

Путешествия
в прошлое

ПО ЗАЛАМ ЭРМИТАЖА



ИСКУССТВО
ЗАПАДНОГО
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ПУТЕШЕСТВИЯ В ПРОШЛОЕ
ПО ЗАЛАМ ЭРМИТАЖА

М. Я. КРЫЖАНОВСКАЯ

ИСКУССТВО
ЗАПАДНОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Для детей среднего возраста



ИЗДАТЕЛЬСТВО ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
Ленинград • 1963

*Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного Эрмитажа*



Известно ли вам, кто такие кинокефалы? Наверное, нет. Но вы, конечно, будете смеяться, если кто-нибудь начнет серьезно уверять вас, что это люди, живущие в Индии, у которых собачьи головы, и они не говорят, а лают... Вы сейчас хорошо знаете, что на свете нет никаких кинокефалов, циклопов, четырехглазых эфиопов и тому подобных чудовищ. А ведь было время, когда люди во все это верили!

На одной „Карте мира“, составленной в северной Германии около 1284 года, земля имеет форму круга, омываемого океаном. У одного края этого круга нарисован маленький остров со странными фигурками и написано: „Здесь живут ушаны с ушами такой величины, что покрывают ими свое тело“. На противоположной стороне круга изображена страна Эфиопия, и на ней тоже стоит надпись: „А вот безлюдные пустыни и нечеловеческие лики чудовищных племен. Одни — без носа, все лицо их ровное и плоское. Вид их безобразен. У других уста срослись, и они через маленькую дырку сосут еду овсяным колосом“.



Каменный рельеф. XII в.

Подобные мифические существа очень часто изображались в средневековом искусстве. Мы встречаем ушанов, которые укладываются спать в собственные уши, кентавров (полулюдей-полулошадей), кинокефалов и им подобных на каменных рельефах средневековых соборов, в иллюстрациях к рукописным сочинениям о чудесах мира, на произведениях художественного ремесла.

Если вы подниметесь по Главной лестнице Государственного Эрмитажа, свернете налево и пройдете несколько залов, то попадете на одну из выставок нашего музея, которая называется „Прикладное искусство Западной Европы V—XV веков“. Здесь мы с вами и остановимся, чтобы поговорить об искусстве средневековья.

Что средние века называются так именно потому, что находятся как раз посередине, между эпохами древней и новой истории — это понятно каждому. Но это не просто середина совершенно одинаковой цепочки лет, а определенный этап развития человеческого общества. Этот этап в истории характерен тем, что общество в это время делится, в основном, на класс землевладельцев-феодалов и на класс подвластных им и жестоко эксплуатируемых крепостных крестьян, а главным видом земельной собственности являются поместья рыцарей, получивших участок от короля или крупных сеньоров либо пожизненно (бенефиций), либо в наследственное владение (феод) и за это обязанных нести военную службу. Такой общественно-экономический строй называется феодальным, и потому можно сказать, что именно феодализм является той главной особенностью, которая отличает средние века от античности (где господствовал строй рабовладельческий) и нового времени.

Нужно помнить, однако, что феодальный строй сформировался не сразу, а прошел долгий путь развития в течение двенадцати веков, т. е. с V по XVII век. Примерно до X—XI веков феодальные формы были еще очень слабы и неустойчивы; XI—XV века — это время расцвета феодализма, а в XVI—XVII веках он начинает постепенно разрушаться и заменяться новым строем — капиталистическим.

Феодальному строю соответствуют и своеобразные художественные формы, которые отличаются от искусства других исторических формаций. Искусство этого времени делится на несколько периодов, которые отражают все изменения, происходящие с феодализмом. Эти периоды условно называются дороманским (V—X века), романским (XI—XII века) и готическим (конец XII—XV века). Последний этап развития феодального

стройка в истории искусств относится уже к эпохе Возрождения.

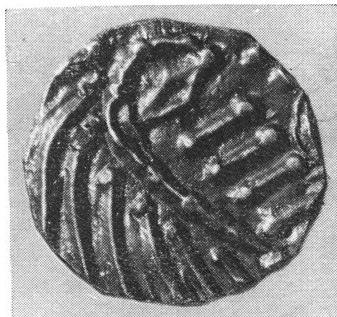
В Эрмитаже почти нет памятников дороманского искусства. Но мы должны немного на нем остановиться, так как этот период был очень важен для всего последующего развития культуры.

Великая Римская империя во времена своего могущества завоевала почти всю Европу. Местные племена подверглись сильной романизации, т. е. приобщились к римским обычаям, языку, художественным традициям и навыкам. Но в последние века существования империи (этот период обычно называют позднеантичным) римская культура стала обнаруживать черты упадка и разложения, это было вызвано ослаблением могущества Рима и всей античной цивилизации.

Вторжение варварских — германских — племен на территорию империи и падение Рима положили начало новому этапу в истории человечества. Варвары принесли в Западную Европу свою культуру, которая была во многом противоположна позднеантичной. И хотя в течение всего дороманского периода обе эти культуры существовали одновременно, в первое время (в V—VIII века, а в странах Северной Европы вплоть до X века) преобладало искусство варваров. В изображениях почти не встречалась человеческая фигура, не было и растительных форм, характерных для античности, — акантовых или пальмовых листьев, виноградных побегов. Больше всего варваров интересовало изображение зверей: ведь охота и скотоводство были главными источниками их существования. Суровые условия жизни, простая грубая одежда, воинственный дух германцев были прямо противоположны утонченной жизни изнеженных римских патрициев. Поэтому и вкусы их были глубоко различны. Если античные украшения отличались прежде всего удивительным техническим мастерством, изысканностью и изяще-



Франкский денарий.
2-я пол. VII в.



Англо-сакский скат.
VII—VIII вв.

ством узора, строгостью цветовых сочетаний, то варвары любили массивные, яркие украшения. Они оправляли в золото простое красное стекло и полудрагоценные камни, стремясь прежде всего к красочности и пышности впечатления. Поэтому некоторые художественные ремесла, известные в античном мире, пришли за это время в полный упадок, а многие секреты производства были даже совсем утеряны.

Представление об искусстве варваров могут дать нам монеты, выставленные в витрине 1, в частности денарии Франкского государства (они лежат в верхнем ряду справа). Неправильная форма монет и их грубая обработка свидетельствуют о низком уровне технического мастерства. Только тщательно приглядевшись, можно разобрать на этих денариях человеческие лица. Еще менее понятны знаки на английском серебряном скате, похожие то ли на дикобраза, то ли на высохший пальмовый лист.

Примитивные изображения зверей, птиц и человеческого лица вы можете видеть и на старинном шлеме.



Шлем воина. VIII в.

Он относится к VIII веку и является частью вооружения богатого франкского воина.

В конце VIII века Франкское государство, основанное еще в V веке, настолько усилилось, что король Карл Великий стал мечтать о возрождении Великой Римской империи. Благодаря многочисленным военным походам и захвату соседних земель ему действительно удалось создать огромное государство, и в 800 году он короновался в Риме императорской короной.

Вместе с политическими идеалами античности Карл Великий стремился возродить и римские художественные традиции. Но поскольку империя Карла Великого существовала уже в новых экономических условиях, то ни государственное устройство, ни искусство (которое обычно называют каролингским) не могли быть

точным повторением римских образцов, а явились их новым своеобразным толкованием.

Тем не менее, влияние позднеантичного искусства привело к тому, что в это время опять появляется изображение человеческой фигуры, развиваются такие забытые отрасли прикладного искусства, как резьба по кости, перегородчатая эмаль. Особенно важное место в искусстве IX—X веков начинает занимать монументальная живопись и мозаика (монументальными видами искусства называют в основном те виды, которые тесно связаны с архитектурой: фрески, барельефы, живописные или мозаичные панно; памятниками прикладного искусства называют



Пластинка
„Вознесение“. X в.

бытовые предметы, украшенные художественными изображениями).

Мастера и художники, работавшие при дворе Карла Великого и его преемников, подражали, однако, не всем памятникам позднеримского искусства, а лишь тем произведениям, которые соответствовали требованиям христианской религии. К этому времени церковь стала уже крупной силой нового общества. С самого начала своего существования она стремилась поставить искусство себе на службу, так как хорошо понимала силу его воздействия на людей. Всячески уничтожая изображения античных богов как „языческих идолов“, церковные деятели тем не менее тщательно сохраняли и собирали те памятники древней культуры, которые можно было использовать в новых целях, т. е. которые помогали бы укреплению феодализма, оправдывая господство феодалов. Средневековое искусство во многом зависело от христианской церкви, особенно по своему содержанию. Поэтому и большинство предметов, дошедших до нас, либо связано с богослужением, либо украшено религиозными изображениями.

