Цѣна 50 коп.

ЗНАНІЕ ДЛЯ ВСѢХЪ

ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ЖУРНАЛЪ ДЛЯ САМООБРАЗОВАНІЯ СЪ КАРТИНАМИ ВЪ КРАСКАХЪ И ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ ВЪ ТЕКСТѢ

СОКРОВИЩА ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА

Фасадъ зданія Императорскаго Эрмитажа.

№ 11

ГЛАВНАЯ КОНТОРА И РЕДАКЦІЯ ЖУРНАЛА „ЗНАНІЕ ДЛЯ ВСѢХЪ"
ПЕТРОГРАДЪ, СТРЕМЯННАЯ 12, Соб. Д.
РЕДАКТОРЪ-ИЗДАТЕЛЬ П. П. СОЙКИНЪ.

1915 ГОДЪ

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА ЗА ГОДЪ 4 РУБ. СЪ ПЕРЕСЫЛКОЙ И ДОСТАВКОЙ. НА ПОЛГОДА 2 РУБ. НА 3 МѢС. 1 РУБ.

„БИБЛІОТЕКА ЗНАНІЯ“

„БИБЛІОТЕКА ЗНАНІЯ“ представляетъ серію небольшихъ, но исчерпывающихъ общедоступныхъ книгъ, имѣющихъ цѣлью знакомить широкіе круги неспеціалистовъ съ современнымъ состояніемъ самыхъ разнообразн. вопросовъ знанія. Особенное вниманіе при выборѣ книгъ обращено на новизну темъ.

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО. *Нормана Кемпбелля.* Переводъ съ англійскаго *Ѳ. Ѳ. Соколова.* Цѣна 50 коп., съ перес. 65 коп.

«Эта небольшая книжка представляетъ попытку освѣтить при помощи основныхъ законовъ и теорій ученія объ электричествѣ нѣкоторые изъ главныхъ принциповъ, на которыхъ базируется все вообще научное изслѣдованіе». *(Изъ предисл. автора).*

ИСТОРІЯ КОЛОНІЙ. Проф. *Д. Шефера.* Перев. подъ ред. *Ф. С. Груздева,* члена Имп. Геогр. Общ. Цѣна 50 коп., съ перес. 65 коп.

Исторія колоній, составляющая въ Германіи особый предметъ университетскаго преподаванія, важна для насъ тѣмъ, что даетъ возможность понимать колоніальную политику міровыхъ державъ и событія, происходящія на внѣевропейскихъ материкахъ. Небольшая книга проф. Шефера охватываетъ исторію колоній отъ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней.

ПРИРОДА И ЖИЗНЬ. Біологич. очерки *Анри де-Вариньи.* Перев. *Ф. С. Груздева.* Цѣна 50 коп., съ перес. 65 коп.

Настоящая книга принадлежащая перу одного изъ выдающихся французскихъ популяризаторовъ, затрагиваетъ самые жгучіе вопросы науки о жизни. Откуда происходитъ жизнь на землѣ, существуетъ ли она на другихъ планетахъ, чѣмъ обусловливается жизнь,—вотъ вопросы, о которыхъ трактуетъ книга. Она стремится въ общедоступной формѣ удовлетворить естественной любознательности каждаго, кто задумывается надъ «вопросами бытія».

ИНДОЕВРОПЕЙЦЫ. Проф. *О. Шрадера.* Съ дополненіями автора къ русскому изданію. Переводъ подъ ред. и со вступит. статьей проф. *А. Л. Погодина.* Цѣна 1 руб., съ перес. 1 руб. 20 коп.

«Кто хочетъ познакомиться со *всѣмъ* существеннымъ, что можетъ современное языкознаніе сказать о древности индоевропейцевъ, можетъ крѣпко опереться на книгу Шрадера... Это очень важная и нужная книга»,—говоритъ проф. Погодинъ. Для насъ, русскихъ, она особенно интересна, такъ какъ знаменитый языковѣдъ придерживается того мнѣнія, что первоначальную родину всѣхъ индоевропейскихъ народовъ слѣдуетъ искать не въ центральной Азіи, а въ юго-восточной Россіи, на среднемъ и нижнемъ теченіи Волги. Авторъ самъ держалъ корректуру русскаго изданія своего сочиненія и внесъ въ свой текстъ рядъ дополненій.

«Знатокъ индоевропейскаго быта,—проф. О. Шрадеръ, въ сжатой формѣ излагаетъ жизнь нашихъ предковъ... Для русскаго читателя книжка представляетъ тѣмъ бо́льшій интересъ, что авторъ свои сужденія иллюстрируетъ данными изъ быта и языковъ славянъ. Переводъ выполненъ тщательно...»

Вл. Гордлевскій. («Русскія Вѣдомости»).

ВАВИЛОНЪ, ЕГО ИСТОРІЯ И КУЛЬТУРА. Проф. *Гуго Винклера.* Переводъ *Г. Г. Генкеля.* Цѣна 1 руб., съ перес. 1 руб. 20 коп.

Цѣлая плеяда выдающихся свѣтилъ науки видитъ въ духовной культурѣ Вавилона родоначальницу всей міровой культуры; по ихъ мнѣнію, Вавилонъ оказалъ вліяніе не только на Египетъ и Палестину, но даже на Китай и до-Колумбову Америку. Гуго Винклеръ—одинъ изъ лучшихъ знатоковъ древняго Востока и ярый сторонникъ упомянутаго направленія; онъ даетъ въ своей книгѣ исторію и полную картину вавилонской культуры и подробно разсматриваетъ ея вліяніе на умственное развитіе человѣчества.

«Съ большимъ удовольствіемъ привѣтствуемъ появленіе на русскомъ языкѣ перваго и очень важнаго труда проф. Гуго Винклера, вдохновителя и инициатора движенія, получившаго за свое упорное отстаиваніе принципа спеціально вавилонскаго вліянія на весь ходъ античной и современной культуры названіе панвавилонизма. Изъ этой книжки читатель увидитъ, до какой степени велико было вліяніе астральной религіи древняго Вавилона на его культуру и на позднѣйшія миѳотворчества всѣхъ народовъ»...

Д. Святскій. («Извѣстія Русскаго Общества любителей міровѣдѣнія»).

ДОИСТОРИЧЕСКАЯ ГРЕЦІЯ. Проф. *Р. Лихтенберга.* Перев. подъ редакціей *Б. В. Фармаковскаго.* Цѣна 1 руб., съ перес. 1 руб. 20 коп.

Послѣднія раскопки въ странахъ древней греческой культуры развернули передъ нами картину быта обитателей Трои, Микенъ, Крита за 2—3 тысячелѣтія до нашей эры, бывшихъ современниками первыхъ фараоновъ. Древнѣйшая исторія Европы совершенно преображается въ свѣтѣ этихъ новыхъ поразительныхъ изысканій. Сочиненіе проф. Лихтенберга, который самъ принималъ дѣятельное участіе въ этихъ раскопкахъ—единственная книга, охватывающая всю область такъ наз. «эгейской культуры».

Издательство П. П. Сойкина, Петроградъ, Стремянная, № 12.

СОКРОВИЩА ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА

(Картинная галлерея)

Очеркъ

Эдуарда Старкъ

Съ 35 рисунками въ текстѣ
и 4 картинами въ краскахъ

1915

Тип. П. П. Сойкина. Петроградъ, Стремянная ул., 12

СОКРОВИЩА ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА

I. Какъ возникъ Эрмитажъ.

ИМПЕРАТОРСКІЙ Эрмитажъ является одной изъ самыхъ яркихъ достопримѣчательностей Петрограда, ибо въ немъ собрано великое множество прекрасныхъ вещей, которыя на протяженіи длиннаго ряда вѣковъ, начиная съ самой сѣдой древности, отразили въ себѣ геній человѣчества въ самыхъ разнообразныхъ формахъ.

Но прежде всего, что означаетъ самое слово Эрмитажъ? Оно—французское (l'ermitage) и первоначально обозначало жилище отшельника, что соотвѣтствуетъ нашему «скитъ». Съ теченіемъ времени подъ нимъ стали подразумѣвать вообще мѣсто всякаго уединенія, тишины и покоя. Въ XVIII вѣкѣ, въ эпоху развитія садовой архитектуры, во всѣхъ роскошныхъ дворцовыхъ садахъ Франціи стали возводить особые павильоны, присваивая имъ наименованіе «эрмитажа». Когда у насъ въ царствованія императора Петра I и императрицы Елизаветы Петровны разбили Петергофскій и Царскосельскій парки, то въ числѣ прочихъ архитектурныхъ сооруженій возвели тамъ и тутъ по эрмитажу.

Какимъ же образомъ возникъ эрмитажъ на берегахъ Невы, постепенно превратившись изъ интимнаго уголка для отдыха въ блистающій пышностью музей, пріютившій подъ своимъ кровомъ безцѣнныя сокровища міровой живописи?

Императрица Екатерина II изъявила желаніе имѣть «эрмитажъ» въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ Зимнимъ дворцомъ, какъ спеціальный уголокъ, гдѣ она послѣ дня, посвященнаго заботамъ сложнаго государственнаго строительства, могла бы проводить вечера въ кругу своихъ приближенныхъ. И во исполненіе этой идеи императрица въ 1765 году повелѣла архитектору Валленъ-де-Ламоту возвести соотвѣтствующее зданіе, что и было имъ выполнено со всей талантливостью, присущей этому зодчему, творцу прекраснаго зданія Академіи Художествъ. Сохранившаяся въ полной неприкосновенности постройка, примыкающая непосредственно къ Зимнему дворцу, и посейчасъ носитъ названіе Ламотова павильона или «стараго Эрмитажа». Прелестное зданіе это своей архитектурной композиціей нѣсколько напоминаетъ Академію Художествъ. Здѣсь происходили тѣ собранія, которыя получили наименованіе «эрмитажныхъ», и гдѣ въ кругу избранныхъ лицъ, отличавшихся умомъ, образованностью, талантомъ, великая императрица проводила свои досуги, заставляя окружающихъ забыть ея санъ и видѣть въ ней лишь обворожительную гостепріимную хозяйку. Всякій придворный этикетъ былъ съ этихъ собраній изгнанъ, а въ назиданіе гостямъ на видномъ мѣстѣ красовались, составленныя самой императрицей, слѣдующія правила поведенія: «1) оставить всѣ чины внѣ дверей, равномѣрно и шляпы, а наипаче шпаги; 2) мѣстничество и спѣсь или тому что-либо подобное, когда бы то ни случилось, оставить у дверей; 3) быть веселымъ, однакожъ ничего не портить, не ломать и ничего не грызть; 4) садиться, стоять, ходить, какъ заблагоразсудится, не смотря ни на кого; 5) говорить умѣренно и негромко, дабы у прочихъ тамъ находящихся уши и головы не заболѣли; 6) спорить безъ сердца и безъ горячности; 7) не вздыхать и не зѣвать, и никому скуки или тягости не наносить; 8) кушать сладко и вкусно, а пить съ умѣренностью, дабы всякій всегда могъ найти свои ноги для выхода у дверей; 9) сору изъ избы не выносить, а что войдетъ въ одно ухо, то бы вышло въ другое прежде, нежели выступитъ изъ дверей».

Таковы были правила, которыми руководствовались посѣтители эрмитажныхъ собраній, проходившихъ по весьма разнообразной программѣ. Здѣсь играли въ карты и другія игры, танцовали и представляли комедіи. Здѣсь же въ часы досуга Екатерина занималась составленіемъ всевозможныхъ коллекцій, такъ что, въ концѣ концовъ, помѣщеніе Эрмитажа оказалось тѣснымъ, вслѣдствіе чего было приказано, въ 1771 г., знаменитому архитектору Ю. М. Фельтену приступить къ новой постройкѣ, которая и закончилась въ 1775 г.; она получила названіе второго Эрмитажа, нынѣ же именуется запаснымъ дворцомъ. Не ограничиваясь этимъ и какъ бы продолжая зданіе, выходящее на Дворцовую набережную, Фельтенъ выстроилъ на Милліонной такъ называемый Шепелевскій домъ, гдѣ одно время жилъ Потемкинъ. Въ настоящее время это зданіе, отличавшееся строгой красотой, не существуетъ и на его мѣстѣ красуется нынѣшній 3-й Эрмитажъ. Но и на этомъ не окончился знаменитый ансамбль эрмитажныхъ построекъ. Въ періодъ времени отъ 1782 до 1785 г. другой знаменитый зодчій екатерининской эпохи, Джакомо Кваренги, пристроилъ къ фельтеновскому Эрмитажу вдоль Зимней канавки такъ называемыя «лоджіи Рафаэля», въ которыхъ размѣстились заказанныя императрицей копіи съ знаменитой росписи Рафаэля въ папскомъ дворцѣ Ватиканѣ въ Римѣ, а одновременно съ этимъ онъ построилъ зданіе эрмитажнаго театра, соединивъ его со зданіемъ фельтеновскаго Эрмитажа аркой, переброшенной черезъ каналъ и вмѣщающей въ себѣ театральное фойэ.

Императрица Екатерина II Великая, основательница Эрмитажа (1765 г.).

