона второй камеры находится медальон с головой Медузы. Кроме того, в склепе имеется ряд других изображений, не связанных с элевсинским культом Деметры. Другими словами, здесь мы наблюдаем отдельные случайные черты сходства с росписью «Склепа Деметры», который был полностью посвящен мифам и божествам, связанным с представлениями эллинов о загробной жизни.¹⁰

В силу этого, может быть, гораздо более близкими «Склепу Деметры» по композиционному и тематическому замыслу следует считать византийские и древнерусские соборы, несмотря на все различие их в архитектуре, религиозном содержании и

⁸ См. о нем: М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 161—169, рис. 30, табл. XVII—XIX.

⁹ См. о нем: М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 227—243, рис. 49—52, табл. XIII—XV.

¹⁰ Еще дальше отстоят от «Склепа Деметры» гробницы с отдельными апотропейскими изображениями голов божеств, как, например, склеп (1902) первой половины II в. н. э. с изображением головы Медузы на закладной плите или «Склеп Сорака» (1890) II—III вв. н. э. с изображением головы Силена или пигмея в верхней части стены (М. Ростовцев. Ук. соч., стр. 272, 276, рис. 54, табл. LXXI и стр. 244—252, рис. 53, табл. XLV).

В. Эриксен.
Екатерина II
верхом на
«Брильянте»



Портретная
галлерея
Дома Черно
головых в
Риге

появление местных декоративных мотивов, но и стремление перевести скульптурный образ умершего на плоскость, превратить круглую статую в плоский рельеф, почти в контурный рисунок. Ярким образцом слияния итальянского и нидерландского типов надгробия может служить надгробная плита Готарда Эфферна в церкви Нереты 1595 г. — один из наиболее сложных по стилистике памятников декоративной скульптуры Латвии интересующего нас периода, сочетающий итальянские пилястры, раковины и головки серафимов с нидерландскими масками, картушами, обелисками и с подлинно голландским натюрмортом у ног молящегося (книга, шляпа с вуалью, кожаная подушка со шнурками). Что же касается эпитафий, то, минуя обширнейшую область церковных памятников этого рода, укажу на единственный сохранившийся образец светской эпитафии, который по справедливости может быть назван самым выдающимся произведением скульптуры в старой Риге, — я имею в виду рельеф, до последнего времени украшавший фасад Вдовьего дома, основанного в 1592 г. рижским бургомистром Николаем Эке (ул. Б. Скарню, 22). Рельеф изображает грешницу у ног Христа; слева — уходящий фарисей, с туго набитым кошельком, в пышном, диковинном наряде, справа — группа возбужденных апостолов, в фоне —

угол многоэтажного здания. Датированный 1618 г. и посвященный, как свидетельствует надпись на цоколе обрамления, бургомистру Эке, рельеф выполнен в своеобразном экспрессивном, итало-нидерландском стиле, сочетающем иллюзию глубокого пространства с динамикой поверхности, живописность с узорностью (стр. 466). Автор рельефа, несомненно нидерландский мастер, точно не известен. Возможно, что это Виллем ван дер Меер Младший, по прозвищу Барт, в первой четверти XVII в. работавший в Дании и северной Германии.⁹

В этой обстановке сложного сплетения самых противоречивых художественных направлений Дом Черноголовых пережил радикальную перестройку своего главного фасада. Изменения и дополнения начались уже в конце XVI в., но основная переработка фасада относится к 1619—1625 гг., когда голландские архитекторы Адриан и Ламберт Янсен со своими рижскими помощниками полностью перевоплотили скромный готический фасад в духе жизнерадостного и пышного «северного Ренессанса» и насытили его пестрой звучностью местного фольклора.