Религиозной теме посвящена и резная пластинка из кости в правом верхнем углу витрины 3. Это единственный на выставке памятник каролингского искусства. На ней изображено вознесение Христа на небо. Видно, что художник пользовался какими-то античными образцами: об этом говорит и растительный орнамент по краям, и характер изображения одежды, и сама попытка передачи человеческой фигуры. Но скопировано все это довольно неумело, поэтому фигуры получились неестественно вывернутыми, анатомически неправильными. Наивно сделано и небо с облаками в виде загородочек.

Эта вещь относится к X веку — ко времени, когда непрочная Каролингская империя, разделенная между преемниками Карла, все более приходила в упадок. Но

становление феодальных отношений шло своим чередом, и к середине XI века средневековое общество уже четко разделилось на феодалов и крепостных. Свободных крестьян и мелких землевладельцев, которые еще существовали в империи Карла Великого, теперь почти не осталось.

Сформировалось к этому времени и средневековое искусство. В XI и особенно в XII веке развернулось большое строительство. Тесно связанные с ним изобразительные искусства, отражая развитие феодального строя, получили определенную своеобразную форму.

Этот период в развитии средневековой архитектуры и искусства обычно называют романским, так как в XIX веке, когда впервые стали заниматься серьезным изучением средневекового искусства, ученым показалось, что здания XI—XII веков похожи на архитектуру древних римлян. Поэтому решили весь стиль так и назвать „романским“, или „римским“ (от латинского названия Рима — Рома).

Но на самом деле римская и романская архитектура основаны на совершенно различных строительных и художественных принципах, хотя отдельные элементы и были заимствованы из римской архитектуры. Римляне строили свои здания из кирпича на известковом растворе, а романские постройки возводились в основном из больших блоков естественного камня. Римляне, кроме храмов и дворцов знати, строили очень много общественных сооружений: театров, рынков, стадионов и т. д., а в романский период сооружались главным образом церкви да замки — жилища феодалов. Для романских церквей использовался, в основном, тип некоторых римских зданий, назначение которых стало совсем иным: это было уже не место общественных собраний, а „дом бога“, где все проникнуто ощущением мощности и величия, все — и толстые стены с маленькими окнами-бойницами, и крепкие башни

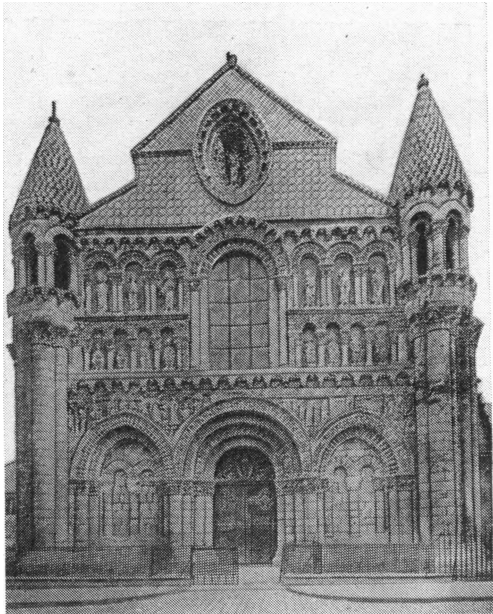
и грандиозные размеры сооружения — должно было приводить верующих в трепет, внушать им преклонение перед могуществом бога, во славу которого это создавалось.

Но, конечно, церкви строились такими могучими не только из желания произвести впечатление. В то тревожное время, когда войны с внешними врагами и междоусобицы делали жизнь напряженной и опасной, церкви часто становились убежищем для населения окрестных деревень, и тогда толстые стены были единственной надеждой на спасение.

Кроме того, строители того времени еще многого не умели. И самой трудной для них задачей были перекрытия больших залов. Римляне делали перекрытия своих базилик деревянными, а в романский период их возводили обычно в виде тяжелых каменных сводов полуцилиндрической формы. Эти своды всей своей массой давили на стены, которые поэтому приходилось делать как можно более устойчивыми и толстыми, а иногда для большей прочности подпирать их еще каменными блоками, так называемыми контрфорсами. Окна при этом получались маленькими и узкими, а сами здания — приземистыми и массивными.

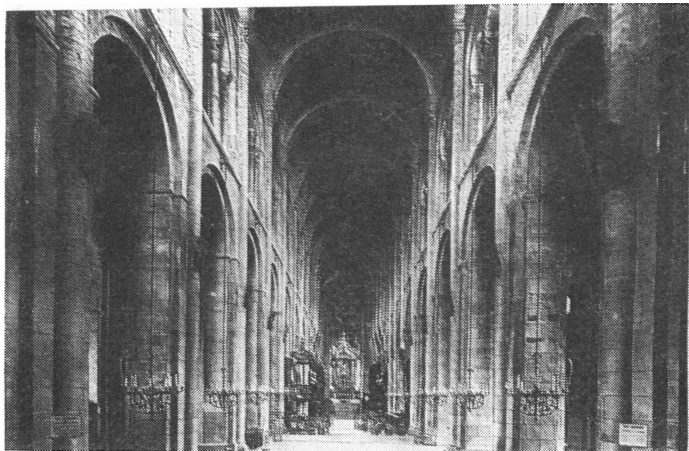
Наиболее знамениты грандиозные романские соборы, сохранившиеся до наших дней на территории южной и центральной Франции, в Бургундии и на западе Германии.

Некоторое понятие о романской архитектуре могут дать ларцы, выставленные в шкафах I и IV на средних полках. Они сделаны в виде длинных зданий с двускатной крышей. Это самый простой вид романской церкви, располагавшейся обычно так, что короткие фасады были обращены на восток (в этой части находился алтарь) и на запад (здесь был главный вход). В более сложных по форме зданиях с запада пристраивались две большие башни-колокольни, а само здание



Собор
в Пуатье. XII в.

ближе к алтарной части пересекалось поперечным залом так, что в плане получался крест с одним вытянутым концом. На пересечении возводился купол. В вытянутой части церкви располагался главный зал (неф), по бокам которого шли меньшие галереи, соединяющиеся с главным нефом рядом мощных столбов с полукруглыми арками. Внутри было довольно темно, и из этого сумрака выступали лишь рельефы на капителях колонн и столбов и яркие росписи стен и потолка. Над алтарем в полукруглой нише обычно помещалось огромное живописное изображение Христа на золотом или голубом фоне. Вокруг него — застывшие в неподвижности или изогнутые в преувеличенном движении — святые и ангелы, такие же непонятные и таинственные, как скульптурные изображения над



Собор в Тулузе. XII в.

входом. Алтари этих соборов и монастырей блистали драгоценной утварью.

Образцы такой утвари вы видите в шкафу I, где рядом с тяжелыми переплетами книг стоит серебряная чаша тонкой работы, всеми красками переливаются золоченые с эмалью ларцы, кресты, украшенные самоцветами... Прибавьте к этому материи, затканые золотом, изделия из слоновой кости, курильницы с благовониями и ладаном, песнопения на непонятном языке — латыни. Окутайте в вашем воображении все в таинственную полутьму, царящую в соборе, — и вы тогда поймете то впечатление чего-то необычайного, которое производили на верующих церковные здания.

Но посмотрите внимательнее на выставленные в шкафу вещи. Ни человеческие фигуры, ни орна-

менты, ни общий характер всех предметов совершенно не похожи на памятники античного искусства. Мало общего у этих вещей также и с произведениями варварского искусства. Но элементы античной и варварской культур мы можем найти почти в каждом из выставленных памятников. Дело в том, что романский стиль, вобрав в себя достижения и отдельные признаки предшествующих периодов, явился тем не менее новым, самостоятельным этапом развития европейского искусства.