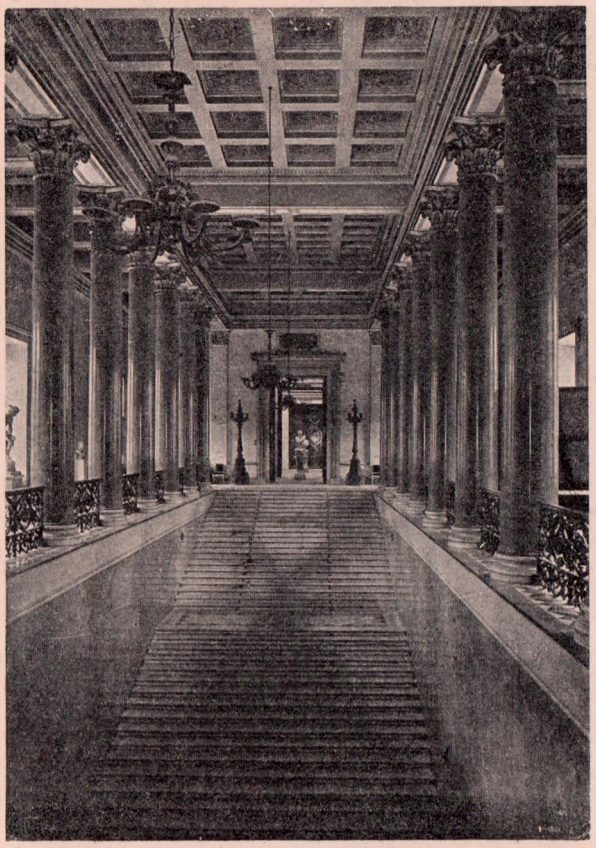
Между тѣмъ, всевозможныя коллекціи все росли и росли не только въ царствованіе Екатерины, но особенно въ царствованіе ея внука императора Александра I, такъ что въ виду тѣсноты помѣщенія не могли быть расположены съ такой системой, какую требуетъ всякое благоустроенное собраніе предметовъ искусства, а также и съ точки зрѣнія наиболѣе выгоднаго ихъ осмотра. Императоръ Николай I рѣшилъ помочь дѣлу, путемъ расширенія помѣщенія, для чего въ 1839 г. былъ приглашенъ знаменитый въ ту пору мюнхенскій архитекторъ Л. фонъ-Кленце. Послѣдній въ 1840 г. приступилъ къ постройкѣ нынѣшняго Эрмитажа, предварительно сломавъ «Шепелевскій домъ», а также часть зданія, возведеннаго Кваренги. Въ 1849 г. новое зданіе, нѣсколько скучноватое по своимъ архитектурнымъ линіямъ, но зато украшенное великолѣпнымъ порталомъ съ монументальными гранитными каріатидами, было окончено, при чемъ императоръ Николай I лично все время слѣдилъ за ходомъ работъ, особенно же за внутренней роскошной отдѣлкой залъ, распоряжаясь установкой всѣхъ разбросанныхъ тамъ великолѣпныхъ канделяб-

ровъ, вазъ, столовъ, изготовленныхъ на сибирскихъ казенныхъ заводахъ изъ различныхъ каменныхъ породъ, плѣняющихъ взоръ прихотливостью узора и красотою тоновъ, то зеленыхъ, то синихъ, то сѣрыхъ. Параллельно съ этимъ шло и размѣщеніе эрмитажныхъ коллекцій, и, наконецъ, 5 февраля 1852 г. въ присутствіи всей императорской фамиліи произошло торжественное открытіе вновь устроеннаго съ необычайной роскошью музея, сдѣлавшагося по богатству и рѣдкости собранныхъ въ немъ предметовъ однимъ изъ первыхъ въ мірѣ. Тогда же были утверждены и штаты управленія музеемъ, съ теченіемъ времени подвергшіеся значительнымъ измѣненіямъ. Но публичнымъ этотъ музей сдѣлался не сразу. Въ царствованіе Николая I попасть въ Эрмитажъ можно было только съ особаго разрѣшенія. И лишь при Александрѣ II въ 1866 г. были отмѣнены всѣ формальности, посѣщеніе Эрмитажа стало доступнымъ для всѣхъ, и съ того момента музей становится разсадникомъ эстетическаго вкуса во всѣхъ слояхъ общества, исполняя этимъ высокую культурную миссію.

Императоръ Николай I-ый, соорудитель Эрмитажа (1850 г.).

II. Образованіе картинныхъ галлерей Эрмитажа.

Нынѣшнее зданіе Эрмитажа выведено въ два этажа. Входъ въ него помѣщается подъ вышеупомянутымъ монументальнымъ порталомъ, поддерживаемымъ десятью исполинами, высѣченными изъ сѣраго гранита скульпторомъ А. Теребеневымъ. Посѣтитель музея, войдя, оказывается въ обширномъ вестибюлѣ, и первое, что поражаетъ его взоръ,—это великолѣпная широкая, о 69 ступеняхъ, мраморная лѣстница, которая безъ поворотовъ поднимается прямо во второй этажъ. Залы нижняго этажа, куда ведутъ двери налѣво и направо изъ вестибюля, сплошь заполнены драгоцѣнными предметами классической древности, описывать которые сейчасъ не входитъ въ нашу задачу и потому мы лишь перечислимъ кратко, что именно вмѣщаетъ нижній этажъ Эрмитажа: 1) памятники египетскаго и ассирійскаго искусства; 2) греко-римскія мраморныя статуи, бюсты, рельефы, саркофаги, вазы и канделябры; 3) огромное количество греческихъ росписныхъ сосудовъ, бронзовыхъ издѣлій и терракотовыхъ статуэтокъ; 4) замѣчательное собраніе древностей Босфора Киммерійскаго, множество интереснѣйшихъ предметовъ, добытыхъ въ Крыму при раскопкахъ въ Херсонесѣ Таврическомъ, Керчи и на Таманскомъ полуостровѣ; 5) древности скиѳскія и сибирскія; 6) превосходная коллекція рѣзныхъ камней. Но кромѣ всего перечисленнаго, Эрмитажъ заключаетъ еще богатѣйшее нумизматическое отдѣленіе, въ которомъ собрано около 300.000 монетъ всѣхъ вѣковъ и народовъ и медалей, выбитыхъ въ память разныхъ событій или въ честь



Вестибюль и входная лѣстница, ведущая во второй этажъ Эрмитажа.

знаменитыхъ людей какъ въ Россіи, такъ и въ другихъ странахъ, затѣмъ отдѣленіе среднихъ вѣковъ и эпохи Возрожденія и галлерею фарфора и драгоцѣнностей, гдѣ собраны замѣчательнѣйшіе по своей художественной отдѣлкѣ предметы.

Весь же второй этажъ цѣликомъ занятъ собраніемъ картинъ европейскихъ школъ по XVIII вѣкъ включительно. Въ него ведетъ, какъ сказано, великолѣпная мраморная лѣстница. Прямо съ ея верхней площадки посѣтитель попадаетъ въ галлерею исторіи живописи, названную такъ потому, что декоративное убранство ея стѣнъ и потолка состоитъ изъ небольшихъ фресокъ, изображающихъ различные моменты примѣненія живописнаго мастерства античными художниками. По серединѣ, противъ входной двери, стоитъ мраморный бюстъ императрицы Екатерины II съ надписью на постаментѣ: «Основательницѣ Эрмитажа. 1765 г.». Въ этой же галлереѣ во всю ея длину разставленъ рядъ замѣчательныхъ скульптуръ изъ мрамора, числомъ—11. Среди нихъ два произведенія французскаго скульптора XVIII вѣка Жана Гудона: великолѣпная «Діана» и еще болѣе замѣчательный «Вольтеръ», исполненный по заказу Екатерины II. Чрезвычайно любопытна судьба этой статуи. Императоръ Николай I, недолюбливавшій Вольтера, какъ величайшаго вольнодумца, проходя однажды по Эрмитажной галлереѣ, приказалъ: «Истребить эту обезьяну». И лучшее, быть можетъ, изъ всѣхъ изображеній Вольтера несомнѣнно погибло бы, если бы случайно въ свитѣ императора не оказался просвѣщенный любитель искусства, графъ Андрей Петровичъ Шуваловъ, который распорядился спрятать опальную статую въ подвалѣ Таврическаго дворца. Оттуда уже при императорѣ Александрѣ II ее отправили въ Царское Село, потомъ перевезли въ Императорскую публичную библіотеку, и наконецъ, въ самое послѣднее время водворили снова въ Эрмитажъ. Среди остальныхъ скульптурныхъ произведеній особенно выдѣляются «Три граціи», «Геба» и «Парисъ» Кановы. Изъ галлереи посѣтитель прямо входитъ въ большую залу, посрединѣ которой красуется мраморный бюстъ императора Николая I съ надписью: «Соорудитель музея. 1850 г.»,—и сразу оказывается въ царствѣ величественной живописи.

Картинныя сокровища Эрмитажа образовались весьма постепенно. Начало имъ положилъ еще Петръ Ве-

Галлерея исторіи живописи.

ликій, пріобрѣтавшій, главнымъ образомъ, голландцевъ. Его примѣру слѣдовала и дочь его, императрица Елизавета Петровна. Но купленныя ими картины лишь въ незначительной своей части вошли въ эрмитажное собраніе. Ядро его составляютъ коллекціи, пріобрѣтенныя императрицей Екатериной II, которая въ этомъ дѣлѣ обнаруживала большое рвеніе. У нея были спеціальные художественные агенты: баронъ Гриммъ въ Парижѣ и совѣтникъ Рейфенштейнъ въ Римѣ; имъ, а также другимъ лицамъ, на вкусъ которыхъ императрица могла положиться, было поручено пріобрѣтать картины и разные другіе предметы искусства, при чемъ покупались не только отдѣльныя вещи, отличавшіяся особенно высокими художественными достоинствами, но и, главнымъ образомъ, цѣлыя коллекціи. Такимъ образомъ, уже въ 1763 г., слѣдовательно, еще до постройки Ламотова Эрмитажа, было куплено собраніе прусскаго купца Гоцковскаго; за нимъ послѣдовало въ 1768 г. собраніе нѣкоего Гэньа, бывшаго секретаремъ Людовика XV; въ слѣдующемъ году пріобрѣтена была большая галлерея графа Брюля и въ 1772 г. великолѣпное собраніе, принадлежавшее большому знатоку искусства Жозефу-Антуану Кроза и его племяннику, барону де Тіеръ, и въ этомъ же году 11 лучшихъ картинъ изъ собранія герцога Шуазель. Въ дальнѣйшемъ коллекціонированіе Екатерины II продолжается: въ 1779 г. покупается отличное собраніе лорда Вальполя и, наконецъ, въ 1781 г.— 119 картинъ первокласснаго достоинства, образующихъ коллекцію графа Бодуэна.

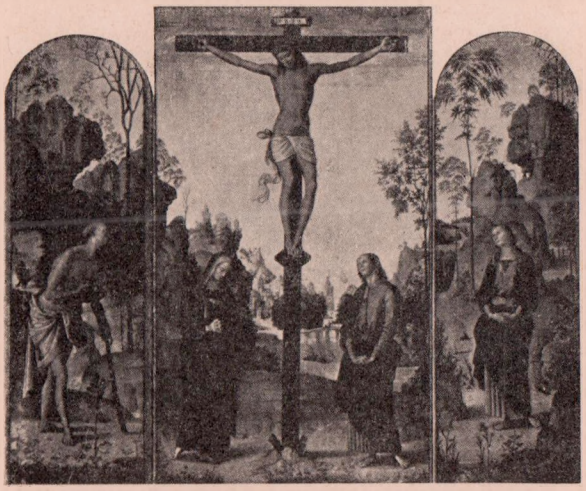
Сандро Боттичелли (1447 — 1510). — Поклоненіе волхвовъ.
(Флорентинская школа).

Мы не станемъ утомлять вниманіе читателя подробнымъ перечнемъ дальнѣйшихъ пріобрѣтеній Эрмитажа. Скажемъ лишь, что особенно значительныя художественныя покупки были сдѣланы при императорахъ Александрѣ I и Николаѣ I, когда, точно такъ же, какъ и при Екатеринѣ, покупались цѣликомъ крупныя коллекціи отдѣльныхъ лицъ. Послѣднимъ по времени большимъ поступленіемъ

явилось богатѣйшее собраніе нидерландскихъ картинъ покойнаго П. П. Семенова-Тянь-Шанскаго, пріобрѣтенное въ 1910 году. Для Эрмитажа пріобрѣтались точно также и картины наиболѣе выдающихся русскихъ художниковъ, которыя были размѣщены въ XXI и XXII залахъ, нынѣ занятыхъ произведеніями французской школы; ко времени открытія 7 марта 1898 г. Русскаго музея императора Александра III, картины эти были перенесены туда, образовавъ въ новомъ Музеѣ ядро его собранія, и въ Эрмитажѣ, такимъ образомъ, остались исключительно произведенія европейской живописи, распадающіяся на слѣдующія школы: итальянская, испанская, французская, англійская, нидерландская, фламандская, голландская и нѣмецкая.

Рафаэль Санти (1483 — 1520).— Мадонна Конестабиле.
(Римская школа).

Въ самое послѣднее время въ связи съ переустройствомъ отопленія была произведена новая развѣска картинъ, отъ которой многія первоклассныя произведенія значительно выиграли, и такимъ образомъ эрмитажное собраніе сейчасъ предстаетъ глазамъ посѣтителя въ полномъ блескѣ, какъ одно изъ богатѣйшихъ въ Европѣ, не только по высокому качеству отдѣльныхъ картинъ, но и по количеству произведеній нѣкоторыхъ школъ, среди которыхъ собраніе голландцевъ XVII вѣка, напримѣръ, считается, послѣ поступленія коллекціи П. П. Семенова, первымъ въ мірѣ. Однако, Эрмитажъ все же не даетъ возможности, подобно Берлинскому музею, прослѣдить развитіе европейской живописи въ ея исторической послѣдовательности. Виною этому личные вкусы тѣхъ, кто коллекціонировалъ картины, выбирая то, что больше нравилось, и чьи собранія попали въ Эрмитажъ. Такимъ образомъ, мы не находимъ здѣсь множества превосходныхъ мастеровъ Италіи начала Возрожденія, не видимъ также многихъ представителей и другихъ школъ.



Пьетро Перуджино (1446 — 1523). — Распятіе.
(Умбрійская школа).