Сохранив готический вертикализм фасада, голландские мастера придали его членениям более плоскостной и орнаментальный характер и заключили его в пестрый и динамический узор обрамления. Верхняя ступень фронтона была снята и заменена новым завершением, остальные же ступени замурованы и покрыты лентообразным орнаментом из белого камня по красному фону, а завитки картушей украшены масками. По углам фронтона поставили статуи рыцарей, пирамиды, вазы с коваными из железа узорами (так называемыми «деревьями») и геральдические фигуры львов с флюгерами. На вершине фронтона была водружена золоченая узорная жердь, увенчанная статуэткой св. Георгия на коне из золоченой бронзы. Кроме того, под завершающим фасад сандриком помещен бюст короля Артура, а под ним — часы с вечным календарем (произведение местного мастера Матиса). В результате этой переработки Дом Черноголовых получил тот вид, который он, в основном, несмотря на позднейшие дополнения и искажения, сохранял до самого последнего времени, до его разрушения фашистскими бомбами.

Если бы мы стали искать параллелей новому фасаду Дома Черноголовых и пытались определить стилистическое направление, которое вызвало к жизни его формы, то нам пришлось бы обратиться прежде всего к памятникам голландской архитектуры на рубеже XVI и XVII вв.¹⁰ и к тем центрам северной Германии и Дании, которые испытали сильное экономическое и художественное воздействие Голландии, к мастерам, подобным Людериу из Бентхейма в Бремене (готический стержень Бременской ратуши, восходящий к 1410 г., получил новую оболочку в 1612 г.), или Опбергену в Данциге, или Стенвинкелю в Дании. Вместе с этими мастерами братья Янсены принадлежали поколению, выдвинутому новой, независимой Голландией и воплощавшему чувства национального возрождения. Их искусство, обозначаемое обычно понятием

⁹ G. S. u. n. y. Danzigs Kunst und Kultur, Berlin, 1910.

¹⁰ Ср. «Весы» в Алькмаре 1552 г., ратушу в Больсварде 1617 г., «Золотые весы» в Гронингенте 1632 г. и т. п.



«Бокал дружбы», 1654 г. Из коллекции серебра
Дома Черноголовых в Риге

«голландского Ренессанса» и обнаруживающее явную оппозицию к псевдоклассическим тенденциям предшествующего периода, совпадает с первыми ростками реализма в голландской живописи. Их стиль, свежий, яркий и вместе с тем своевольно-причудливый, одновременно живописный и узорный, своеобразно сочетает орнаментальный репертуар международного маньеризма с национальными мотивами крестьянского узорочья. Именно эта почти фольклорная радость узора и цвета и составляет главное очарование фасада Дома Черноголовых.

Двадцатые годы XVII в. знаменуют собой последний творческий подъем в художественной эволюции Дома Черноголовых. С этого времени начинается упадок, разложение архитектурного единства и фасада, и всего здания.¹¹ В 1684 г. была сооружена открытая лестница с площади в парадный зал; в 1699 г. ее завершил плохо согласованный с фасадом каменный портал — подарок старшины общества Петера Эфкинга. Новые крупные изменения в архитектуре Дома Черноголовых произошли в конце XVIII в. Все они зафиксированы в ряде современных изображений, дающих ясное представление об облике Дома Черноголовых в XVII и XVIII вв.: в рисунке И. Хр. Броце из его замечательного собрания лифляндских монументов,¹² в картине К. Фехгельма 1816 г. и в литографии Тилемана (*стр.* 467). В связи с ростом своего влияния и своих потребностей Черноголовые расширили в 1794 г. здание двухэтажной пристройкой, включившей столовую, так называемый зал конференций и некоторые хозяйственные помещения. Портал работы рижского архитектора Габерланда украсил вход в эту пристройку. В это же время ниши фасада были украшены росписями — четырьмя аллегорическими фигурами (Меркурия и Нептуна как символов торговли и мореходства и двух женских фигур — аллегорий мира и единения).