Попробуем найти некоторые из наиболее ярких черт романского стиля в очень типичной для этого времени фигуре, изображающей дьякона (одного из церковнослужителей) в полном облачении, которая стоит в центре шкафа. В ней можно узнать и черты античного искусства: спокойствие падающих складок, тонкое понимание человеческого лица. Видны и приемы, характерные для искусства варваров: сочетание цветных камней с золотом, сложный плетеный орнамент... И в то же время общий вид совсем новый, своеобразный, так как художественные особенности данного произведения свойственны именно романской скульптуре. Фигура стоит неподвижно, как-то особенно прямо, сзади она почти не обработана. Голова и руки — непомерно большие. Общие пропорции — приземистые. Своеобразие и выразительность этой фигуры настолько велики, что надолго остаются в памяти; особенно — голова и руки. И это не случайно. Автор очень тщательно подметил и передал реалистические детали: тонзуру, которую выбривали на голове католическим священникам, покрой и вид одежды, даже морщинки на пальцах рук. Но не это было главным для художника. Он хотел изобразить не просто дьякона в парадном одеянии, а вложить в свое произведение определенную мысль и выразить ее наиболее ярко. Для этого автор пренебрег некоторыми



Реликварий „Дьякон“. XII в.

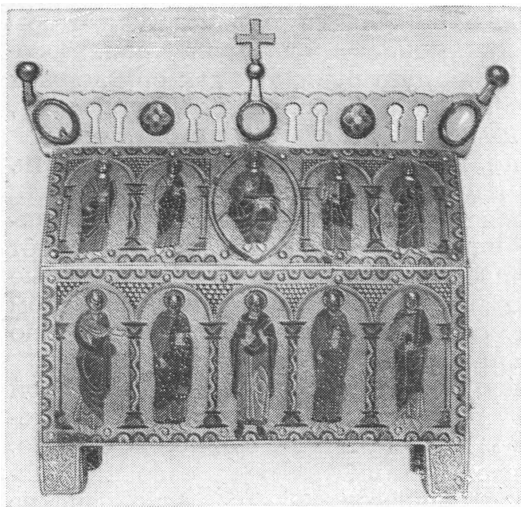
требованиями реализма, увеличив голову и руки, чтобы зритель обратил внимание именно на них. Особенно важны были для него руки, так как они держат то главное, ради чего была сделана вся фигура: книгу, в которую спрятана частица мощей святого.

Это стремление к наибольшей выразительности, к подчеркнутости идеи, нередко в ущерб правдивости изображения, и является одной из главных черт романского искусства. Впрочем, художник всегда имеет право преувеличивать или подчеркивать нужные детали, если это требуется творческим замыслом и помогает зрителю глубже понять содержание, но для романского периода это особенно типично.

Обратите внимание и на качество исполнения этой вещи: Оно говорит нам, что в XI—XII веках художественные ремесла, в том числе и ювелирное искусство, сделали уже значительный шаг вперед в освоении различных технических приемов. Фигура исполнена из тонких серебряных позолоченных пластинок, набитых на деревянную основу. Голова выполнена отдельно в технике чеканки. А постамент и кайма одежды украшены драгоценными камнями и причудливой филигранью — узором из тонкой проволоки, наклепанной на основание.

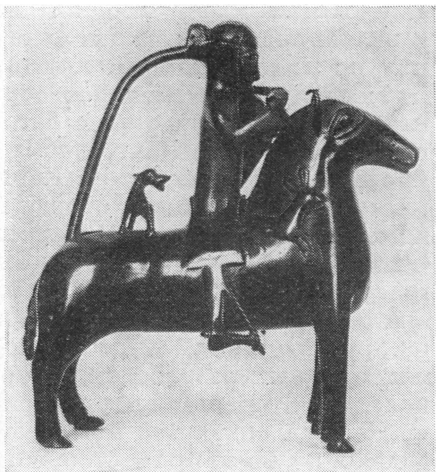
Особенно сложна техника чеканки. Чтобы сделать голову, мастер положил тонкий лист серебра на кусок упругой смолы. Затем специальными инструментами — чеканами, колотя по ним молоточком, выдавливал в металле нужный ему рисунок, который он сам видел, однако, лишь с внутренней стороны. Поэтому делать такие объемные изображения очень сложно. Эта фигура является созданием какого-то очень крупного мастера с большим профессиональным опытом и знаниями.

Статуэтка дьякона познакомила нас с характером романской скульптуры. Некоторое представление



Ларец. XII в.

о том, как выглядели фрески того времени, могут дать уже упоминавшиеся ларцы в шкафу I, например крайний справа с фигурами Христа, святых и ангелов. Росписи романских церквей были очень похожи на эти изображения и своими сюжетами, и ярким сочетанием красок, и той условностью, которая им свойственна. Условными в искусстве обычно называют такие приемы изображения, которые не соответствуют реальной действительности, например гладкий золотой фон вместо пейзажа, неестественные позы, отсутствие объемности фигур, которые кажутся как бы наклеенными, расположение складок одежды в виде плоских узоров, нимбы — признак святости — в виде дисков над головами фигур и т. п. Это объясняется отчасти тем, что нереальное, условное содержание требовало от художника и условности выполнения.



Водолей
„Охотник“. XII в.

Но иногда условность формы вызывалась желанием полнее рассказать о реальном событии. Посмотрите на верхнюю полку шкафа, где в центре стоит сосуд для воды — водолей — в виде рыцаря на охоте. На шее коня художник поместил рельефную фигурку зайца. Прием условный, так как заяц никак не мог там очутиться, но он употреблен здесь для конкретизации образа, для того, чтоб было понятнее, на кого именно охотится рыцарь. И хотя трактовка всего произведения далека от реалистической, нельзя сказать, что художника не интересуют реальные подробности: рыцарь одет в полное военное снаряжение того времени — длинную кольчугу, кольчужные чулки со шпорами и шлем, на боку у него меч, а в руках охотничий рог, в который он с важностью трубит; сзади на седле сидит маленький зверек гепард — животное из породы кошачьих, которое в средние века приручали

для охоты; хвост лошади аккуратно свит жгутом. В целом получилась хоть и не очень умело выполненная, но живая жанровая картинка.

Несколько таких очень похожих водолеев было найдено при раскопках в Венгрии, около озера Балатон. Можно думать, что это произведение венгерского мастера. Тем более, что в Карпатах имеются богатые месторождения меди, которая в смеси с оловом и цинком использовалась для художественного литья. Оттуда же происходит, возможно, и водoley в виде головы, на которой сидит маленькая обезьянка. Водолей в виде стилизованных львов происходят, вероятно, из другого места, также находившегося недалеко от меднорудных разработок, — города Динана (этот город находится теперь на территории Бельгии).

К сожалению, мы можем указать происхождение далеко не всех предметов, которые представлены на выставке. Средневековые художники очень редко ставили на своих произведениях подписи и даты. Документов, относящихся к истории памятников, тоже почти не сохранилось. В большинстве случаев мы ничего не знаем о том, где странствовали вещи до того, как они попали к нам в музей, кто и когда их делал. Но о том, как они делались, нам кое-что все-таки известно.

Техника изготовления таких предметов из латуни носит название „литья с потерей восковой модели“. Заключается она в следующем: мастер лепил из воска нужную ему фигуру. Эту модель он потом обмазывал толстым слоем глины. Получалась глиняная форма с восковой моделью внутри. Затем в эту форму наливался расплавленный металл, который растапливал воск, вытеснял его из формы и занимал его место. Когда весь воск был заменен металлом, мастер давал изделию остыть, разбивал глиняную форму и получал отливку, которая в точности повторяла восковую

модель. Но сама модель была уже утрачена и форма разбита. Чтобы получить следующий экземпляр, надо все лепить заново. Поэтому предметы, отлитые таким образом, никогда не будут совершенно одинаковы.

Изделия художественного литья в романский период встречаются довольно часто, особенно бытовые — подсвечники, блюда, водолеи, кувшины. Делались они и простыми по форме, и фигурными — в виде львов, драконов, всадников, персонажей из сказок и басен. В них ярко проявились народный юмор и фантазия.

В нижнем левом углу шкафа вы видите серебряную чашу, на которой тоже изображены всякие фантастические существа. Эти чудовища со змеиными телами, крыльями птиц и головами животных закручиваются в спирали и опутывают причудливыми завитками фигурки бегущих людей. Изображения таких человечков можно встретить в рукописях XI—XII веков, на капителях колонн и различных предметах. Очень интересно гравированное изображение внутри чаши, где мастер показывает сказочного героя, борющегося со львом. Обратите внимание и на то высокое мастерство, с которым сделана эта чаша, на своеобразие техники, в которой чеканка и гравировка соединяются с золочением и чернью.