III. Итальянская живопись.

ИЗУЧЕНІЕ новой европейской живописи обязательно начинается съ Италіи, потому что въ этой Богомъ благословенной странѣ послѣ мрачнаго, погруженнаго въ духовный сонъ средневѣковья, началось въ XII вѣкѣ пробужденіе къ свѣту, къ новымъ идеаламъ, новому познанію истины, началось то культурное движеніе, которое извѣстно въ исторіи подъ именемъ Ренессанса, Возрожденія. До этого момента въ области искусства изобразительнаго, искусства пластическаго, мы застаемъ совершенно другую картину. Живопись находится всецѣло подъ вліяніемъ византизма. Вмѣсто картинъ такъ называемыхъ станковыхъ, т. е. всѣмъ намъ знакомыхъ прямоугольныхъ или круглыхъ полотенъ, или гладко выструганныхъ досокъ, которыя можно свободно переносить куда заблагоразсудится, вмѣсто стѣнныхъ фресокъ, разрѣшающихъ большія живописныя задачи, надъ всѣмъ царитъ торжественная золотая мозаика, покрывающая всѣ свободные куски стѣнъ и внутренности куполовъ въ церквахъ. Въ ней нѣтъ пространства, нѣтъ перспективы, нѣтъ прихотливой игры свѣта и тѣни, нѣтъ формъ, дышащихъ полнотою жизни, нѣтъ никакихъ переживаній, словомъ, полное разобщеніе съ землею, съ природою, — матерью всего сущаго. Эта мозаика носитъ спокойно-торжественный характеръ и ея фигуры Спасителя, Дѣвы Маріи, святыхъ, полны неземного величія и сосредоточенной замкнутости. Она не имѣетъ ничего общаго съ народными чувствами, она не входитъ законной частью въ общій культурный обиходъ, она подавляетъ своимъ величіемъ, почти небеснымъ; все это, конечно, не умаляетъ ея достоинства, какъ великолѣпнаго въ своемъ родѣ языка искусства, который краснорѣчиво повѣствуетъ намъ о какомъ-то замкнутомъ, гордо-прекрасномъ и недоступномъ царствѣ величественной, строгой красоты, проникнутой началами суроваго аскетизма.

Школа Леонардо да Винчи.— Мадонна Литта.
(Флорентинская школа).

Долго такъ не могло продолжаться. Наступаетъ моментъ, когда въ воздухѣ начинаютъ носиться иныя вѣянія, достаточно могущественныя, чтобы подчинить себѣ всевозможныя проявленія человѣческаго генія. Раздается въ XII вѣкѣ проповѣдь блаженнаго Франциска изъ Ассизи, апостола нищеты и любви, безпредѣльной огромной любви ко всему, что живетъ, отъ человѣка до букашки, отъ міра одушевленнаго до міра неодушевленнаго, ко всей природѣ въ ея грандіозной совокупности. Міръ безконечно прекрасенъ— вотъ смыслъ многихъ проповѣдей св. Франциска, міръ полонъ радостей. И кромѣ этого, что еще безконечно важнѣе, черезъ проповѣ-

Портретъ польскаго магната.

Рембрандтъ ванъ-Рійнъ (1606—1669). (Голландская школа).

тип. п.п. сойкинъ.

ди св. Франциска само христіанство, бывшее дотолѣ чѣмъ-то почти чуждымъ, мало понятнымъ широкимъ массамъ, далекимъ въ своемъ оффиціальномъ величіи, становится ближе къ людямъ; его самые возвышенные моменты, какъ то: рожденіе и смерть Спасителя міра, скорбь Его матери, начинаютъ безконечно трогать простыя человѣческія души, еще неизъѣденныя скептицизмомъ, сердца, сохраняющія наивную, чистую, непосредственную вѣру. Наступаетъ конецъ власти мозаики, ибо она безсильна подойти на такомъ пути къ душѣ человѣка. Является первый художникъ, стремящійся разойтись съ византійскими идеалами мозаичнаго искусства, флорентинецъ Джованни Чимабуе, и въ его школѣ загорается яркимъ блескомъ первое свѣтило великаго итальянскаго искусства: Джотто. Этотъ художникъ, жившій отъ 1266 г. до 1336 г., прокладываетъ новые пути въ живописи; въ его многочисленныхъ фрескахъ, украшающихъ церковь св. Франциска въ Ассизи и церковь Madonna del Arena въ Падуѣ, мы находимъ уже и поиски перспективы, и болѣе жизненное расположеніе группъ, и значительную выразительность лицъ и движеній, и начатки пейзажа, помимо чрезвычайной трогательности и какой-то особенной элегической нѣжности, проникающей собою всѣ эти довольно хорошо сохранившіяся фрески. Такимъ образомъ, обозначается новый путь итальянскаго искусства, для котораго образуется въ XIV вѣкѣ необычайно благотворная атмосфера, благодаря измѣнившимся политическимъ и общественнымъ условіямъ. Воскресаетъ античный духъ, воскресаютъ умершіе боги, и былая радость земного снова начинаетъ царствовать среди людей, и хотя могущественное вѣяніе античности достигаетъ своего апогея въ XV вѣкѣ, когда всѣ ученые, мыслители, прозаики и поэты ею буквально только и бредятъ, въ живописи античныя вліянія даютъ себя знать на протяженіи всего XIV вѣка, такъ называемаго въ исторіи искусства треченто. Жизнь искусства начинаетъ бить полнымъ ключомъ, и постепенно отъ вѣка къ вѣку, отъ первыхъ робкихъ шаговъ конца XII столѣтія и начала XIII-го, черезъ вѣкъ XIV и XV, къ концу этого послѣдняго и началу XVI-го, когда наступаетъ золотой вѣкъ итальянскаго искусства, передъ нами развертывается грандіозная картина такой

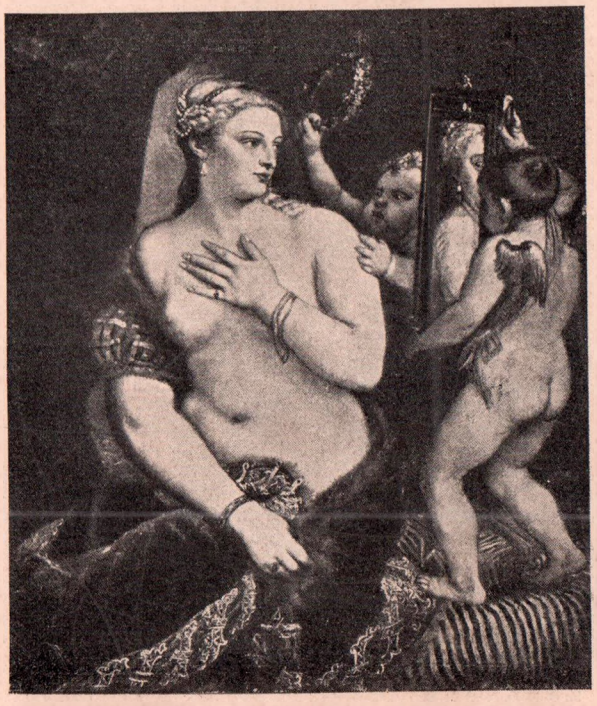
Андреа дель Сарто (1486 — 1531). — Св. Семейство.
(Флорентинская школа).

полной мощнаго творчества художественной жизни, какой не знала ни одна страна въ Европѣ. И это неудивительно. Италія, bella Italia, вся проникнута чудодѣйственной красотой. Ея вѣчно голубое небо, высокое, кристалльно-прозрачное, особенно весною и зимою, омывающія ея причудливо изрѣзанные берега, синія воды Средиземнаго моря и зеленоватыя моря Адріатическаго, горы, то поражающія массивностью своихъ крутыхъ скалистыхъ вершинъ, то ласкающія мягкими очертаніями нѣжно закругленныхъ холмовъ, ея плодородныя равнины — сплошной цвѣтущій садъ, ея излучистыя дали, образующія волшебныя, неизъяснимо прекрасныя перспективы, и въ этой изумительной рамкѣ живущая полной жизнью энергичная, подвижная, кипучая, какъ лава, толпа, въ которой то и дѣло попадаются фигуры поражающей тѣлесной мощи, красоты и оригинальности, — все это вмѣстѣ взятое образуетъ обстановку драгоцѣнную и необычайно приспособленную для зарожденія въ ней великихъ художниковъ. Вглядываясь во все окружающее, прислушиваясь къ голосамъ живой природы, съ особенной силой звучащимъ именно въ этой странѣ природы — великаго учителя и великаго мастера, улавливая тонкіе отзвуки далекаго прошлаго — великой античной эпохи, переживая въ своей душѣ разнообразнѣйшія впечатлѣнія и отъ жизни природы и отъ жизни людей, итальянцевъ XIV — XV вѣковъ, которые вели жизнь политически чрезвычайно бурную и ярко экспрессивную, художники создаютъ постепенно цѣлый культъ особой и сложной красоты, въ которомъ красота формы играетъ первенствующую роль, соединяясь съ возвышеннымъ идеализмомъ, художники стремятся, послѣ того, какъ открыты были законы перспективы и постигнуты всѣ тончайшіе секреты живописи, исключительно къ чисто живописнымъ эффектамъ. Эти художники не хотятъ знать ничего грубаго, земного, никакого быта, никакихъ подробностей повседневной жизни, никакихъ сценъ изъ народнаго обихода, всего богатаго арсенала реализма, съ чѣмъ современемъ выступятъ съ такою талантливостью ихъ сѣверные собратья, голландцы, нѣтъ, эти художники если и наблюдаютъ природу и живущихъ посреди нея тварей до человѣка включительно, то лишь затѣмъ, чтобы представлять потомъ все видѣнное, все преломившееся сквозь призму ихъ художническаго воспріятія, въ атмосферѣ чистѣйшаго идеализма, творящаго красоту во славу самой красоты. Сюжетъ картинъ занимаетъ самое послѣднее мѣсто. Болѣе чѣмъ кто-либо художники итальянскаго Ренессанса исповѣдуютъ великій тезисъ искусства: «важно не что, а какъ». И если охватить мысленно сразу все «что» великихъ художниковъ итальянскаго Возрожденія, то мы увидимъ въ немъ необычайное однообразіе. Фантазія художниковъ все время вращается вокругъ событій земной жизни Богоматери и Христа, но и здѣсь ограничивая свой горизонтъ. Ихъ мало занимаютъ чудеса, но они останавливаются, главнымъ образомъ, на самыхъ возвышенныхъ, дѣйствующихъ на душу, моментахъ: Благовѣщеніи, рожденіи Христа, Тайной Вечери, крестной

Джорджоне (1478—1510).— Юдиѳь.

(Венеціанская школа).

смерти, снятіи со креста и Страшнаго Суда. Больше всего они пишутъ Мадонну. Изъ этого выростаетъ цѣлый культъ, необъятный въ своей грандіозности. Дѣва Марія, трепетно выслушивающая благовѣствованіе ангела, Божія Матерь съ Младенцемъ, передъ которымъ благоговѣйно склонились волхвы съ востока, Божія Матерь, нестерпимо скорбящая у подножія креста и надъ тѣломъ только что съ него снятаго сына, и наконецъ Мадонна, держащая на колѣняхъ своего Малютку,— въ сотняхъ варіантахъ повторяется этотъ безконечно трогательный образъ, этотъ возвышенный символъ святого материнства. Не было во всей Италіи при всемъ разнообразіи ея отдѣльныхъ школъ живописи мало-мальски крупнаго мастера, который не написалъ бы Мадонны, стремясь выразить по своему занимающій его воображеніе образъ. На второмъ планѣ стоитъ Христосъ, при чемъ надо отмѣтить, какъ одну характерную особенность, то обстоятельство, что Христосъ— философъ, Христосъ— учитель интересовалъ ихъ весьма мало; дѣтски-простодушные, они больше всего привлекаются духомъ къ тому, что во всей жизни Христа наиболѣе потрясаетъ воображеніе, и потому Христосъ распятый, Христосъ снятый со креста, живописуется ими чаще всего прочаго, но при этомъ вы почти нигдѣ не найдете настроенія подлиннаго трагизма за самыми малыми исключеніями. Ужасомъ, подобнымъ исходящему отъ «Распятія» нашего Ге, нигдѣ не вѣетъ отъ произведеній итальянцевъ, кажущихся даже въ этихъ случаяхъ лишь поводомъ къ разрѣшенію красивыхъ живописныхъ задачъ, и на множествѣ картинъ, толкующихъ этотъ потрясающій сюжетъ, вы видите необычайно ясное, ласково голубѣющее небо, живописныя складки одеждъ, окружающихъ Марію лицъ, зеленѣющую, всю затканную цвѣтами траву и симметрично разставленныя фигуры, изъ которыхъ каждая поражаетъ совершенствомъ формы, вашъ глазъ ласкаютъ гармоничные переходы ловко подобранныхъ тоновъ и все завершается могучимъ аккордомъ какого-нибудь связующаго всю картину серебристаго колорита. Тоже самое и въ другихъ излюбленныхъ сюжетахъ разнообразнѣйшихъ мученій святыхъ, въ которыхъ есть все, что хотите, кромѣ мученій, и въ концѣ концовъ, глядя на всѣхъ этихъ святыхъ Лаврентіевъ, Варѳоломеевъ и другихъ, начинаешь думать, что въ большинствѣ случаевъ эти мученія — просто лишь поводъ написать нагое тѣло, блеснувъ знани-



Тиціано Вечелліо (1477 — 1576). — Туалетъ Венеры.
(Венеціанская школа).

емъ анатоміи и талантомъ — заставлять его, черезъ чудо воскрешенія на полотнѣ, теплиться всѣми своими подлинно жизненными красками. Здѣсь сказалось могучее увлеченіе античностью, освѣтившей своимъ свѣтомъ все Возрожденіе. И отсюда же—та любовь, съ какою художники Возрожденія пишутъ античные сюжеты, смѣшивая Мадонну съ Венерой, какъ это сдѣлалъ съ очаровательной наивностью Боттичелли.