Еще больше Дом Черноголовых пострадал в XIX в., когда здание было дополнено еще одной узкой пристройкой с противоположной стороны, перед фасадом, на месте снятого портала Эфкинга, выстроены одноэтажные помещения для лавок с куполом над главной лестницей, переделаны в ложноготическом стиле ниши и окна фасада, уничтожена роспись фасада и заменена четырьмя бетонными гербами Ганзейских городов (Риги, Бремена, Любека, Гамбурга) и четырьмя цинковыми аллегорическими статуями. Несмотря, однако, на все эти обезображивающие дополнения и изменения, Дом Черноголовых до самого конца сохранил большую привлекательность, своеобразное очарование своего наружного облика.

Гораздо труднее составить себе представление о первоначальном характере внутреннего убранства Дома Черноголовых, так как его внутренний облик, который сохранился до наших дней, относится, главным образом, к XVIII и XIX вв. Судя по некоторым указаниям литературных источников, следует предполагать, что средневековое оформление большого зала было простым и строгим — с массивным деревянным потолком, балки которого опирались на деревянные столбы, и с цветными

¹¹ Все последующие ремонтные работы в Доме Черноголовых отмечались особыми записями, запечатанными в ящичке, который вкладывался в статуэтку св. Георгия. Этот ящичек был обнаружен в развалинах здания в 1941 г. (см. P. A r e n d s. *Melngalvju Nams. Rīgā*, 1943).

¹² J. Chr. B r o t z e. *Sammlung versch. Liefländ. Monumente, Prospekte u. dgl.*



Бокал «Рижское приветствие», 1616 г. Из коллекции серебра
Дома Черноголовых в Риге

витражами в немногих узких окнах. Убранство большого зала состояло из тяжелых столов и простых скамей, размещенных в зале твердо установленной схеме и закрепленных за представителями различных общественных организаций и цехов. Излюбленным мотивом украшения служила фигура или голова мавра (воплощение главного патрона Черноголовых — святого Маврикия), то в виде отдельной статуи, то вкрапленная в композицию витража, то вырезанная в узор скамьи или шкапа, то в качестве архитектурного элемента (подобного рода головы мавров в виде консолей, правда, более позднего происхождения, до последнего времени украшали так называемый «музейный зал»). Все, что сохранилось от средневекового убранства Дома Черноголовых, это три деревянные, сильно реставрированные статуи патронов общества, так называемые «доки» — святые Маврикий, Георгий и Гертруда (стр. 469). У Черноголовых было несколько капелл в различных церквях Риги. Из документов явствует, что для своей капеллы в церкви Екатерины Черноголовые заказали два алтаря: один — в Любеке в 1431 г., другой — местным мастерам в 1445 г. Очень вероятно, что «доки», хранившиеся в Доме Черноголовых, когда-то принадлежали одному из этих алтарей и были перенесены в Дом Черноголовых во время иконоборческого движения. Первоисточники стиля, который отразился в рижских статуях, следует искать в кельнской скульптуре около 1400 г. (ср. мотив перекинутого через руку плаща и спиральных складок, формы вооружения и пояса в статуях богоматери и «Фюрста» в Берлинском музее).¹³ Несколько позднее, в 20—30-х годах XV в. этот стиль распространяется из Рейнской области в северную Германию (Любек, Висмар) и оттуда уже попадает в Ригу. Вряд ли, однако, было бы правильно связывать рижские статуи с алтарем, выполненным любекскими мастерами. Портретная трактовка голов с выступающими скулами, некоторая сплюсненность статуй, почти лишенный профиля, своеобразный мотив вывернутой на плоскость ступни св. Маврикия — все эти черты народного реализма и фольклорной декоративности говорят о местном происхождении статуй.

Гибель статуй в развалинах Дома Черноголовых является тем более тяжелой утратой, что «доки» Черноголовых были почти единственными памятниками готической скульптуры XV в. в Риге.