Другим распространенным видом изделий из металла в XI—XII веках были предметы из меди, украшенные позолотой и эмалью. Цветная эмаль применялась в искусстве Византии и древней Руси. Но технические приемы там были несколько иными. Сам предмет делался чаще всего из золота. На эту золотую основу по контурам узора наплавлялись тонкие золотые ленточки-перегородки. В полученные ячейки насыпался порошок определенного состава, и все изделие ставили в печь. От высокой температуры эмалевый порошок сплавлялся в прозрачную стекловидную

массу различных цветов (цвет зависел от того, какой из окислов металла прибавлялся в порошок) и прочно приставал к основе и перегородкам. Такой вид изделий называли изделиями с перегородчатой эмалью. После того как все клеточки заполнялись, вещь тщательно шлифовали. Сквозь прозрачную эмаль мерцало золото, чистые и вечные краски переливались всеми цветами радуги...

В романский период в Европе техника эмали употреблялась для украшения ларцов, чаш, подсвечников и других крупных предметов, но золото заменили медью, а прозрачную эмаль — непрозрачной. Вместо того чтобы напавать перегородочки, стали делать углубления — выемки в самой медной основе. Поэтому такая эмаль называется выемчатой. Выемки заполняли эмалевым порошком, обжигали, шлифовали поверхность изделия, а фон золотили. Получались яркие, красивые вещи, краски которых никогда не тускнеют, не выгорают и сейчас еще удивляют нас своей нарядностью и сочностью.

Производством выемчатых эмалей особенно славились в Европе три места. Это город на Рейне — Кельн, где в монастыре святого Пантелеона была знаменитая мастерская эмальеров и резчиков по кости. Затем Лотарингия, где работал талантливый мастер Годфруа де Клер со своими учениками. И французский город Лимож.

В кельнской мастерской делались главным образом многочисленные ларцы-мошехранительницы в виде церковных зданий. В Эрмитаже имеются лишь отдельные детали одной из таких моделей — узорные эмалевые колонки и позолоченные карнизы (на нижней полке шкафа I). По этим частям можно судить, каким нарядным и сложным было все произведение.

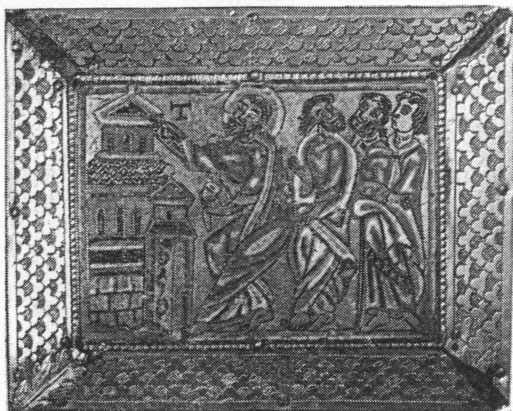
Не менее красочное впечатление производит находящийся рядом так называемый „филактерий“ в виде



Филактерий. XII в.

плоского ящичка сложной формы. Подобные филактерии посвящались святому Иоанну, покровителю лекарей, и считалось, что они помогают сохранить здоровье. В центре филактерия изображен Христос, в боковых сегментах — ангелы. Фигуры умело вписаны в сложную для композиции форму сегментов — и это тоже одна из характерных черт романского искусства, где форма предмета во многом диктует художнику приемы его композиции и изображение всегда подчиняется и даже подчеркивает эту форму. Золотой фон приятно сочетается с синими, голубыми, зеленоватыми и белыми тонами одежд. В позах и складках, однако, наблюдается некоторая мягкость и стремление к естественности — мы чувствуем в этом еще отголоски античного искусства.

Гораздо меньше естественности в фигурах встречаем на пластинке другого филактерия, помещенной



Пластинка
от филактерия.
XII в.

в центре наверху шкафа. Хотя и здесь требования романского стиля полностью соблюдены, характер выполнения, композиция, краски и многие другие детали заметно отличаются от манеры кельнских мастеров. Причина этого станет ясна, если мы вспомним о феодальной раздробленности, разделившей средневековую Европу на множество мелких, самостоятельных и почти не связанных друг с другом областей. Возникавшее в каждой области искусство имело поэтому свои характерные особенности, хотя в общем своем развитии оно определялось не местными, а общеисторическими процессами.

Разбираемая пластинка была создана в Лотарингии и потому отличается от изделий кельнских или лиможских мастеров. Иные совсем лица фигур — более характерные по сравнению с идеализированными головками кельнских ангелов. Иначе положены светлые блики на основные цвета одежды. Наряду с синей и зеленой применяется красная краска. Сильнее здесь

подчеркнута и условность, выражающаяся в неестественности поз с перекрученными ногами и в изображении здания, по масштабу совершенно не соответствующего стоящим рядом фигурам. Мы встретим такие скрещенные ноги и неправдоподобные маленькие здания на многих произведениях этого времени, так как эти элементы характерны не только для Лотарингии, но и для искусства всей Западной Европы. Типичен и золотой фон, всюду заменяющий пейзаж, и плоские фигуры без каких бы то ни было попыток передать их объем. Типичны, конечно, и сюжет — библейская сцена — и назначение пластинки — украшать церковный предмет.

К сожалению, лотарингских эмалей сохранилось не очень много в отличие от произведений лиможских мастерских. Французский город Лимож необычайно славился своими эмальями, и лишь бедствия Столетней войны положили конец процветанию этого ремесла.

Три ларца в виде зданий церкви, о которых мы с вами уже говорили, относятся к произведениям лиможских мастеров. Особенно интересным является ларец слева — с изображением легенды о святой Валерии. Различные сцены из жизни святых очень часто попадают в средневековом искусстве. Причем каждый город или монастырь стремился иметь „своего“ святого или даже нескольких, чтобы заручиться их поддержкой на небесах. Валерия считалась одной из покровительниц города Лиможа. Легенда рассказывает следующее о ее „подвиге“. В те далекие времена, когда город Лимож был еще под властью римлян, жила там прекрасная девушка Валерия. Пылкие проповеди местного епископа побудили ее принять христианство. Но римский консул — правитель города — принуждал ее поклоняться языческим богам, угрожая смертью за неповиновение. Валерия, однако, осталась верна своей новой религии. Консул приказал казнить



Ларец. XII в.

девушку, но Валерия взяла свою отрубленную голову в руки и отнесла ее епископу, который в это время служил обедню у алтаря.

Эти события и изображены на нашем ларце. В левом нижнем углу на троне сидит римский консул, а палач ведет Валерию к месту казни, где ей отрубают

голову. На крышке — продолжение этой невероятной истории: Валерия несет свою голову к алтарю.

Стиль — характерные художественные особенности памятника, — манера выполнения деталей уже нам знакомы. Мы найдем здесь и золотой фон, и непропорционально маленькие здания, и плоские фигуры, и современные художнику костюмы персонажей — посмотрите, например, на красивое модное платье Валерии!

Подобное стремление художника, несмотря на условность целого, передать реальные детали, очень любопытно и очень характерно для романского искусства. Мы и дальше будем неоднократно встречаться с тем, что древние герои одеты по современной автору моде. Это говорит о том, что искусство в своем движении вперед отталкивалось от реальной действительности и именно природа и жизнь были теми учителями, которые помогли романским скульпторам и живописцам за короткое время перейти от примитивных и неуклюжих рисунков к зрелым, мастерским и вдохновенным произведениям.

Но особенно интересны и характерны для средневекового искусства композиционные приемы. Все изображение состоит из нескольких последовательных сцен, в каждой из которых главные действующие лица повторяются: например Валерия изображена четыре раза. Но сцены эти никак не отделены друг от друга и представляют собою единую композицию, где мастера совершенно не смущает то обстоятельство, что он объединяет эпизоды, различные по времени и месту действия.

На пластинке резной кости, выставленной в правом нижнем углу витрины 3, мы видим тот же принцип построения композиции. В центре пластинки изображена сцена распятия Христа. (По христианскому вероучению, Христос — богочеловек, пришедший на землю, чтобы спасти человечество — был распят на кресте.



Пластинка
„Распятие“. XII в.

Сцена, изображающая это распятие, стала одной из основных в христианском искусстве, и мы дальше будем встречать ее неоднократно.) В правой верхней части пластинки тот же Христос показан спускающимся в ад, чтобы вывести оттуда души людей. Очень любопытно, что средневековый мастер изображает ад в виде многочисленных языков пламени, а город окружает мощной крепостной стеной с башнями и тяжелыми, окованными железом дверями. Так реальный мир опять вторгается в произведение художника, даже независимо от него самого. Эта пластинка, вероятно, была укреплена раньше на каком-нибудь переплете рукописи вроде тех, что выставлены в шкафу I. Для

такой же цели служили и некоторые другие пластинки в этой витрине.