Такъ идетъ дѣло на протяженіи всей жизни великой итальянской живописи, послѣдніе проблески которой вспыхиваютъ яркимъ свѣтомъ въ концѣ XVIII вѣка въ Венеціи. Вездѣ самодовлѣющая красота живописи безъ отношенія къ сюжету стоитъ на первомъ планѣ. Когда у знаменитаго Веронезе вы созерцаете «Бракъ въ Канѣ Галилейской», васъ очень мало занимаетъ самый бракъ, вы не сразу даже находите фигуру Христа, настолько здѣсь стоитъ на первомъ планѣ самая композиція картины, этотъ роскошный порталъ, перила, полъ, все изъ мрамора, тяжело волнующіяся драпировки, роскошныя одежды, характерная выразительность фигуръ и чудесный колоритъ. Такъ идеалистически настроенная великая итальянская живопись до самыхъ первыхъ ступеней упадка создавала для людей особенное небо, зовя ихъ упиваться красотою композиціи, тоновъ, колорита, формъ, по своей безупречности равнявшихся съ античными, увлекая ихъ въ міръ совершеннѣйшей безмятежности и здороваго, радостнаго, непосредственнаго воспріятія всего окружающаго.

Нашъ Эрмитажъ, конечно, лишь въ нѣкоторой части представляетъ отраженіе этой великой живописи, въ немъ слишкомъ многаго не достаетъ для того, чтобы дать полную картину ея историческаго развитія, но все же, обозрѣвая картины итальянской школы, можно составить себѣ довольно ясное представленіе о характерѣ итальянской живописи. Существеннымъ пробѣломъ является отсутствіе картинъ не только ранняго Ренессанса, но и всей первой половины XV вѣка, отмѣченной печатью такихъ великихъ мастеровъ, какъ Андреа дель-Кастаньо, Мазаччіо, Филиппо Липпи, Піеро деи Франчески. Нѣкоторое представленіе объ искусствѣ этой эпохи даетъ лишь фреска фра Беато Анжелико изъ Фіезоле, мѣстечка надъ Флоренціей, въ которой характерныя черты этого глубоко религіознаго, дѣтски чистаго сердцемъ художника, и особенности его кисти, мягкой, нѣжной, отразились въ полной мѣрѣ. Тѣмъ не менѣе, безъ

Паоло Веронезе (1528—1588).— Моисей, спасенный изъ воды.
(Венеціанская школа).

Антоніо Канале (1697—1768). — Отъѣздъ дожа.
(Венеціанская школа).

всякой, такъ сказать, подготовки мы должны сразу очутиться въ царствѣ сіяющей красоты, и первый, съ кѣмъ мы здѣсь встрѣчаемся, это Сандро Боттичелли (1447 — 1510), великій флорентіецъ, оставившій послѣ себя цѣлый рядъ истинно чудесныхъ произведеній, своеобразно воплощающихъ тонко впечатлительную личность художника. Его «Поклоненіе волхвовъ» даетъ полное представленіе о ясной, деликатной, изящной манерѣ мастера и въ то же время является характернымъ примѣромъ трактовки этого сюжета у многихъ художниковъ Возрожденія. Вообще нужно замѣтить, что у тогдашнихъ мастеровъ живописи не было, подобно ихъ собратьямъ нашего времени, стремленія воспроизводить библейскіе и евангельскіе сюжеты непремѣнно въ соотвѣтствующей обстановкѣ, что для непосвященнаго въ тайны искусства зрителя кажется на первый взглядъ очень страннымъ. Но этнографическія и историческія подробности просто очень мало интересовали художниковъ. Для поклоненія волхвовъ, для Благовѣщенія или Голгоѳы, они брали обстановку, знакомую имъ съ дѣтства, они стремились создать пейзажъ, какъ живописный фонъ, изъ тѣхъ впечатлѣній отъ родной природы, которыя отложились путемъ непосредственнаго воспріятія въ ихъ душѣ въ теченіе многихъ лѣтъ. Отсюда получался, такимъ образомъ, идеалистическій пейзажъ, въ которомъ необязательно было узнавать опредѣленную мѣстность, но про который въ общемъ можно было сказать безошибочно: «это Италія». И дѣйствующихъ лицъ на своихъ картинахъ, волхвовъ и ихъ свиту, они обряжали въ костюмы, современные художникамъ, такъ что по нимъ мы составляемъ полнѣйшее и яркое представленіе не о томъ, какъ одѣвались евреи въ Палестинѣ, но о томъ, какія моды были при дворѣ Лаврентія Великолѣпнаго во Флоренціи, или въ Венеціи эпохи XVI вѣка. Все это нисколько не мѣшало художникамъ добиваться опредѣленнаго настроенія, достигать крайней выразитель-

ности въ позахъ, жестахъ и мимикѣ, разрѣшать, связывая всѣ предметы на картинѣ въ строгой гармоніи, сложныя и прекрасныя, чисто живописныя задачи. Яркой иллюстраціей сказаннаго является упомянутая картина Боттичелли, съ ея восхитительно переданнымъ, особенно въ средней части, пейзажемъ, полномъ тишины и ясности, и желтыми, розовыми, голубыми, зелеными красками одеждъ пышной свиты волхвовъ, заполонившихъ передній планъ.

Франсиско Сурбаранъ (1598 — 1662). — Св. Лаврентій.

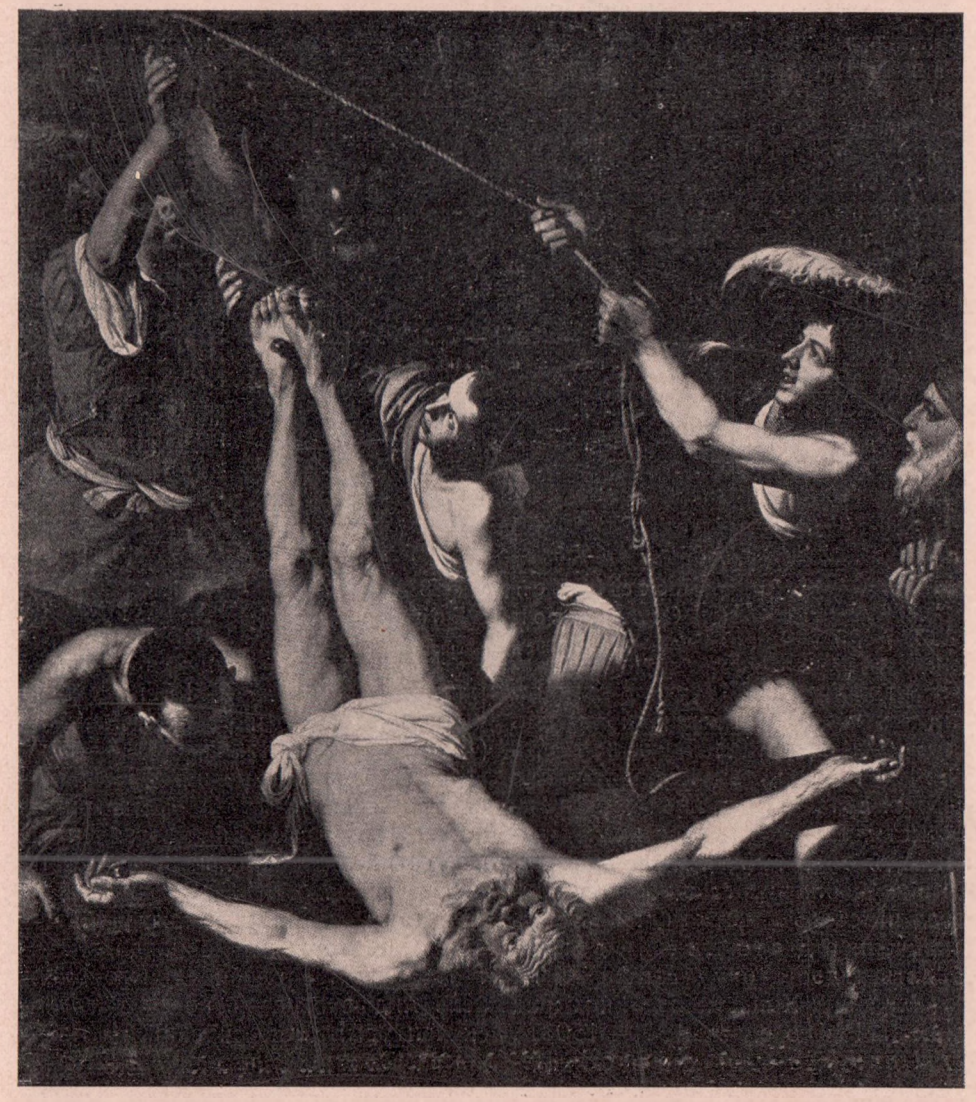
(Испанская школа).

Особыя условія политической жизни Италіи эпохи Возрожденія, раздѣленной на цѣлый рядъ самостоятельныхъ государствъ, отразились и на жизни искусства. Въ каждомъ углу Италіи возникала своя школа живописи, отличавшаяся лишь ей присущими достоинствами и говорившая своимъ языкомъ, о чемъ картинныя сокровища Эрмитажа даютъ достаточно яркое представленіе. Мы только что познакомились съ великолѣпнымъ представителемъ Тосканы, средоточіемъ которой былъ городъ Флоренція, съ Боттичелли, художникомъ XV вѣка, а вотъ его современникъ Пьетро Вануччи, прозванный Перуджино (1446—1523) по имени его родного города Перуджіи, столицы Умбріи. Необходимо пояснить попутно, что многіе изъ художниковъ Италіи перешли въ исторію и стали извѣстны не подъ своей настоящей фамиліей, а по прозвищу, опредѣлявшему ихъ происхожденіе, либо данному имъ по какому-нибудь иному поводу. Поэтому Леонардо да Винчи прозванъ такъ потому, что онъ родомъ изъ мѣстечка Винчи (предлогъ «да» по итальянски значитъ «изъ»). Паоло Кальяри наименованъ Веронезе, потому что родился въ Веронѣ и т. д., при чемъ подлинныя фамиліи почти только и извѣстны знатокамъ искусства, и нужно быть очень осторожнымъ, чтобы не путать фамиліи и прозвища, приписывая принадлежащее одному лицу двумъ разнымъ.

Перуджино былъ необычайно плодовитъ, такъ что имѣющіеся въ Эрмитажѣ «Триптихъ» и мужской портретъ образуютъ лишь ничтожную часть его живописнаго наслѣдства. И это очень удачно, что мы владѣемъ хотя бы двумя произведеніями, говорящими о двухъ разныхъ манерахъ художника. Портретъ даетъ представленіе о Перуджино, какъ о рѣдчайшемъ тонкомъ мастерѣ портрета въ его время и притомъ въ чисто реалистическихъ тонахъ. Совсѣмъ же другое даетъ его очаровательный триптихъ *)—

*) Триптихъ соотвѣтствуетъ нашему слову «складень» и обозначаетъ картину, имѣющую среднюю часть занятую главнымъ изображеніемъ, и двѣ боковыя створки, привѣшанныя къ ней на петляхъ, такъ что, закрываясь, онѣ заслоняли собой центральное изображеніе. Первоначально триптихи завелись въ Византіи, оттуда перешли въ Италію и распространились затѣмъ по всей Европѣ. Въ зависимости отъ размѣра, они могли служить и для домашняго употребленія, а также помѣщаться на церковныхъ алтаряхъ, гдѣ ихъ раскрывали во время богослуженія.

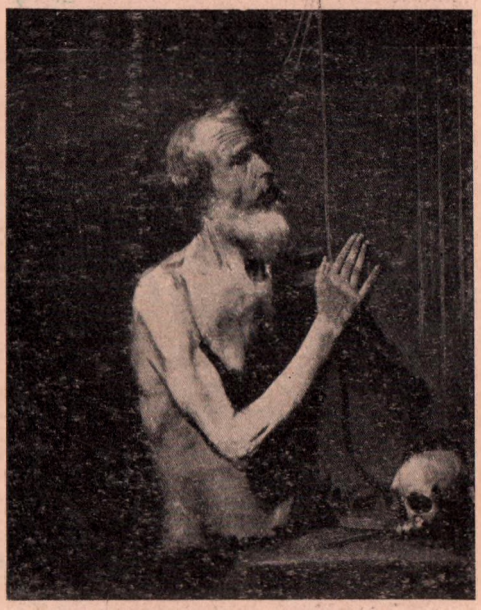
«Распятіе съ предстоящими Богоматерью, ап. Іоанномъ, св. Маріею Магдалиною и св. Іеронимомъ». Все въ этой картинѣ чрезвычайно характерно для Перуджино, и тотъ, кто хорошо изучитъ ее въ Эрмитажѣ, послѣ, скитаясь по европейскимъ музеямъ, уже издали безошибочно узнаетъ Перуджино среди сотенъ произведеній другихъ художниковъ. Онъ обладаетъ рѣзко и своеобразно выраженною индивидуальностью. Лики его мадоннъ и святыхъ вездѣ отличаются какой-то тихой умиленностью, спокойствіемъ и грустью, въ ихъ взорѣ чувствуется точно прислушиваніе души къ какимъ-то неземнымъ голосамъ, все выраженіе проникнуто сосредоточенностью и благостью. Онъ любитъ разставлять свои фигуры въ строгой симметріи, которая выражаетъ собою идею мірозданія; наконецъ, пейзажъ у Перуджино совершенно таковъ же, какъ его лица;



Караваджо (1569 — 1609). — Мученіе св. Петра.
(Римская школа).

въ немъ, въ его плывучихъ линіяхъ, излучистыхъ даляхъ, чуть голубѣющихъ на горизонтѣ и тающихъ въ легкой дымкѣ, въ тонкихъ трепетныхъ деревьяхъ, въ архитектурномъ нагроможденіи домовъ и церковныхъ башенъ, — такая же сосредоточенность, и тихая спокойная грусть, и легкая меланхолія. Въ этомъ отношеніи гармонія между фономъ и фигурами достигаетъ у Перуджино высшаго совершенства.