В XVI в. Черноголовые стремятся к большей пышности внутреннего убранства: стены обшиты панелями и увешаны фламандскими коврами, потолочные балки украшены резьбой и пестрой раскраской, появляются узорные шкапы и кренцы, над каждой группой скамей свешиваются люстры из желтой меди; растет число декоративных полотен, украшающих залы Дома Черноголовых. В XVII в. тематика живописи заметно меняется: вместо библейских сюжетов и изображений святых чаще появляются светские мотивы — панорамы городов, батальные сцены, портреты властителей. Вся эта старинная обстановка Дома Черноголовых просуществовала до 1793 г., когда в связи с новой пристройкой убранство парадного зала было полностью модернизировано.

¹³ Die Bildwerke des Deutschen Museums herausgegeben von Th. Demmler, Berlin, III, 1930, N. 8043, u. 366.

Внутренний облик Дома Черноголовых, сложившийся в течение XIX в., свидетельствует о глубокой отсталости и провинциализме немецко-балтийских вкусов. Потуги на роскошь в сочетании с филистерской ограниченностью характеризуют новые интерьеры Дома Черноголовых — и хрустальные люстры, и тяжелую лепнину потолка, и роспись плафона с апофеозом святого Маврикия работы Э. Тоде, и витражи, выполненные по его же рисункам.

Портретная галлерея Дома Черноголовых, комплектовавшаяся из пожертвованных членов общества и размещенная в парадном зале и зале конференций, целиком погибла в пожаре, вызванном фашистскими бомбами. Состоявшая в большинстве из копий и из работ второстепенных художников, эта коллекция портретов русских царей и шведских королей имела скорее историческое, чем художественное значение. Среди шведских портретов отметим отличные копии с конных портретов Карла XI с оригинала И. Зандрарта (1676 г.) и Карла XII (с оригинала И. Ведекинда). Среди русских портретов в первую очередь заслуживают упоминания: конный портрет Петра I, писанный Танауером по случаю посещения царем Дома Черноголовых в 1711 г., и его же портрет работы местного живописца И. Миллера 1721 г.; портрет Анны Иоанновны того же И. Миллера, Петра III (в овале) работы Г. Грота, Екатерины II верхом на «Брильянте» (стр. 471) (копия или вариант работы В. Эриксона в Оружейной палате, 1762 г.), копия А. Кестнера с портрета Александра I работы Ф. Жерара и портрет Александра II, писанный Г. Тиммом в 1858 г. по оригиналу Крюгера.

Наибольшую художественную ценность в имуществе Черноголовых представляла коллекция серебра, в лучшей своей части вывезенная фашистами в Германию.¹⁴ Коллекция эта возникла из обычая Черноголовых отмечать все крупные события и торжественные дни общества ценными подарками, по большей части серебряными чашами, блюдами или бокалами. Старейшим и, быть может, самым ценным предметом этой коллекции является серебряная статуэтка (высота 70 см), изображающая борьбу святого Георгия с драконом. Статуэтка эта, первоначально служившая реликвиром Черноголовых в церкви Петра и изъятая из церкви в эпоху Реформации, была выполнена любекским ювелиром Бернтом Хейнеманом по модели скульптора Хенинга фон дер Хейде. Среди фигурных изображений более позднего времени следует выделить конную статуэтку Густава-Адольфа (высота 45 см) и статуэтку Маврикия на морском коне работы аугсбургских мастеров конца XVII в. Себастьяна и Иоганна Миллиус.

Основное же ядро коллекции Черноголовых составляло столовое серебро, главным образом XVII и начала XVIII в. — эпохи популярности «серебряных дел мастерства» и расцвета пышной барочной утвари. Среди серебряной утвари Черноголовых выделяются некоторые работы прославленных в то время аугсбургских мастеров (например, великолепное блюдо 1661 г. с рельефной композицией гибели Фаэтона), есть произведения любекских мастеров (пышный бокал 1651 г.), большая же часть серебра Черноголовых вышла из мастерских местных, рижских ювелиров.

¹⁴ A. B u c h h o l t z. Goldschmiedearbeiten in Livland, Estland und Kurland, Lubeck, 1892.