Рассматривая их, можно видеть постепенное развитие романского искусства от плоских и неумелых работ X—XI веков до тонких и высокохудожественных, относящихся, в основном, уже к XII веку.

К этому времени увеличивается и свойственное романскому искусству стремление к декоративности, т. е. „украшающему“ характеру изображения („декоративный“ от латинского слова *decorus*, т. е. красивый, украшенный).

Разбирая романские изделия из металла, мы с вами не раз отмечали их нарядность, красочность, плоскостность и подчинение изображения форме предмета. Все эти качества вызваны были именно желанием художника украсить, оформить предмет так, чтобы изображение на нем не мешало, а подчеркивало его назначение, создавало определенное декоративное впечатление. Поэтому большое значение в романском искусстве имели такие приемы, как определенное сочетание и чередование цвета, игра светотени, ритм композиции, орнаментальность линий. Все это способствовало тому, что уже издали, когда сюжет изображения еще нельзя было разглядеть, оно казалось просто нарядным узором, сложным, но красивым орнаментом.

Эти качества особенно заметны в пластинке слоновой кости испанской работы середины XII века. По легенде, три женщины пришли к гробу Христа и увидели там ангела, который сообщил им, что Христос воскрес. Этот сюжет довольно часто встречается в религиозном искусстве. Но тут сама сцена является для художника лишь предлогом для создания богатой орнаментальной композиции, где сложные складки одежд превращаются в совершенно самостоятельный орнамент. Игра светотени заставляет этот орнамент оживать, повторяющиеся вертикальные линии фигур



Пластинка
„Женщины у гроба
Христа“. XII в.

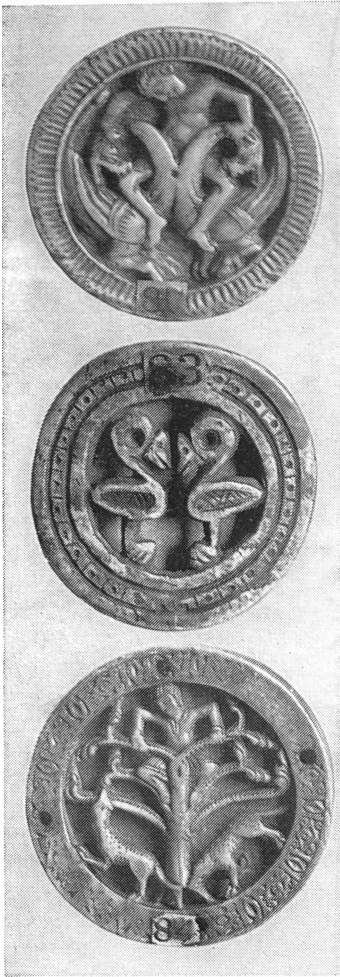
придают ему размеренность и гармоничность. А сколько выдумки и вкуса проявил мастер, отделявая детали... В результате — декоративность преобладает над содержанием, религиозная тема отступает на задний план в общем художественном замысле автора.

Но иногда художника интересует прежде всего содержание, особенно если оно отражает какие-то исторические события. В испанском монастыре Сан Миллан де ла Коголла долгое время хранился ларец, украшенный пластинками слоновой кости. Во время наполеоновских войн монастырь был разграблен, ящичек сломан, и части его разошлись по всему миру. Четыре пластинки от этого ларца попали и в Эрмитаж. На всех пластинках, украшавших когда-то ящичек, изображалась история его создания: как в Африке добывали слоновую кость, как ее везли, обрабатывали, резали... На эрмитажных пластинках показаны люди,

принимавшие в этом участие: король Рамиро, заказавший ларец, аббат монастыря, которому был этот реликварий подарен, сам мастер, резавший эти пластинки. Надпись около фигуры говорит, что звали его Энгелард.

Рядом, в небольшом шкафу II, выставлены также предметы из кости, но другого назначения. На верхней полочке вы видите три наверхия (верхние части) епископских посохов. Такой посох вручался епископу при назначении его на должность как символический знак власти. Изображения на этих наверхиях тоже символические: фигурка барашка изображает добро, а дракон — зло. Фигурка барашка (агнца) с крестом была также и аллегорией церкви, поэтому смысл всего изображения такой: церковь побеждает своих врагов.

В витрине 4 вы видите одни из немногих вещей светского обихода — игральные шашки, которых в Эрмитаже семнадцать. Это очень много, если учесть, что в других музеях мира их всего по две — три штуки. Только в Британском музее в Лондоне хранится почти полный комплект, где одну сторону представляют шашки с изображением хищных зверей, а другую — домашних. Эрмитажные шашки происходят все из разных комплектов, и изображения на них различные: некоторые — с фигурками зверей или птиц, другие — с религиозными сценами, а третьи имеют фантастические или литературные сюжеты. В центре витрины, например, лежит шашка с изображением человека верхом на двух птицах. Это эпизод из очень популярного в средние века „Романа об Александре“, где действительные события из жизни Александра Македонского переплетаются со сказочными. Рассказывается там также, как Александр захотел полететь в рай. Он велел поймать двух больших орлов, сел на них, а впереди выставил шесты с кусками сырого мяса. Орлы рвались к мясу и подняли Александра в небо.



Возможно, остальные изображения этого комплекта были посвящены другим сценам этого же романа, так как многие комплекты были связаны тематическим единством. Известны, например, шашки из серий „Двенадцать подвигов Геракла“ или „Подвиги Самсона“.

Предметы в шкафу III подводят нас уже к концу XII века, когда романское искусство стало постепенно обнаруживать черты переходного этапа. В этом шкафу на верхней полке выставлены два реликвария — один в виде благословляющей руки, другой в виде архитектурной формы с фигуркой перед ней. Эта фигурка уже почти совсем объемная, хоть еще и связана со стеной. Складки одежды и поза — спокойные, почти естественные. В узорах филигранны тоже начинают появляться естественные мотивы: ветки с листочками. Еще более реалистична стоящая рядом

рука, выполненная из серебра в Германии. Вот только зачем художнику понадобилось изображать одну руку? Может быть, это часть какой-нибудь большой статуи? — Нет. Это — реликварий. Для чего делались такие реликварии?

Обычно в них хранились реликвии — т. е. мощи или предметы, связанные с именем Христа, мадонны или какого-нибудь святого. Такие реликвии объявлялись чудотворными, и многочисленные паломники, желавшие получить прощение грехов, больные, жаждавшие исцеления, в надежде на чудо стремились поклониться каким-нибудь особенно знаменитым мощам и со всех концов Европы приходили в церковь, где они хранились. Эти реликвии помещали в драгоценные ларцы или специально сделанные футляры-реликварии в форме крестов, ящичков, зданий, фигурок и т. д. Иногда, если реликвией являлась какая-нибудь часть тела святого, реликварии делались в виде этой части



тела: руки́ (как в данном случае), головы́, ноги́. Подобные реликварии были рассеяны по церквям и монастырям Европы и делались они, в основном, самими монахами. В те времена среди монахов были строители, резчики, живописцы, ювелиры, ученые. Их привлекали в монастырь жажда знаний и любовь к искусству. Ведь после падения античной цивилизации почти единственными очагами культуры на Западе были монастыри. Там в библиотеках сохранялись кое-какие древние рукописи и произведения искусства. Привилегией монахов, свободных от ежедневных забот о своем пропитании, было умение читать и писать. Они знали латынь, изучали математику и астрономию. Они сами строили и украшали церкви, а монахи-переписчики в специальных мастерских-скрипториях трудились над перепиской священных книг и оформляли их чудесными тонкими рисунками, одевали в драгоценные переплеты. От одного монаха к другому передавались рецепты красок, тайны обработки пергамента, многолетний опыт и знания, которые росли от поколения к поколению. Не стоит забывать, однако, при этом, что руководящее положение церкви в средневековой культуре сказывалось прежде всего на содержании этой культуры, религиозной в своей основе, и то, что основными исполнителями произведений искусства были сами монахи, еще более укрепляло ведущую роль церкви.

Характерное для романского периода преобладание монастырского художественного производства было основано на господстве натурального хозяйства, где все необходимое делалось здесь же, а не покупалось где-нибудь в другом месте. Отсюда вытекают и такие особенности романского искусства, как высокое художественное качество и большое разнообразие формы, неповторимость каждого из произведений искусства — ведь раз это делалось для себя, то каждый новый

предмет должен был быть совсем иным, не похожим на все то, что уже сделано раньше.