Единственно, съ кѣмъ можно смѣшать Перуджино, это съ Рафаэлемъ въ его молодости, что и дѣлали неоднократно тѣмъ болѣе, что Рафаэль былъ ученикомъ Перуджино. Только что описанная картина долгое время числилась за Рафаэлемъ и только въ самое послѣднее время вернулась къ своему настоящему автору на основаніи простого разсчета: заказавшій эту картину для церкви доминиканцевъ въ С. Джиминьяно близъ Сіены, фра Бартоломео Бартоли умеръ въ 1497 году, когда Рафаэлю было всего 14 лѣтъ, и хотя послѣдній и рано выступилъ на художественное поприще, все же онъ не могъ при первыхъ же своихъ шагахъ создать произведеніе столь во всѣхъ отношеніяхъ законченное. Для того, чтобы въ этомъ убѣдиться, достаточно взглянуть на его «Мадонну Конестабиле», которая написана Рафаэлемъ въ 1500—1502 г., когда онъ еще былъ ученикомъ Перуджино. Несмотря на ея большія достоинства преимущественно въ пейзажѣ, полномъ тихой печали, она все же еще вполнѣ юношеское произведеніе, и мы не имѣли бы никакого болѣе или менѣе опредѣленнаго понятія о Рафаэлѣ, если бы не находящаяся тутъ же его круглая «Мадонна Альба», получившая свое прозвище отъ испанскихъ герцоговъ Альба, въ чьемъ владѣніи она находилась. По композиціи эта картина — шедевръ, до такой степени въ ней все гармонично, до того она полна чувствомъ живописнаго ритма, такъ красивы линіи тѣла Мадонны, Младенца и Іоанна Крестителя, такъ свободна и непринужденна ея поза, такъ легки и естественны складки ея одежды, столько ласковости и безмятежности въ окружающемъ группу пейзажѣ, но настроенія религіознаго въ ней мало.



Хосе Рибейра (1588—1652).— Св. Прокопій Богемскій.
(Испанская школа).

Съ Рафаэлемъ мы достигаемъ тѣхъ вершинъ, на которыхъ находилась итальянская живопись конца XV и начала XVI вѣка и выше чего она не поднималась. Рафаэль (1483 — 1520), Леонардо да Винчи (1452—1519) и Микель Анджело Буонарроти (1474—1564) — вотъ три колосса, зажегшіе въ итальянскомъ искусствѣ ослѣпительный свѣтъ на вѣчныя времена. Если о Рафаэлѣ нашъ Эрмитажъ еще даетъ нѣкоторое представленіе, то уже о Леонардо значительно меньше и ровно ничего о Микель Анджело, если не считать его скульптуры: «Скорчившійся мальчикъ». Это и понятно почему. Истинная сфера проявленія генія Микель Анджело — монументальная фресковая живопись и столь же монументаль-

РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483—1520).

МАДОННА АЛЬБА.
(Римская школа).

ная скульптура. Ключомъ къ пониманію творчества Микель Анджело всегда останутся въ области живописи—его грандіозная роспись стѣны и потолка Сикстинской капеллы въ Римѣ, такъ же впрочемъ, какъ и для Рафаэля его «Станцы», т. е. росписи стѣнъ въ залахъ Ватиканскаго дворца, а въ области скульптуры—его фигуры «Дня», «Ночи», «Утра» и «Вечера» на гробницахъ Джуліано и Лаврентія Медичи во Флоренціи. Въ этихъ произведеніяхъ отразилась колоссальная никѣмъ не превзойденная мощь Микель Анджело.

Что касается до старшаго изъ трехъ геніевъ, Леонардо да Винчи, то судьба вообще распорядилась съ нимъ неласково, ибо до насъ дошло очень немного подлинныхъ произведеній этого мастера, въ лицѣ котораго живопись итальянскаго Возрожденія достигла предѣльной точки своего выраженія не только въ смыслѣ голой техники, но и въ отношеніи звучащаго въ каждомъ произведеніи Леонардо цѣлаго міра утонченной духовности. Памятуя, что такъ мало истинныхъ произведеній этого мага итальянскаго Возрожденія дошло до насъ, мы должны особенно радоваться обладанію вполнѣ подлиннымъ его созданіемъ, какова такъ называемая «Мадонна изъ собранія Бенуа», лишь недавно пріобрѣтенная Эрмитажемъ, послѣ того, какъ цѣлый рядъ знатоковъ живописи и спеціалистовъ—винчіанцевъ призналъ картину за безусловно принадлежащую кисти Леонардо, относя ее въ то же время къ раннему періоду его творчества. За послѣднее говоритъ то, что въ складѣ лица Мадонны, довольно полнаго, еще чувствуется вліяніе учителя Леонардо, знаменитаго Вероккіо, еще нѣтъ и слѣда того своеобразно утонченнаго стиля выраженія и всей той формы, которыя впослѣдствіи станутъ столь типичными для Леонардо и для всей плеяды его учениковъ, представителей ломбардской школы. Это сразу бросается въ глаза, если отъ «Мадонны Бенуа» непосредственно перевести взоръ на «Мадонну Литта». Здѣсь уже появляются черты, характерныя для Леонардо и всей его школы: узкое овальное лицо, тонкія, плотно сомкнутыя губы, опущенныя вѣки, какъ бы скрывающія нѣкую тайну, затѣмъ необычайная нѣжность всей композиціи, какой-то разлитый въ ней тихій лиризмъ, все это говоритъ о высокомъ мастерствѣ на ряду съ превосходной выпиской нѣкоторыхъ деталей одежды. Тѣмъ не менѣе принадлежность послѣдней картины Леонардо въ настоящее время оспаривается. Безспорно одно: ее писалъ кто-то изъ высоко-одаренныхъ учениковъ великаго мастера, но кто именно, точно не установлено; впрочемъ, за послѣднее время нѣкоторые «винчіанцы» склоняются къ мысли, что «Мадонна Литта» принадлежитъ кисти чрезвычайно талантливаго художника Амброджо да Предисъ. Вообще очень большое число картинъ въ свое время приписывалось Лео-

Діего Веласкесъ (1599—1660).—Папа Иннокентій X.
(Испанская школа).

Хосе Эстебанъ Мурильо (1617 — 1682). — Видѣніе св. Антонія Падуанскаго.
(Испанская школа).

нардо, между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ онѣ принадлежали его ученикамъ, среди которыхъ насчитывается цѣлый рядъ талантливѣйшихъ художниковъ: Чезаре да Сесто, Джованни Бельтраффіо, Франческо Мельци, Бернардино Луини, Содома. Всѣ они до такой степени безраздѣльно находились подъ могучимъ вліяніемъ ихъ учителя, до такой степени усвоили его манеру, при чемъ каждый изъ нихъ сообразно своему личному влеченію выдвигалъ въ своихъ произведеніяхъ различные «леонардесскіе» признаки, что неудивительно, если многія ихъ произведенія, не будучи подписаны, принимались за принадлежащія самому Леонардо. Лишь въ послѣднее время строгая научная критика искусства установила въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ подлинное авторство, укрѣпивъ, что слѣдовало, за Леонардо, все же остальное — за его учениками, отчего послѣдніе, конечно, только выиграли, ибо, не смотря на вліяніе ихъ великаго учителя, они, будучи чрезвычайно талантливы сами по себѣ, пріобрѣли законное право на видное мѣсто въ исторіи искусства. Кромѣ того, унося въ себѣ частицу великаго духа ихъ учителя, они своимъ творчествомъ сыграли весьма важную роль въ томъ отношеніи, что помогли черезъ нихъ уяснить многія черты въ творчествѣ самого Леонардо, къ чему большимъ препятствіемъ служило малое количество дошедшихъ до насъ подлинныхъ созданій кисти Леонардо. И Эрмитажу въ этомъ отношеніи также повезло, ибо онъ владѣетъ нѣсколькими произведеніями богатѣйшей леонардовской школы, какъ-то, прекрасной картиной «Св. Семейство», Чезаре да Сесто, нѣсколькими неплохими Луини, очаровательной «Флорой» Мельци и въ особенности превосходнымъ «Женскимъ портретомъ», такъ называемой «Петроградской Джокондой», въ которой запечатлѣно нѣсколько чертъ, вполнѣ характеризующихъ геній Леонардо. Но картина эта, до сихъ поръ приписываемая безспорно школѣ Леонардо, не связывается ни съ какимъ опредѣленнымъ именемъ изъ числа его учениковъ.

Еще одинъ художникъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ о времени расцвѣта флорентійской живописи: это мягкій, нѣжный, обвѣянный поэтической дымкой, нѣсколько женственный Андреа дель Сарто, о характерныхъ особенностяхъ творчества котораго даетъ ясное предста-

вленіе его «Св. Семейство», картина прекрасная по своимъ чисто живописнымъ достоинствамъ, но весьма далекая отъ выраженія подлиннаго религіознаго духа.

Послѣ счастливой Тосканы съ ея городомъ цвѣтовъ, Флоренціей, взоръ невольно переносится въ другой уголокъ Италіи, въ царственную Венецію, гдѣ живопись Возрожденія сплела роскошнѣйшій букетъ, гдѣ цѣлый вѣнокъ художниковъ, одинъ талантливѣе другого, образовалъ для царицы Адріатики уборъ, сіяющій вѣчно нетлѣнной красотой, и при томъ красотою индивидуальной, свойственной лишь Венеціи. Здѣсь, въ силу какихъ-то таинственныхъ причинъ, живопись проникласъ идеями иного порядка, чѣмъ то было въ Тосканѣ. Если тамъ на первомъ планѣ стоялъ человѣкъ, а все остальное являлось лишь безразличными подробностями, то въ венеціанской живописи мы находимъ строгое сліяніе человѣка съ природой. Впервые природа понимается художниками, какъ нѣчто имѣющее самостоятельное значеніе и выдвигающее сложныя задачи въ смыслѣ передачи игры свѣта и воздуха, то есть того, что въ области пейзажа и посейчасъ признается самымъ важнымъ. Въ этомъ великое значеніе венеціанской живописи, шедшей по такому пути уже въ эпоху ранняго Возрожденія. Къ сожалѣнію, о томъ, что оставило это раннее Возрожденіе въ Венеціи, нельзя судить по Эрмитажу, гдѣ отсутствуютъ имена Мантеньи, Карпаччіо, Джентиле и Джованни Беллини. Такимъ образомъ, входя въ царство живописныхъ идей Венеціи, мы сразу оказываемся у источника высшей красоты. Джорджоне (1478 — 1510) съ его превосходной «Юдиѳью» даетъ намъ живѣйшее представленіе о своей личности, которая была не менѣе загадочна, чѣмъ личность Леонардо да Винчи, и который также оставилъ по себѣ незначительное число произведеній, но зато всѣ они, подобно Леонардовскимъ, носятъ въ себѣ отраженіе истиннаго генія: они

Клодъ Лорренъ (1600 — 1682). — Утро.
(Французская школа).

Жанъ-Батистъ Грёзъ (1725—1805). — Паралитикъ.
(Французская школа).

отмѣчены печатью подлинной красоты, глубокой поэзіи и большой силы.

Отъ него прямой переходъ къ другому величайшему художнику не только спеціально Венеціи, но всего итальянскаго Ренессанса, къ Тиціану (1477—1576). Этотъ геніальный мастеръ прожилъ жизнь по истинѣ замѣчательную не только въ смыслѣ своей рѣдкой продолжительности,— почти сто лѣтъ,—но и въ отношеніи къ тому дѣлу, которому эта жизнь была посвящена. Тиціанъ родился въ мѣстности Кадоре, въ крошечной деревушкѣ Кампо, прислонившейся къ скату высокой горы и омываемой бурно несущимся потокомъ, въ тихомъ идиллическомъ мѣстечкѣ, окруженномъ со всѣхъ сторонъ причудливо иззубренными, обнаженными отъ зелени, доломитами, на которыхъ въ часы заката дрожатъ золотые лучи, зажигая мягкимъ блескомъ розовыя пятна. Грандіозная красота мѣстности нѣсколько суроваго характера наложила на душу будущаго художника неизгладимую печать; горный воздухъ, которымъ онъ дышалъ съ младенческихъ лѣтъ, закалилъ его тѣло: весь онъ развился, какъ могучій дубъ, и такой же мощностью вѣетъ отъ расцвѣтшаго на лагунахъ Венеціи его искусства. Все, что писалъ Тиціанъ, отъ картинъ на религіозные сюжеты до портретовъ, отличается прежде всего необыкновенной свободой выраженія и замѣчательной легкостью разрѣшенія самыхъ сложныхъ задачъ живописи. Его пейзажи, составляющіе фоны картинъ, плѣняютъ своими ласковыми очертаніями, своими гармоничными линіями, своими искусными подборами красокъ и ихъ тончайшими переливами, эффектами, часто достигаемыми примѣненіемъ какого-нибудь одного тона, напримѣръ, чернаго; его фигуры полны нѣжной женственности и въ то же время большой силы здоровья, какъ на нашей эрмитажной «Венерѣ пе-

Жанъ - Онорэ Фрагонаръ (1732 — 1806). — Поцѣлуй украдкой.
(Французская школа).