Особой популярностью у Черноголовых пользовалось одно из самых ранних произведений рижского ювелирного мастерства — большой бокал 1616 г. с фигурной крышкой и тончайшим узором орнамента (так называемое «рижское приветствие», *стр.* 475), употреблявшийся во всех торжественных случаях приема именитых гостей, избрания старшин и т. п. Из работ наиболее выдающегося рижского ювелира Германа Винкельмана, автора кованых украшений, венчавших фронтон Дома Черноголовых, следует выделить ярко барочный в своих изгибающихся контурах и мерцающей, взрыхленной поверхности «бокал дружбы» 1654 г. (*стр.* 473). К концу XVII и началу XVIII в. относится деятельность рижских ювелиров Юргена Линдена («большая монетная кружка» 1676 г. с вделанными в стенки тридцатью талерами и четыре овалных блюда с библейскими сюжетами), Иоганна Эбена (три бокала с батальными сценами, прославляющими победы Карла XII, на пышно украшенных крышках, 1701—1705 гг.) и другие.

В заключение следует упомянуть о так называемой «Красной книге», отразившей всю парадную сторону деятельности общества Черноголовых. Сюда заносились имена всех вновь принятых членов общества, здесь отмечались все посещения Дома Черноголовых высокопоставленными гостями, начиная с Петра I, проявившего большой интерес к Черноголовым еще в 1697 г. (при проезде царя через Ригу его встречали 36 парадно одетых Черноголовых) и посетившего Дом Черноголовых в 1711 г., и Екатерины II, в 1764 г. инкогнито участвовавшей в маскараде Черноголовых.

Обследование развалин Дома Черноголовых, проведенное Рижским управлением по охране памятников, обнаружило фрагменты почти всех наиболее примечательных и характерных частей главного фасада. Это в значительной мере облегчает восстановление одного из самых выдающихся архитектурных памятников Прибалтики — символа рижских городских вольностей.

СОДЕРЖАНИЕ

О природе фашистских разрушений	3
В. Блаватский. Склеп Деметры	5
П. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове	13
С. Давыдов. Новгород Великий	35
Ю. Дмитриев. Церковь Николая на Липне в Новгороде	57
В. Лазарев. Росписи Сквородского монастыря в Новгороде	77
М. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле	103
Ю. Спегальский. Памятники водчества в Пскове	149
И. Грабарь и С. Торопов. Архитектурные сокровища Нового Иерусалима	175
Н. Романов. Парсуна, изображающая патриарха Никона, произносящего поучение клиру	201
В. Пилявский. Дворцово-парковый ансамбль старого Петергофа (Петродворец)	217
Е. Глезер. Английский дворец в старом Петергофе (Петродворец)	249
Н. Никитин. Архитектурный ансамбль города Пушкина	269
В. Талепоровский. Архитектурный ансамбль Павловского дворца	305
А. Эфрос. Живопись Гонзаго в Павловске	337
В. Яковлев. Ансамбль Гатчинского дворца	361
А. Петров Елагинский дворец	403
И. Грабарь. Гагаринский особняк в Москве	433
М. Ильин. Мавзолей в Николо-Погорелом	449
Б. Виппер. Дом Черноголовых в Риге	459

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии Наук СССР

*
Художественный редактор
академик *И. Э. Грабарь*

*
Переплет, титул и заголовки работы художника
И. Ф. Рерберга

*
Редакторы издательства *Ц. М. Подгорненская, Е. М. Фонберг*

*
Технический редактор *О. И. Подобедова*
Корректор *А. К. Бессмертная*

*
РИСО АН СССР № 2718. Изд. № 1216.
Подп. к печати 7/II 1948 г. Объем 60 п. л. + 3 вкл.
Уч.-изд. л. 39^{3/4}. Тираж 3000 экз. Тип. заказ № 7648.
А12035. Цена в переплете 36 руб.

1-я Образцовая тип. треста «Полиграфкнига» ОГИЗА
при Совете Министров СССР. Москва, Валуевая, 28.