Но уже к XII веку в Западной Европе наметились некоторые экономические перемены, связанные с отделением ремесла от земледелия и ростом городов. Города постепенно становились центрами торговли, притягивая к себе купцов, бродячих ремесленников, беглых крепостных, и делались крупными самостоятельными единицами в экономической жизни Западной Европы. Основным занятием горожан стали ремесло и торговля. Ремесленники, объединявшиеся по профессиям в цехи, продавали на рынке свою продукцию и покупали необходимые им продукты. При этом ремесленнику выгоднее было усовершенствоваться в какой-либо одной отрасли ремесла и делать ограниченный выбор предметов, но в большом количестве. Это привело к специализации ремесел и массовости изделий, что относится и к художественному производству. Возникают различные городские мастерские, в которых хозяин и его подмастерья бесконечно повторяют один или несколько образцов, совершенствуя только технические приемы их выполнения. Стали работать на продажу и монастыри, выпуская многочисленные реликварии, фигурки мадонн и святых и даже... предметы светского обихода.

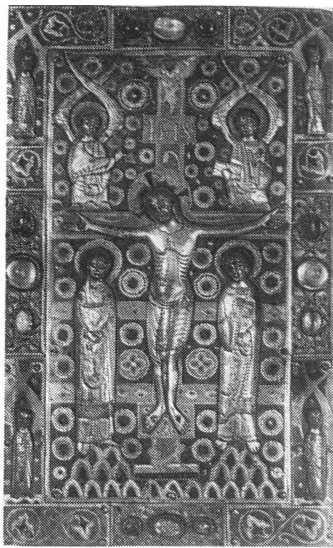
Все это отразилось и на искусстве, которое с XIII века вступает в новый период своего развития, называемый готическим периодом. Этим именем (т. е. „готское“, варварское) презрительно окрестили в XVI веке все средневековое искусство. Еще раньше этот стиль назывался „новой манерой“ или „французской манерой“, так как он зародился и получил свое наиболее полное художественное выражение именно во Франции.

Однако трудно точно определить, где кончается романское искусство и начинается готическое. Этот

переход совершался постепенно, и мы уже отмечали некоторые элементы нового в памятниках конца XII века. О новых веяниях в искусстве начала XIII века говорило и усиление светской тематики и увеличение количества предметов быта в общей массе предметов прикладного искусства; большая роль, которая стала отводиться мадонне; иной, более вытянутый характер фигур; появление растительного орнамента и, наконец, массовость, серийность предметов искусства.

Прекрасным памятником переходного времени является выставленный в центре шкафа IV водолей, сделанный около 1200 года. Он изображает рыцаря в схватке с драконом (см. обложку). Несмотря на фантастичность содержания, здесь чувствуется большая жизненность и убедительность трактовки. И жест рыцаря, старающегося оттянуть за уши драконью морду, чтобы высвободиться из его пасти, и общее движение фигур говорят о большой наблюдательности мастера, о склонности его к легкой шутке. Со знанием дела передано одеяние рыцаря и формы его тела. Эта живость манеры говорит уже о новых стилевых качествах, тогда как узорная отделка самого дракона крупными бусинками „по шву“, орнаментальная четкость завитков хвоста, завершающегося пышным бутонем, характерны для предыдущего — романского стиля.

В этом же шкафу выставлены и другие памятники начала XIII века. И вы можете сразу заметить, как снизилось качество и увеличилось однообразие экспонатов. Если раньше почти каждая вещь была уникальной, сделанной с особой тщательностью, то эти эмали, например, уже мало чем отличаются друг от друга. Бесконечные одинаковые фигурки смотрят на нас с многочисленных реликвариев и распятий. Вы напрасно стали бы искать здесь индивидуальность мастера или разнообразие композиций и тем. Даже технические приемы изменились в сторону упрощения. Если



Пластинки „Распятие“. XIII в.

раньше эмалью заполнялись фигуры, а золотой фон покрывался тончайшим гравированным узором, то сейчас гравировались фигуры, а эмалью покрывается фон — это проще и быстрее. Иногда головы или целые фигуры просто отливаются в формах и затем приклепываются. Для выполнения такой работы уже не обязательно быть настоящим художником. Достаточно изучить технические тайны ремесла и копировать имеющиеся образцы.

Посмотрите хотя бы на три пластинки со сценой распятия в правой части верхнего ряда шкафа — совершенно одинаковая композиция, те же неподвижные фигуры, тот же яркий полосатый фон, который

настолько не связан с сюжетом, что мешает сразу понять, что же там изображено. Декоративность доведена уже здесь до нелепости — это явный упадок стиля.

В таких крупных художественных мастерских работали, однако, и художники, которые создавали образцы для копирования. В их произведениях чувствуется больше творческой мысли, больше композиционного и декоративного умения, больше наблюдений окружающей жизни. В фигуре мадонны с младенцем на руках — в верхнем ряду — заметно какое-то стремление к естественности образа. Фигура хорошо вписана в сложную форму многолепестковой розетки, приглушенный фон заполнен побегими необыкновенных цветов, красиво сочетание позолоты с голубыми и желтыми узорами. . .

Интересны стоящие внизу подсвечники с гербами. Они привлекают взор радужными красками и тонкой работой. На других подсвечниках мы видим фигурки различных зверей и даже изображение рыцарского турнира. Выставлены в этом шкафу и чаши-близнецы для мытья рук: одна из чаш имеет носик, через который вода выливалась в другую. В центральных медальонах двух чаш рыцарь преклоняет колени перед дамой, а в полукругах вокруг — скрипачи и танцоры. Музыканты и жонглеры изображены и на чаше, которая стоит внизу справа, а на стоящей слева — охотник яростно трубит в рог и собака прыгает, почуяв добычу. Здесь уже мы встречаемся со сценами из рыцарского быта, которые все чаще и чаще появляются на памятниках переходного периода.

Но особенно романские и готические признаки смешивались в архитектурных сооружениях. Иногда бывало, что здание, начатое еще в романском стиле, завершалось уже в конце готики. Иногда позднейшие постройки и перестройки оставляли от романского здания лишь самую нижнюю часть. Тем не менее, архи-

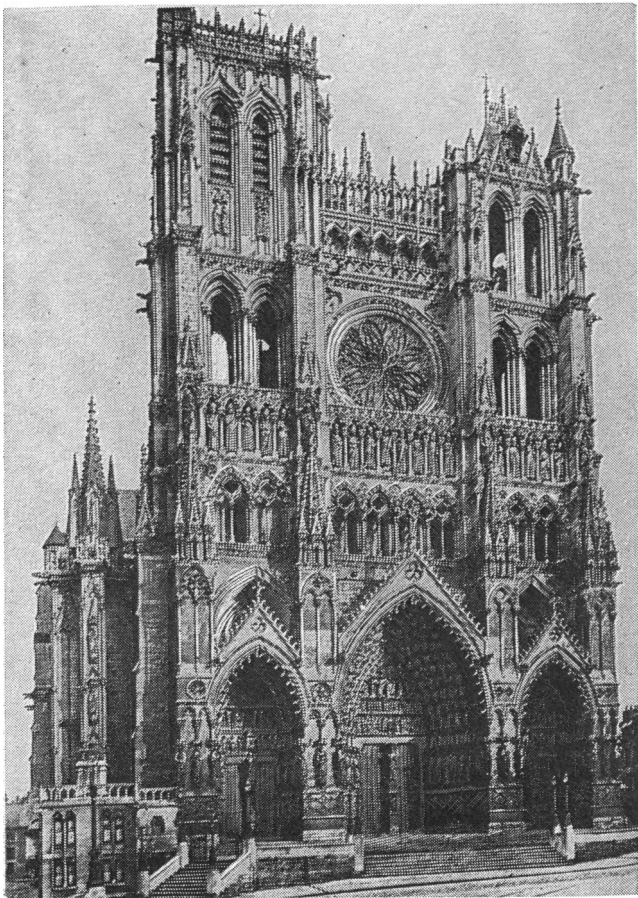


Чаши-близнецы. XIII в.