редъ зеркаломъ», которая не столько, конечно, даетъ идеалъ эллинской богини, сколько просто воплощеніе чисто земной, яркой, пышащей здоровьемъ и трепещущей жизненными соками женской красоты. Вообще, всѣ живописные образы Тиціана, безразлично—писалъ ли онъ предметы одушевленные или неодушевленные, отличаются чрезвычайной силой и выразительностью, языкъ его красокъ краснорѣчиво говоритъ зрителю объ исключительной мощности духа этого художника, составившаго славу Венеціи и горѣвшаго ослѣпительнымъ блескомъ посреди цѣлаго созвѣздія ей же принадлежащихъ именъ, какъ-то: Себастіано дель Піомбо, Пальма Старшій, Лоренцо Лотто, Тинторетто, Парисъ Бордоне, Порденоне, Паоло Веронезе и цѣлаго ряда другихъ не менѣе прекрасныхъ живописцевъ, о которыхъ по Эрмитажу можно имѣть лишь слабое представленіе. Такъ о Паоло Веронезе, изумительно яркомъ живописцѣ, необыкновенно декоративномъ, сочинявшемъ грандіозныя композиціи, гдѣ архитектурные порталы, роскошныя драпировки, изысканные костюмы и характерныя фигуры и лица сочетались въ одно гармоничное цѣлое, блиставшее какой-то безпредѣльной фантазіей творческаго вдохновенія, можно получить лишь нѣкоторое понятіе по его «Плачу надъ тѣломъ Христовымъ» (Pieta), гдѣ изумляетъ своей виртуозностью свѣтотѣнь на тѣлѣ Спасителя, и по «Моисею, спасенному изъ воды».

Чтобы покончить съ Венеціей, необходимо отмѣтить еще, что пейзажъ, достигавшій такой исключительной силы въ картинахъ Тиціана, расцвѣтаетъ въ чистомъ своемъ видѣ

Антуанъ Ватто (1684 — 1721). — Серенада.
(Французская школа).

уже въ XVIII вѣкѣ въ творчествѣ трехъ послѣднихъ великихъ живописцевъ Венеціи: Франческо Гварди (1712—1793), Антоніо Канале (1697 — 1768) и Бернардо Белотто, прозваннаго Каналетто. Канале былъ настоящимъ пѣвцомъ великолѣпія Венеціанской республики, о чемъ даютъ яркое представленіе двѣ его картины, изображающія одна: прибытіе посланника Людовика XV къ дворцу дожей, и другая: отплытіе дожа на Буцентаврѣ; въ этой послѣдней художникъ плѣняетъ насъ своимъ нѣжнымъ колоритомъ, тонкой передачей сѣро-зеленаго цвѣта воды венеціанской лагуны и неба, чуть подернутаго легкой паутиной облаковъ. И наконецъ, весь этотъ парадъ, этотъ сплошь золотой, точно въ сказкѣ, Буцентавръ, огромная галера, на которой венеціанскій дожъ выѣзжалъ исполнять древній символическій обрядъ вѣнчанія съ моремъ, какъ нельзя болѣе краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о быломъ величіи царицы Адріатики, прекратившемся въ 1797 г. послѣ занятія Венеціи войсками Наполеона.

Эрмитажъ даетъ полное представленіе еще объ одномъ крупнѣйшемъ итальянскомъ мастерѣ: Караваджо (1569 — 1609). Чрезвычайно яркая личность этого художника важна потому, что онъ является родоначальникомъ «натуралистовъ», будучи самъ убѣжденнымъ провозвѣстникомъ этого направленія, о чемъ свидѣтельствуетъ его картина «Мученіе св. Петра». Онъ поражаетъ здѣсь своимъ суровымъ жесткимъ колоритомъ, который одинъ, помимо прочихъ пріемовъ живописной выразительности, стремится произвести на зрителя необходимое впечатлѣніе трагизма изображенной сцены. Замѣчательно написано лицо святого, полное муки; это уже пріемъ чистаго реализма, котораго не знали итальянскіе живописцы до Караваджо, стремившіеся въ своихъ картинахъ къ величественному, почти небесному спокойствію.

IV. Испанская живопись.

Мы потому такъ долго остановились на итальянской школѣ живописи, что она — родоначальница всѣхъ остальныхъ европейскихъ школъ. Первые лучи Ренессанса брызнули въ Италіи, разгораясь въ дальнѣйшемъ все ярче. Отсюда могучее культурное движеніе распространилось по

другимъ странамъ, отразившись на одномъ изъ проявленій національнаго духа, искусствѣ. Послѣднее вездѣ впитало въ себя основныя черты Ренессанса, но воспринявъ и переваривъ ихъ, оно въ дальнѣйшемъ пошло своей дорогой, питаясь тѣми же особенностями идейной жизни, которыя составляли въ каждой странѣ ея своеобразный, ей одной присущій колоритъ. Такъ въ Испаніи, гдѣ живопись достигла своего наибольшаго расцвѣта въ XVII вѣкѣ, этотъ колоритъ всецѣло оказался продиктованнымъ тѣмъ фанатическимъ духомъ строгой церковности въ соединеніи почти что съ аскетизмомъ, которымъ былъ проникнутъ испанскій католицизмъ, въ противоположность Риму, гдѣ въ эпоху Ренессанса древнее язычество нашло себѣ надежное пристанище у самаго подножія папскаго престола. Символически это древнее язычество понималось, какъ высшая радость жизни, въ которой не должно быть мѣста ничему суровому и мрачному, ничему напоминающему объ ужасахъ и мученіяхъ, быть можетъ, ожидающихъ грѣшниковъ тамъ, за гробомъ. Не то мы находимъ въ Испаніи, странѣ, создавшей инквизицію, странѣ переполненной монахами всевозможныхъ орденовъ и доведшей религіозный фанатизмъ до послѣдней степени напряженія. Волны этого фанатизма, разливавшіяся отъ королевскихъ дворцовъ до хижинъ послѣднихъ бѣдняковъ, захлестнули собою, понятно, и всю испанскую живопись, потому что искусство не можетъ стоять внѣ національныхъ настроеній, не можетъ не вытекать изъ всего духовнаго склада народа въ опредѣленный моментъ. Конечно, безъ сильнѣйшихъ вліяній Италіи дѣло не обошлось, но далеко не всѣ итальянскія теченія принимали здѣсь участіе. Наиболѣе крупную роль сыграли ломбардцы и венеціанцы и особенно Неаполь, благодаря поселившемуся тамъ Караваджо, который вслѣдствіе своего реалистическаго направленія оказался особенно доступнымъ воспріятію испанскихъ художниковъ.

Расцвѣтъ испанской живописи начался въ XVI вѣкѣ, но по эрмитажному собранію мы не можемъ имѣть о немъ яснаго представленія, ибо наиболѣе яркіе художники этой поры или отсутствуютъ вовсе, или даны въ наименѣе характерныхъ своихъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, Доменико Теотокопули, прозванный «Эль Греко», родившійся на Критѣ, ученикъ Тиціана, затѣмъ переселившійся въ Испанію и едва ли не первый изъ ея живописцевъ отразившій въ своихъ картинахъ своеобразіе національно-испанскаго колорита, о чемъ лишь съ большимъ трудомъ можно судить по имѣющимся въ Эрмитажѣ его портретамъ. Но

Лукасъ Кранахъ старшій (1472 — 1553). — Мадонна.
(Нѣмецкая школа).

затѣмъ начинается рядъ художниковъ, проникнувшихся духомъ Караваджо и до конца претворившихъ его живописныя идеи въ своей ярко самобытной душѣ: Майно, Алонсо Кано и особенно Хосе Рибейра (1588—1652) и Сурбаранъ (1598—1662); послѣдняго даже прозвали «испанскимъ Караваджомъ». Рибейра впиталъ въ себя лучшее, что при посѣщеніи Италіи онъ могъ заимствовать съ чисто формальной стороны. Но эту внѣшнюю сторону дѣла, свою прекрасную по тонамъ живопись, Рибейра освѣтилъ необыкновенной силой религіознаго паѳоса. Онъ явился и болѣе искреннимъ реалистомъ, чѣмъ тѣ итальянцы, что пошли по тому же пути слѣдомъ за Караваджо. Рибейра, какъ это доказываетъ его «Прокопій Богемскій», находящійся въ Эрмитажѣ, особенно любилъ писать старческія фигуры, причемъ достигалъ своей кистью чрезвычайной выразительности, воспроизводя съ безпримѣрной точностью различныя физическія подробности; одно освѣщеніе, которымъ онъ владѣетъ въ совершенствѣ, часто создаетъ весь необходимый живописный эффектъ. Его мазокъ всегда опредѣлененъ и точенъ, его колоритъ суровъ и жестокъ, что какъ нельзя лучше соотвѣтствуетъ излюбленнымъ Рибейрой сюжетамъ его картинъ, гдѣ всевозможныя истязанія христіанскихъ мучениковъ проходятъ передъ глазами зрителя во всѣхъ своихъ реалистическихъ подробностяхъ.

Къ Рибейрѣ, по силѣ живописи и выражаемымъ ею идеямъ, примыкаетъ Сурбаранъ, проведшій всю жизнь въ писаніи картинъ для церквей и монастырей и изображавшій на нихъ житіе всевозможныхъ святыхъ съ поразительной силой выраженія и въ то же время необычайно ясно и просто; въ этомъ посѣтитель Эрмитажа убѣждается, взглянувъ на «Св. Лаврентія», одинъ изъ шедевровъ Сурбарана.

Янъ ванъ-Эйкъ.— (1390—1440).— Благовѣщеніе. (Нидерландская школа).

Отъ Сурбарана мы переходимъ къ художнику совершенно иныхъ настроеній, къ Діего Веласкесу (1599—1660), считающемуся величайшимъ испанскимъ живописцемъ, о чемъ, впрочемъ, по Эрмитажу мы судить не можемъ. Только этюдъ къ портрету папы Иннокентія X говоритъ объ обѣихъ сторонахъ таланта этого художника: необычайной психологичности и красочности. Веласкесъ былъ придворнымъ художникомъ короля Филиппа IV, въ результатѣ чего осталось множество портретовъ самого короля, его министровъ, принцессъ, придворныхъ дамъ, всевозможныхъ иныхъ личностей, состоявшихъ при дворѣ, и всѣ они у Веласкеса поражаютъ своей яркой жизненностью, причемъ художникъ имѣлъ мужество никогда не льстить своимъ моделямъ и всегда выявлять у каждой что-нибудь особенно для нея характерное, какъ это дѣлалъ, наприм., нашъ Сѣровъ. И въ то же время Веласкесъ владѣлъ необыкновенно богатымъ языкомъ краски, умѣя подмѣчать тончайшіе оттѣнки каждаго тона, достигая черезъ это роскоши колорита, непередаваемой словами.

Второй великій художникъ Испаніи XVII в., Хосе Эстебанъ Мурильо (1617—1682), хорошо

Героическій пейзажъ.

Никола Пуссенъ (1594—1665) (Французская школа).

тип. п.п. сойкина

представленъ въ Эрмитажѣ. Онъ былъ чрезвычайно разнообразенъ въ своемъ творчествѣ и очень плодовитъ, такъ что ему приписывается созданіе цѣлой тысячи картинъ. Мурильо началъ съ жанровыхъ картинъ, съ изображенія разныхъ народныхъ типовъ, потомъ перешелъ къ картинамъ на библейскія и вообще религіозныя темы, выказавъ себя вездѣ первоклассным мастеромъ. Его жанры полны милой непосредственности, его пейзажъ, напримѣръ, въ картинѣ «Благословеніе Іакова», отличается необыкновеннымъ проникновеніемъ въ жизнь природы, его религіозныя картины дѣйствуютъ на душу зрителя чрезвычайной убѣдительностью и силою выраженнаго въ нихъ экстаза, какъ въ картинѣ: «Антоній Падуанскій», которому въ видѣніи представляется ребенокъ—Христосъ; этотъ сюжетъ трактованъ Мурильо множество разъ. Но особенно поражаютъ его мадонны, изъ которыхъ лучшія, къ сожалѣнію, не находятся въ Эрмитажѣ.

Рейнольдсъ (1727—1792).—Венера съ амуромъ.
(Англійская школа).

Отличительной чертой Мурильо является его мягкость и ласковость красокъ, столь противоположная манерѣ такихъ живописцевъ, какъ Рибейра и Сурбаранъ, подавшая одно время поводъ упрекать Мурильо въ нѣкоторой слащавости. Между тѣмъ, манера Мурильо разрѣшать просто и свободно труднѣйшія по техникѣ задачи заставляетъ признавать въ немъ исключительнаго мастера, отличающагося къ тому же полной индивидуальностью.

Мурильо завершаетъ собою плеяду великихъ художниковъ Испаніи. Дальше идутъ уже мастера менѣе значительные, хотя все же прекрасные. Но о нихъ судить по Эрмитажу не приходится.

V. Французская живопись.

РАЗСМОТРѢВЪ итальянскую и испанскую живопись, вполнѣ естественно перейти къ живописи французской, такъ какъ Франція, подобно Италіи и Испаніи—страна латинской культуры, слѣдовательно, связанная съ ними общностью духовныхъ идей и легко воспринимавшая идеалы, которые возникли въ искусствѣ, особенно Италіи. Правда, первые шаги французскаго Ренессанса совершились въ атмосферѣ готическихъ вліяній, занесенныхъ изъ Германіи и не имѣвшихъ ничего общаго съ идеями, вскормленными въ Италіи, гдѣ готика даже въ архитектурѣ пріобрѣтала своеобразный чисто итальянскій характеръ. Но весь этотъ начальный періодъ французскаго искусства вполнѣ отсутствуетъ въ Эрмитажѣ, а о живописи XVI вѣка можно судить лишь по превосходному портрету герцога Алансонскаго, принадлежащаго кисти Франсуа

Франсъ Снейдерсъ (1579 — 1657). — Птичій концертъ.
(Фламандская школа).

1665) и Клодъ Желлэ, прозванный Лорреномъ (1600 — 1682). Въ этихъ двухъ художникахъ французская живопись XVII вѣка нашла свое высшее выраженіе. Она является намъ въ ореолѣ какого-то безмятежнаго спокойствія; въ ней нѣтъ ничего яркаго или театральнаго, какъ у нѣкоторыхъ итальянцевъ той же эпохи, ничего страстнаго и буйнаго по колориту и по реалистическимъ подробностямъ, какъ въ живописи испанцевъ, въ ней все полно особеннаго, присущаго только французамъ, чувства мѣры и неизъяснимо прекрасной граціи. Въ картинахъ Пуссена намъ раскрываются тайники души древней Эллады, хотя художникъ этотъ, проживший вторую половину своей жизни безвыѣздно въ Римѣ, никогда въ Греціи не былъ, но такова сила его проникновенія въ рисовавшійся передъ его внутреннимъ взоромъ образъ Эллады, что мы отдаемся всецѣло чарамъ, его кисти, мы вѣримъ охотно въ дѣйствительность фантазіи Пуссена. Да и какъ противостоять его чарамъ, когда тутъ красота самая подлинная, самая возвышенная, какую только можетъ желать искусство, вообще имѣющее лишь одну цѣль: созданіе красоты. Въ этихъ, идеально построенныхъ въ смыслѣ живописной техники и идеально настроенныхъ съ точки зрѣнія полноты выраженія, картинахъ Пуссенъ возвѣщаетъ намъ божественную красоту мірозданія, заставляя все время звучать одну ноту прекрасной, радостной молодости. И такимъ же настроеніемъ вѣетъ и отъ созданій Клода Лоррена.

Клуэ. Затѣмъ черты готики постепенно стираются, уступая свое мѣсто чисто итальянскимъ вліяніямъ, почва для которыхъ уже была подготовлена въ концѣ XV вѣка итальянскими походами королей Карла VIII и Людовика XII; тогда цѣлый рядъ художниковъ Италіи перебывалъ во Франціи, исполняя различныя работы, главнымъ образомъ, по украшенію новыхъ роскошныхъ замковъ. Во время своего пребыванія здѣсь итальянцы хотя и не порываютъ съ живописными традиціями своей родины, но невольно въ собственныхъ произведеніяхъ начинаютъ выказывать подчиненіе особому французскому вкусу, характеризуемому граціей и чисто французскимъ изяществомъ. Въ свою очередь, мѣстные художники стараются, заимствуя итальянскіе пріемы живописи, подчинить ихъ французскому духу. Такъ изъ постояннаго соприкосновенія двухъ различныхъ художественныхъ міросозерцаній, путемъ сглаживанія тѣхъ итальянскихъ подробностей выраженія, которыя не укладывались въ рамки французскаго мышленія, создается постепенно французская школа живописи, начинающая говорить своимъ языкомъ, чрезвычайно яснымъ и глубоко характернымъ, и достигающая въ XVII вѣкѣ огромной высоты въ лицѣ такихъ художниковъ, какъ Никола Пуссенъ (1594—

Названные два художника символизируютъ собою, такъ сказать, идеалистическое направленіе французской живописи, на ряду съ которымъ расцвѣло торжественное восхваленіе придворной роскоши и пышности, руководимое Шарлемъ Лебреномъ и цѣлой плеядой другихъ вдохновленныхъ имъ художниковъ, обезсмертившихъ своей кистью великолѣпный вѣкъ «короля-солнца», Людовика XIV. Мы не будемъ на нихъ останавливаться, хотя кое-кто и представленъ въ Эрмитажѣ произведеніями, имѣющими значительное художественное достоинство. Пропустимъ и пришедшихъ имъ на смѣну колористовъ конца XVII и начала XVIII вѣка, въ числѣ которыхъ были такіе интересные мастера, какъ Лемуанъ, съ его двумя очень красивыми картинами: «Аполлонъ, преслѣдующій нимфу Дафну», «Посланцы Готфрида Бульонскаго въ очарованныхъ садахъ Армиды», и Карлъ Ванлоо, и остановимся лишь на Жанѣ Антуанѣ Ватто (1684 — 1721), одномъ изъ плѣнительнѣйшихъ художниковъ Франціи.

Ватто являетъ собою яркій примѣръ ироніи судьбы. Тиціанъ, славившій Венецію, Веласкесъ, увѣковѣчившій дворъ Филиппа IV, были въ то же время избранниками жизни. Они стояли въ ея центрѣ, ощущая біеніе ея пульса, вдыхая ея ароматъ. Ватто былъ сынъ кровельщика изъ Валансьенна, велъ трудовую жизнь, попалъ въ Парижъ, гдѣ первоначально занимался самой грубой, чисто ремесленной художественной работой, затѣмъ счастливый случай помогъ ему выдвинуться и занять первое мѣсто среди собратій по кисти, но вся его недолгая жизнь прошла для него безъ всякихъ радостей. Ватто страдалъ неизлѣчимымъ недугомъ, былъ некрасивъ, несообщителенъ, робокъ и печаленъ, съ осадкомъ мизантропіи въ душѣ. И этотъ человѣкъ сдѣлался творцомъ красоты. Онъ въ своихъ картинахъ воспроизвелъ тотъ міръ, замкнутымъ наблюдателемъ котораго являлся со стороны, отнюдь не участникомъ, но при этомъ не взялъ ничего въ протокольной дѣйствительности. Въ его душѣ жилъ другой міръ, болѣе прекрасный, чѣмъ окружавшая художника дѣйствительность, въ которой слишкомъ достаточно было самыхъ рѣзкихъ грубостей, какъ свидѣтельствуютъ о томъ безпристрастные историки, и вовсе не такъ много «галантности», какъ объ

Питеръ Пауль Рубенсъ (1577 — 1640). — Вакханалія.
(Фламандская школа).

этомъ принято думать. Ватто былъ истиннымъ поэтомъ, для котораго поэтическое неразрывно связано съ идеальнымъ. И наблюдая окружающую его жизнь, онъ бралъ отъ нея лишь внѣшнюю оболочку и въ ней заставлялъ оживать міръ, рисовавшійся ему въ фантазіи, какъ вѣчный праздникъ молодыхъ, нѣжныхъ существъ, стремящихся къ счастью, всегда манящему, но никогда не дающемуся въ руки. Вездѣ онъ воспѣвалъ любовь, тихую, спокойную, полную наслажденій, не сулящую ни бурь, ни грозъ. Трагизмъ совершенно чуждъ Ватто.

Остальными крупными художниками французской школы, представленными съ достаточной ясностью въ Эрмитажѣ, являются воплотители первыхъ лѣтъ царствованія Людовика XV — Ланкре, затѣмъ Буше, Шарденъ, Грезъ и, наконецъ, послѣдній изъ великихъ мастеровъ XVIII вѣка Фрагонаръ, у котораго прелестна картина: «Поцѣлуй украдкой». Грезъ, болѣе популярный, какъ авторъ безчисленнаго множества миловидныхъ головокъ, имѣетъ главное значеніе въ качествѣ родоначальника типично жанровой живописи, вдохновляемой жизнью всевозможныхъ буржуа, столь распространившейся въ XIX вѣкѣ и характернымъ образчикомъ которой является его «Паралитикъ». Шарденъ, необычайно скромный въ своихъ темахъ, плѣняетъ изысканностью своего письма. А Буше является прекраснымъ олицетвореніемъ легкомыслія и развращенности, окутавшихъ французское общество во вторую половину царствованія Людовика XV.

VI. Живопись англійская и нѣмецкая.

Англійская и нѣмецкая живопись не требуютъ особаго вниманія въ виду того, что обѣ онѣ представлены въ Эрмитажѣ лишь въ слабой степени. Англія, къ тому же, выступила на стезю живописи, давъ нѣчто вполнѣ самобытное, лишь въ XVIII вѣкѣ, когда жилъ и работалъ ея величайшій мастеръ Рейнольдсъ. Эрмитажъ владѣетъ тремя его картинами, среди которыхъ очень изящна «Венера съ амуромъ» и чрезвычайно интересна спеціально для насъ: «Младенецъ Геркулесъ задушаетъ змѣй, посланныхъ Юноной». Картина эта была заказана императрицей Екатериной II, и художникъ, свободный въ выборѣ сюжета, изобразилъ подъ видомъ младенца Геркулеса юную Россію, борящуюся со своими врагами.

Давидъ Тенирсъ младшій (1610 — 1690). — Деревенскій праздникъ.
(Фламандская школа).

Что касается до спеціально нѣмецкой школы, образующей собою часть живописи герман-

скихъ странъ, то нѣмецкая живопись также весьма бѣдно представлена въ Эрмитажѣ. Отсутствуютъ совершенно такіе ея столпы, какъ Альбрехтъ Дюреръ и Гансъ Гольбейнъ младшій. И такимъ образомъ, о нѣмецкомъ Возрожденіи мы можемъ получить весьма, впрочемъ. отрывочное представленіе по двумъ художникамъ, современникамъ Дюрера: его ученикѣ и помощникѣ Гансѣ Зюсѣ изъ Кульмбаха, интересная картина котораго: «Взятіе Пресвятой Дѣвы на небо» лишь недавно пріобрѣтена въ Эрмитажъ и характеризуетъ южно-нѣмецкій стиль живописи въ самомъ началѣ XVI столѣтія, а также Лукасѣ Кранахѣ старшемъ, выказывающемъ все своеобразіе стиля въ имѣющихся у насъ шести картинахъ, особенно же въ своей прелестной Мадоннѣ съ ея замѣчательно красивымъ пейзажемъ и виртуознымъ сочетаніемъ характерныхъ красокъ.

Антонисъ ванъ-Дейкъ (1599 — 1641).— Лордъ Филиппъ Уортонъ.
(Фламандская школа).

VII. Живопись нидерландская, фламандская и голландская.

ЧТОБЫ достойнымъ образомъ заключить обозрѣніе картинныхъ сокровищъ Эрмитажа, мы должны остановиться теперь на живописи сѣверо-западнаго угла Европы, которая раздѣляется на собственно нидерландскую живопись и затѣмъ, когда началось отдѣленіе Фландріи отъ Голландіи (въ 1570 году)—живопись фламандскую и голландскую. Живопись эта собрана въ нашемъ Эрмитажѣ столь богато, что обозрѣть ее мало-мальски подробно въ нашемъ краткомъ очеркѣ не представляется возможнымъ, и мы поневолѣ должны ограничиться лишь указаніемъ на самыхъ крупныхъ художниковъ, составляющихъ для каждой школы ея наибольшую цѣнность. Такъ, въ центрѣ нидерландской живописи стоятъ братья Губертъ и Янъ ванъ-Эйки, появленіе которыхъ на путяхъ тогдашняго искусства считается своего рода чудомъ: настолько стремительно двинули они впередъ не только технику живописи, но и самыя формы ея. Одно время имъ даже приписывали возникновеніе масляной живописи. Эрмитажу очень посчастливилось, ибо онъ владѣетъ двумя произведеніями Яна ванъ-Эйка (1390—1440), такъ называемымъ Татищевскимъ складнемъ, на лѣвой сторонѣ котораго изображена Голгоѳа, а на правой Страшный Судъ, и замѣчательнымъ «Благовѣщеніемъ», гдѣ насъ поражаетъ виртуозность, съ какою переданы всѣ натуралистическія детали въ одеждахъ и различныхъ предметахъ окружающей обстановки, а также выдержанность перспективы, особенно замѣчательная для того времени.

Переходя теперь къ живописи Фландріи и Голландіи, мы должны прежде всего замѣтить, что вліяніе итальянскаго Ренессанса и здѣсь сказалось въ извѣстной степени, главнымъ образомъ, съ точки зрѣнія формальной, но все содержаніе живописи тамъ и тутъ совершенно иное и рѣзко отличается отъ такового въ Италіи. Если можно сказать, что живопись Италіи эпохи Ренессанса и

Герардъ Теръ-Борхъ (1617 — 1681).— Письмо.

(Голландская школа).

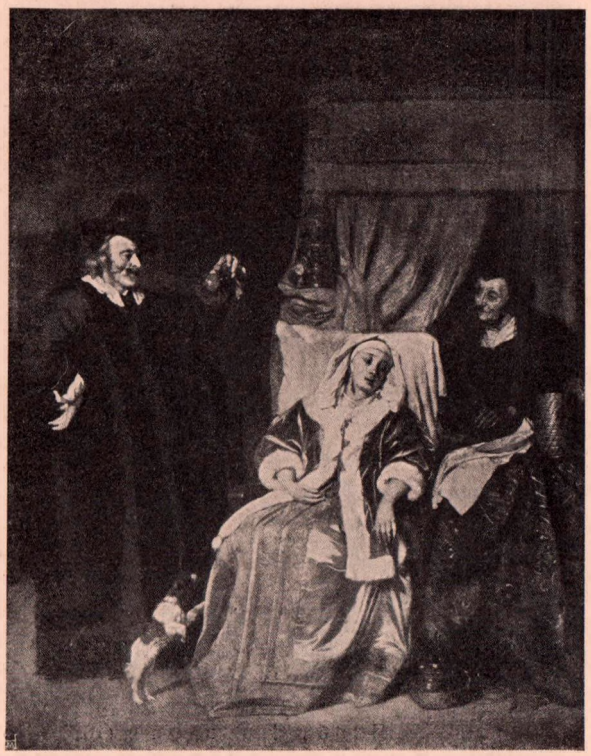
позднѣе—вся небесная, вся построена на идеализмѣ, на идеалистическомъ претвореніи видимаго и воображаемаго міра, то живопись Фландріи и Голландіи вся земная, и вслѣдствіе того чисто реалистическая. Если итальянцы стремились сгладить всѣ слишкомъ выдающіеся рельефы, то, наоборотъ, фламандцы и голландцы готовы были съ пущей рѣзкостью выявить все наиболѣе характерное, что встрѣчалось въ окружавшей ихъ жизни. Соотвѣтственно такому стремленію нарождаются и новыя формы выраженія живописныхъ идей, и новое содержаніе картинъ выступаетъ на первый планъ. Если античные и религіозные сюжеты еще занимаютъ Рубенса, Ванъ-Дейка и Рембрандта, то рядомъ съ ними возникаютъ и совершенно другіе роды живописи; появляются такъ называемыя nature morte, т. е. изображенія мертвой природы, чистые пейзажи взамѣнъ пейзажей хотя и высокаго достоинства, но служившихъ лишь фономъ для разыгрыванія эпизодовъ изъ Библіи или Евангелія, и бытовыя сцены; послѣднія, правда, намѣчались изрѣдка у итальянцевъ и испанцевъ, но нигдѣ бытовая живопись не достигала такого расцвѣта, какъ въ Голландіи. Соотвѣтственно съ этимъ живопись утрачиваетъ свой монументальный характеръ и начинаетъ служить потребности людей украшать свои жилища небольшими картинами, которыя пріятно разсматривать на маленькомъ разстояніи. Такимъ образомъ, кладется основа чисто интимной живописи, посвященной воспроизведенію уютныхъ interieur'овъ, т. е. внутренностей комнатъ, и простыхъ, разыгрывающихся на ихъ фонѣ, скромныхъ сценокъ изъ жизни горожанъ и сельскихъ обывателей. Рядомъ съ этимъ появляются и первые анималисты; такъ называются художники, посвящающіе свое творчество исключительно изображенію животныхъ. Словомъ, весь обиходъ по преимуществу мирной жизни находитъ свое освѣщеніе на картинахъ художниковъ, являющихся не только добросовѣстными протоколистами натуры, но умѣющими изображать ее съ истинно художническимъ проникновеніемъ въ душу каждаго предмета, безразлично живого или мертваго.