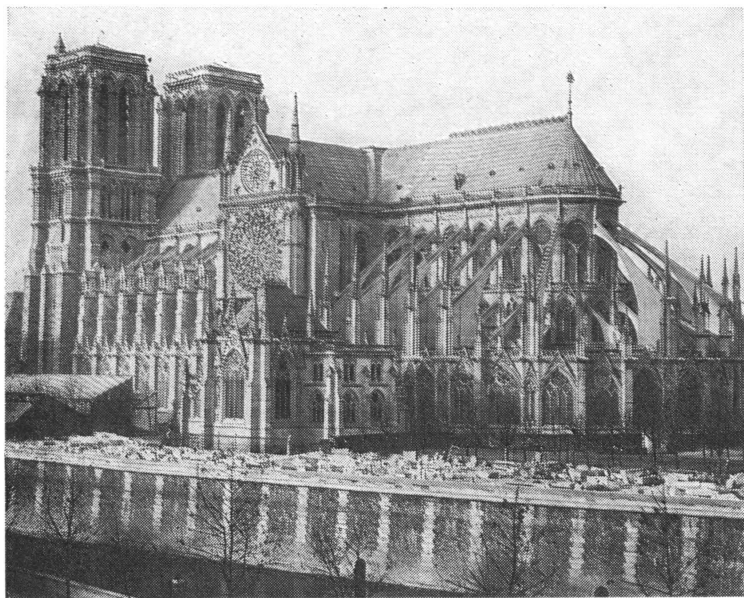
тектура в своем развитии обогнала другие виды искусства и в ней уже к концу XII века почти везде господствовал готический стиль.

Один из основных внешних признаков готического стиля — стрельчатая арка — появляется еще раньше, в начале XII века. Ее применение подготавливает переход от тяжелых цилиндрических сводов к пересекающим друг друга крестовым, где вся сила тяжести перекрытия передается несущим угловым столбам. Эти столбы усиливаются контрфорсами, которые в готической архитектуре соединяются обычно со стеной путем сложной системы арок, называемых аркбутанами. Таким образом, всю стену уже не надо делать такой мощной, достаточно лишь подпереть основные столбы контрфорсами с аркбутанами, а промежуточные стены можно делать очень тонкими или совсем не делать, а превратить в большие окна. Своды при этой системе конструкций делаются не такими низкими, а, наоборот, вытягиваются в высоту. Все здание выглядит легким и воздушным.

Хотя в это время строится также больше всего церковных зданий, это уже не монастырские церкви для паломников, а большие городские соборы. Рост и усиление городов в это время делали возможным сооружение таких соборов, которые своей величиной и пышностью как бы свидетельствовали о богатстве и могуществе города, его процветающих торговле и ремеслах. Каждый город хотел иметь самый большой и самый красивый собор в Европе, и узорные башни повсюду тянулись к небу, видные путнику уже изда- лека и манящие его заглянуть в их город. Но строились эти здания долго — двести, триста лет. Иногда у город- ского магистрата не хватало денег и строительство приостанавливалось, потом опять возобновлялось. Часть зданий так и оставались неоконченными — с одной башней или без главного входа. Но и в таком виде они великолепны, что же говорить о тех, которые были окончены! Тонкая резьба по камню, бесчисленные арочки, фронтоны украшают их, заставляя удив- ляться могуществу человеческой руки, создавшей из камня эти тончайшие кружева. Вереницы библейских героев и древних королей тянутся по фасадам; огром- ная „роза“ — круглое окно на главном фасаде — свер- кает цветными стеклами, наполняя внутренность собора трепетанием разноцветных лучей, пышные букеты из листьев и цветов высечены на капителях; мадонна с младенцем приветствует входящих с глав- ного портала, а чудовищные химеры, обезьяны, кен- тавры гримасничают на выступах крыш, где они слу- жат водостоками... Таинственный и сказочный мир религии по-прежнему господствует над верующими, но это уже не мир грозного бога — судии и торжествую- щего Христа — победителя зла, а мир Христа страдаю- щего и его матери — мадонны Марии. Именно эти темы будут особенно часто встречаться в готиче- ском искусстве. Подчеркивая предсмертные мучения



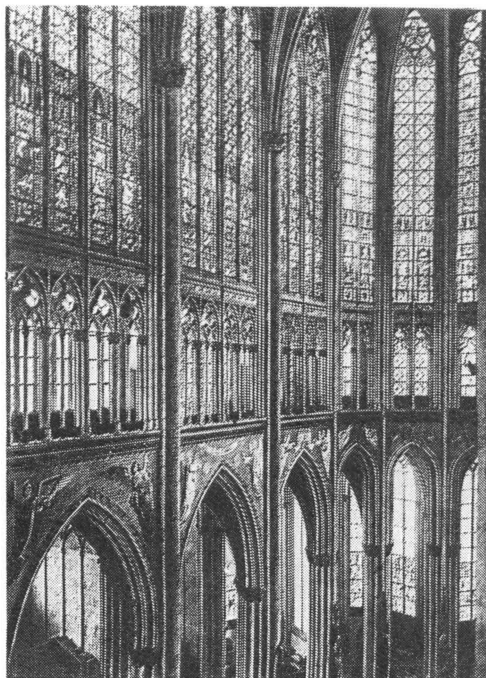
Собор в Амьене. XIII в.



Собор Парижской богородицы. XII—XIII вв.

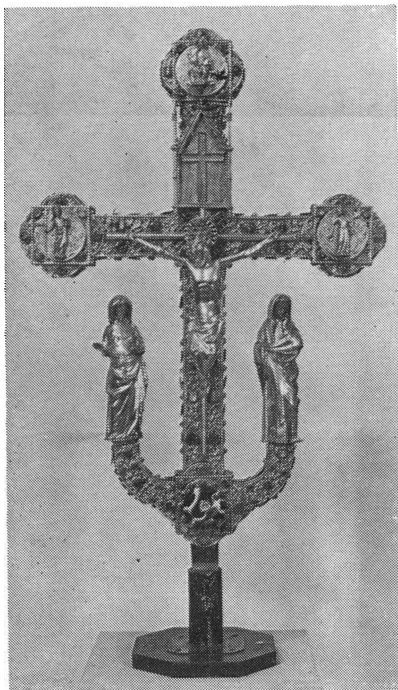
Христа, церковь как бы оправдывала страдания народа.

Процессионный крест французской работы XIII века в шкафу VI является прекрасным образцом ранней готики в Эрмитаже. И хотя на первый взгляд вам могут показаться знакомыми и композиция, и сочетание золоченого серебра с цветными камнями, и техника выполнения, — это уже, несомненно, произведение искусства того периода, в котором стремление к естественности и к передаче реальных предметов



Собор в Кельне.
XIII—XV вв.

победило прежнюю условность форм. Здесь художник уже знает анатомию человеческого тела, умело изображает обнаженную фигуру Христа, свободно передает реальность позы и драпировок. А как тонко сделаны листочки дуба и винограда, сплошной вязью покрывающие фон! Но самое главное — это большая одухотворенность образов, нежность чувства, выразившаяся в тонко переданном настроении грусти и смирения, гармония и изящество общего впечатления... Все это рассказывает нам о вдохновении большого мастера,



Процессионный
крест. XIII в.

о том, что основой его вдохновения была окружающая его жизнь.

Но художник не остался чужд и сказочным элементам. На обороте креста (это видно в зеркало) между медальонами с изображением евангельских сцен видны гравированные фигурки химер и сирен, обезьянок в платочках и забавных птиц, которые дерутся и клюют друг друга, как бы ничуть не смущаясь своим присутствием на этом кресте, который выносили из церкви во время торжественных празд-

нических процессий. В романском искусстве тоже встречались различные фантастические звери, но они были более суровые, даже страшные, лишённые этого веселого лукавства готики.

В этом произведении мы впервые отметили изящество фигур. Это не случайно. Именно в готическом искусстве — в отличие от грубоватой выразительности романских памятников — художники стремились прежде всего к красоте и грациозности.

Посмотрите на фигурки мадонн XIII—XV веков из слоновой кости, выставленные в шкафу VII. Вы сами сразу скажете, какая из этих фигурок самая ранняя. Ну, конечно, та, в середине — ещё неподвижная неестественно застывшая, с ребёнком на руках. Большая голова, укороченные пропорции, „каменное“ выражение лица... А рядом стоят другие — стройные, высокие, изящные красавицы. Они кокетливо драпируются в широкие плащи, любовно смотрят на своих малышек, забавляя их цветком или яблоком. Свободно падающие



Мадонна. XIII в.



Мадонна. XIV в.

складки подчеркивают гибкость фигур и грациозность поз. В их образе нет ничего „божественного“, наоборот, — это земные прекрасные женщины, идеальные, но близкие своей улыбкой, женственностью, теплотой материнских чувств...