Посреди необыкновеннаго богатства фламандской живописи стоитъ

Рембрандтъ ванъ-Рійнъ (1606 — 1669).— Авраамъ и три ангела.

(Голландская школа).

Питеръ Пауль Рубенсъ (1577 — 1640), фигура колоссальная во всей исторіи европейской живописи, художникъ, который что бы ни изображалъ, во все вкладывалъ частицу своего мощнаго духа. Жизненной энергіей вѣетъ отъ его портретовъ, напримѣръ, отъ обѣихъ женъ Рубенса, Изабеллы Брандтъ и особенно Елены Фоурманъ, которую Рубенсъ изображалъ безчисленное множество разъ, не говоря уже о той безподобной техникѣ, съ какой выписаны эти и другіе портреты. Настоящимъ пониманіемъ тайнъ и чаръ природы проникнуты его пейзажи, какъ на картинѣ «Возчики камней», и наконецъ, гдѣ стихійность Рубенса выступаетъ во всей своей красѣ, непередаваемой силѣ и мощи,—это въ его фантазіяхъ на античныя темы, именно фантазіяхъ, потому что отъ античнаго здѣсь взяты лишь голыя формулы, напримѣръ: «Персей освобождаетъ Андромеду», все же содержаніе здѣсь— чисто Рубенсовское, личное, отражающее его пониманіе живописныхъ задачъ, его внутреннее художественное убѣжденіе и отзвуки окружавшей его культуры. Таковы же и остальныя античныя грезы Рубенса, имѣющіяся въ Эрмитажѣ: «Бахусъ», «Вакханалія» и «Союзъ земли и воды». Въ особенности характерными для творчества Рубенса являются первыя двѣ: это цѣлые гимны во славу торжествующей плоти, земного наслажденія во всѣхъ его формахъ, символъ какого-то чрезвычайнаго физическаго благополучія и абсолютной сытости. Картины этой категоріи у Рубенса многимъ кажутся отталкивающими. Но надо умѣть въ нихъ всматриваться. Ни одинъ художникъ во всей европейской живописи не сумѣлъ съ большей полнотой и чисто божественной легкостью кисти, чѣмъ это сдѣлалъ Рубенсъ, выразить на полотнѣ то, что составляетъ въ человѣкѣ сторону, обратную Божественному началу, именно плотское естество, принимающее подчасъ грандіозныя формы.



Габріэль Метсю (1630 — 1667) — Больная.
(Голландская школа).

За Рубенсомъ слѣдуютъ два чрезвычайно крупныхъ художника Фландріи: Іордансъ и Снейдерсъ. Послѣдній для насъ особенно интересенъ по избранному имъ роду живописи: онъ писалъ исключительно животныхъ и мертвую натуру, причемъ въ изображеніи того и другого проявлялъ совершенно исключительную виртуозность. Отъ Снейдерса пошла во Фландріи XVII вѣка цѣлая школа художниковъ, поставившихъ своей задачей исключительно воспроизведеніе мертвой натуры и достигшихъ въ этомъ большого совершенства.

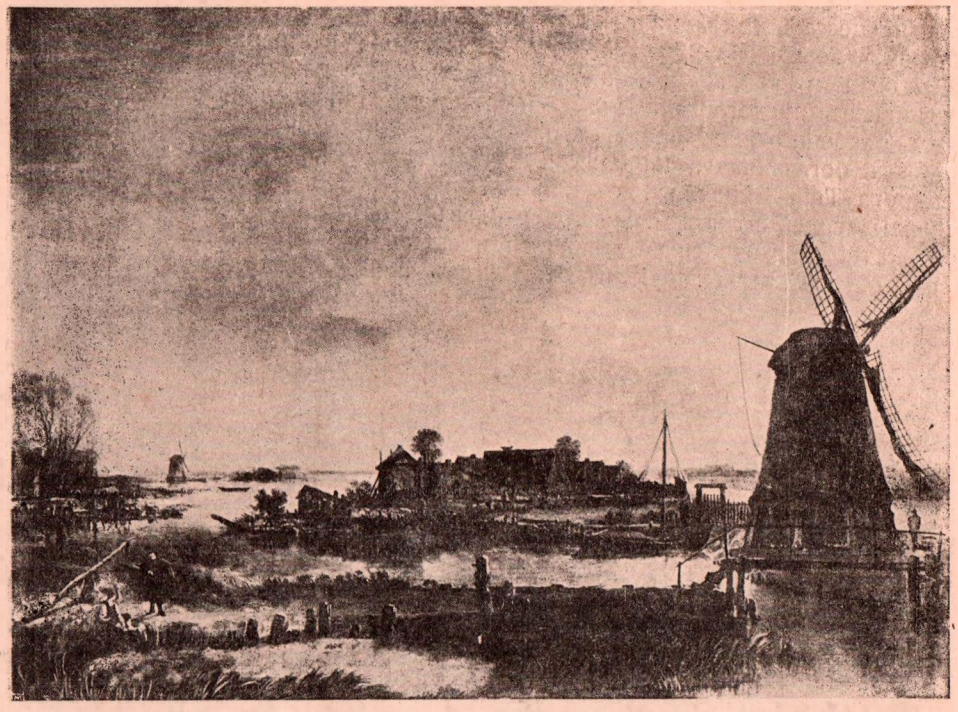
Представителемъ чистаго жанра во фламандской живописи является Да-

Якобъ Рюиздэль (1625 — 1682). — Болото.
(Голландская школа).

видъ Тенирсъ младшій, изображавшій съ неподражаемымъ искусствомъ всевозможныя торжественныя и веселыя сцены, въ родѣ «Праздника стрѣлковъ» или «Деревенской ярмарки», хотя полной жизненности жанръ достигаетъ лишь у голландцевъ.

Совершенно особнякомъ стоитъ Ванъ-Дейкъ (1599—1641), который своей манерой, полной сдержанности и какого-то утонченнаго благородства, составляетъ разительный контрастъ со своими товарищами по кисти. Ученикъ Рубенса, Ванъ-Дейкъ однако ничѣмъ не напоминаетъ своего учителя. И избранная имъ сфера дѣятельности наложила своеобразную печать на все его творчество. Ванъ-Дейкъ былъ, главнымъ образомъ, портретистомъ и при томъ нѣсколько одностороннимъ, ибо цѣлую треть своей жизни провелъ въ Англіи при дворѣ извѣстнаго своей трагической судьбой короля Карла I. Здѣсь онъ написалъ множество портретовъ, какъ самого короля и королевы, такъ и окружавшихъ ихъ приближенныхъ, и отразилъ въ нихъ съ необыкновенной яркостью стиль эпохи. Всѣ эти немного жеманныя лица смотрятъ съ полотенъ Ванъ-Дейка съ неподражаемой убѣдительностью. Въ нихъ угадываешь все біеніе пульса тогдашней культуры Англіи.

Наконецъ, обращаясь къ голландской живописи, мы подходимъ къ одному изъ величайшихъ геніевъ всѣхъ временъ и народовъ, къ Рембрандту (1606—1669). Цѣлый рядъ художниковъ, начиная съ замѣчательнаго портретиста, Франса Гальса старшаго (1580—1666), и кончая Гонтгорстомъ и Муйяртомъ, подготовили появленіе Рембрандта, но сущность его геніальности они нисколько не объясняютъ. Рембрандтъ былъ натурой чрезвычайно сложной и таинственной. Чары его искусства непостижимы. Сколько бы и кто ни объяснялъ Рембрандта, всегда останется слишкомъ много недоговореннаго. Рембрандтъ — одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которыхъ



Артъ ванъ-деръ-Нееръ (1603—1667). — Мельница на Маасѣ.
(Голландская школа).

не разскажешь своими словами. Его надо видѣть, передъ его картинами, столь проигрывающими въ репродукціяхъ, надо сидѣть часами, надо пристально въ нихъ всматриваться, чтобы понять все обаяніе творчества Рембрандта и все своеобразіе тѣхъ живописныхъ задачъ, которыя онъ себѣ ставилъ и одну изъ которыхъ онъ разрѣшилъ такъ, какъ никто ни до него, ни послѣ него. Это—задача освѣщенія, которое такъ и перешло въ исторію искусства подъ именемъ «рембрандтовскаго». Просто поразительно, съ какой легкостью и какой виртуозностью художникъ добивался этого эффекта, при которомъ второстепенныя части картины оказывались погруженными въ тѣнь, трепетавшую въ свою очередь жизнью краски, а центральное заливалось свѣтомъ, при чемъ этотъ свѣтъ лился съ какой-то неудержимой стремительностью, проникая всюду. Слѣдя за игрой свѣта, чрезвычайно любопытно наблюдать то разнообразіе, которое Рембрандтъ умѣлъ придавать этой игрѣ, заставляя ее то освѣщать темные закоулки комнаты, то отражаться въ мельчайшихъ морщинкахъ лица какого-нибудь стараго еврея, изъ числа тѣхъ, съ которыми художникъ постоянно встрѣчался въ Амстердамѣ и которые позировали ему для библейскихъ картинъ. Сюжеты этого рода Рембрандтъ особенно любилъ и создалъ на нихъ цѣлый рядъ картинъ, одна вдохновеннѣе другой, гдѣ не знаешь, чему больше удивляться: проникновенію ли опредѣленной идеей, какъ на картинѣ «Блудный сынъ», или игрѣ красокъ, всегда живыхъ, всегда образующихъ гармоническую гамму тоновъ.

Рембрандтъ оставилъ огромное количество учениковъ, но никто изъ нихъ при всемъ талантѣ, заимствуя отъ учителя лишь внѣшнее формальное, не былъ въ силахъ сравняться съ нимъ по духу творчества, и такимъ образомъ, посреди всей голландской живописи Рембрандтъ поднимается

въ одиночествѣ, какъ скала посреди морскихъ волнъ.

Бытовая и пейзажная живопись голландцевъ представлена въ Эрмитажѣ, особенно благодаря поступленію сюда богатѣйшаго собранія П. П. Семенова Тянь-Шанскаго, съ почти исчерпывающей полнотой. Среди первой категоріи особенно выдаются Теръ-Борхъ, Остаде, Габріэль Метсю, Янъ ванъ-Лоо, Янъ Стэнъ. Одни изъ нихъ, какъ Теръ-Борхъ, писали исключительно свѣтскіе жанры, другіе же, какъ Остаде, исключительно жанры деревенскіе, третьи же занимали среднее положеніе, но всѣ они изображали жизнь во всей ея неподдѣльной реальности, чрезвычайно ярко и талантливо, съ безпредѣльнымъ мастерствомъ кисти. Во второй категоріи главенствуютъ сначала пейзажисты, бывшіе, какъ Вэниксъ и Пейнакеръ, всецѣло подъ обаяніемъ Италіи и создававшіе скорѣе всего чисто идеалистическіе пейзажи, затѣмъ имъ на смѣну приходятъ настоящіе голландскіе пейзажисты, изображающіе съ безподобной интимностью уже исключительно свою домашнюю природу, и въ ихъ числѣ наибольшаго очарованія и наибольшей тонкости достигаютъ Янъ ванъ-Гойенъ (1596 — 1656), Артъ ванъ-деръ-Нееръ (1603—1677) и Якобъ Рюиздэль (1625—1682). Наконецъ, Поттеръ и Воуверманъ рисуютъ намъ идиллическія сцены фермерской жизни, сцены охоты и войны, гдѣ на первомъ планѣ лошади, коровы, разныя другія животныя, воспроизведенныя съ огромнымъ знаніемъ дѣла. Такимъ образомъ, завершается кругъ вдохновеній голландскихъ художниковъ, и вмѣстѣ съ этимъ мы заканчиваемъ нашъ бѣглый поверхностный обзоръ картинныхъ сокровищъ Эрмитажа, собранныхъ въ такомъ количествѣ и въ такомъ превосходномъ состояніи, что впечатлѣніе, которое выносишь изъ обозрѣнія этого пантеона человѣческой геніальности, по истинѣ грандіозно.

Паулусъ Поттеръ (1625—1654). — Ферма.
(Голландская школа).

Мѣсто сна животныхъ въ джунгляхъ Индіи.

Внизу—крокодилъ, колпицы, пеликаны и чибисы. Подъ деревомъ расположилась колонія цапель. На лѣвомъ деревѣ висятъ летучія собаки и сидятъ змѣиныя птицы (анхинги). На правомъ деревѣ наверху—бенгальскіе грифы и анхинги. Между ними сидятъ мелкія породы птицъ. Внизу на корягѣ сидятъ чайки и выпи, вдали на отмели—пеликаны.

[illegible] Дофлейна и Гессе.

тип. п.п. сойкина.