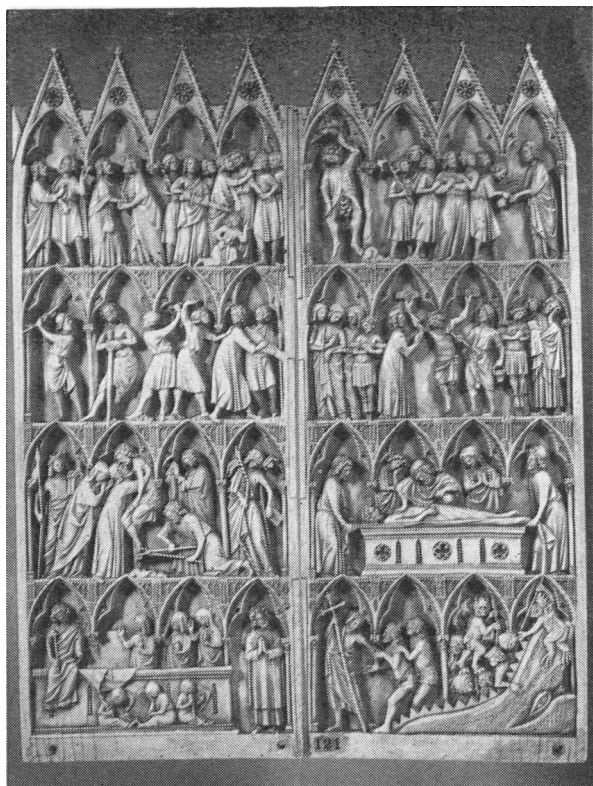
Но, конечно, не везде такое подчеркнутое изящество выглядит естественным. Разве автор крайней статуэтки не чрезмерно увлекается игрою складок плаща мадонны в ущерб общей гармонии? Разве не кажется нам похожим изгиб тела некоторых фигур на латинскую букву S? Разве чувствуется за этими довольно одинаковыми улыбками глубокая мысль? И чем дальше, тем чаще вместо непринужденности позы появляется манерность; фигуры, став удлиненными, продолжают расти и вытягиваются до неправдоподобия; а прекрасные образцы прикладного искусства ранней готики,

повторенные сотни раз, теряют в этих повторениях всю свою привлекательность. То, что художники XIII века нашли при внимательном изучении натуры,

в конце периода сделалось штампом, лишенным прежнего смысла. Так, естественная изогнутость женской фигуры, держащей на руках ребенка, голучает все более и более нарочитый характер и делается обязательной для всех готических фигур, хотя совсем не вызвана в большинстве случаев необходимостью. Изгибаются не только кокетливые мадонны, но и ангелы с венками и светильниками, и короли, пришедшие поклониться родившемуся Христу, и падающая в обморок Мария в сцене распятия. Поза перестает помогать раскрытию содержания, а лишь мешает ему.

Чтобы яснее это увидеть, подойдите к витрине 7 и сравните складень (или диптих), сделанный около 1300 года, с более поздними произведениями, расположенными вокруг него. Во всех подробно рассказывается о последних днях земной жизни Христа — взятии под стражу, бичевании, распятии, воскресении и т. д. На видном месте помещена фигура повесившегося Иуды, даже подробно показаны его вываливающиеся внутренности: наказание, постигшее предателя, передано ощутимо и ярко. Ритм фигур в длинных одеждах подчеркивается рядами стрельчатых арок, хотя они как раз здесь ни к чему. Но это уже типичный прием готического искусства, и почти ни один рельеф не обходится без этих кружевных фестонов. Но по сравнению с более поздними вещами в раннем рельефе все-таки чувствуется стремление к правдивости движений и характеров, к выражению чувств и переживаний персонажей. Особенно выразительна фигура Марии, в порыве смиренной скорби склонившейся над мертвым сыном, в сценах снятия с креста и погребения.

В более поздних рельефах, посвященных той же теме, весь трагизм содержания исчезает — фигуры кажутся просто танцующими. Внешние же черты — общие для всех: вытянутые фигурки с маленькими

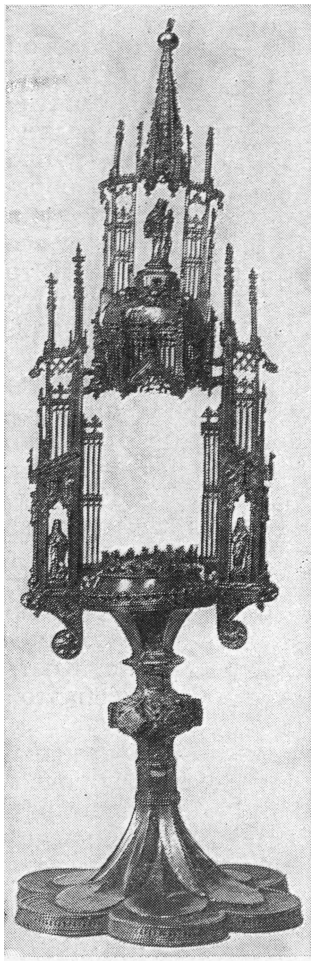


Складень. Ок. 1300 г.

головками, типы лиц, прически и одежда персонажей, ряды стрельчатых арок над каждой полосой изображений, композиционные решения отдельных сцен. Наиболее часто встречающаяся сцена распятия почти везде дается совершенно одинаково: в середине крест со свисающим с него Христом, справа — группа из трех фигур и слева — группа из трех фигур, изображающая богородицу, падающую в обморок на руки подруг. Если вы внимательно поглядите на все рельефы, выставленные в витрине 7 и в шкафу VII, то сможете насчитать семь таких композиций, а в пяти других рельефах группы из трех фигур заменены одиноко стоящими.

Вместе с тем техника обработки кости заметно выросла. Такой тонкой резьбы, такой свободы в обращении с материалом мы до сих пор еще не отмечали. Обратите внимание на то, как выполнены мельчайшие детали — лица, руки, архитектурные украшения. Мастерство резчика необычайно велико! Сам рельеф стал гораздо выше — фигуры почти совсем отделены от фона. Появилась глубина пространства и объемность, складки не живут сами по себе, а лежат по формам тела, которое чувствуется под тканью. На некоторых рельефах сохранились следы раскраски. Кость раскрашивали и раньше, но здесь сам характер этой раскраски виден особенно хорошо.

Изменился и состав предметов религиозного назначения. В связи с распространением культа мадонны появились отдельные фигурки богородицы или большие резные иконы, которые складывались, образуя небольшой плоский ящичек, удобный для перевозки. Такие складни и статуэтки мадонн покупались главным образом феодалами и богатыми горожанами для своих домашних часовен. Дошедшие до нас описи имущества различных знатных лиц перечисляют подобные предметы среди других многочисленных ювелирных изделий.



Монстранц, XIV в.

Но ремесленники делали и более крупные вещи для городских соборов и церквей. В шкафу VIII вы видите серебряные кубки для причастия и два реликвария работы золотых и серебряных дел мастеров XIV—XV веков.

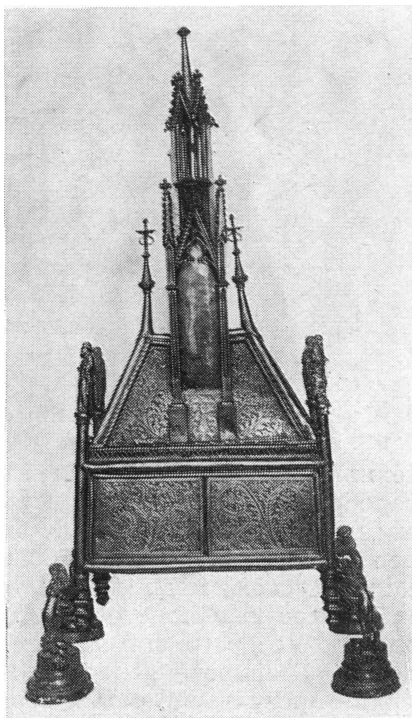
Верхний серебряный реликварий показывает нам уже сложившийся к тому времени новый вид церковной утвари, называемой монстранцем (от латинского глагола *monstrare* — „показывать“; слово „демонстрировать“ произошло от того же корня). В нем реликвия уже не заключена где-то внутри, а хранится на виду в стеклянном баллоне (который здесь отсутствует, но вы можете увидеть нечто похожее в маленьком шкафчике напротив), остальная же часть реликвария представляет собою лишь драгоценную оправу этого стеклянного хранилища.

Здесь оправа дана в виде ажурного балдахина, украшенного башенками, стрельчатыми арочками, фигурками, шпильями и т. д., повторяя в миниатюре все элементы убранства готической церкви и даже ее конструкцию. По-

дражание архитектурным сооружениям характерно и для нижнего реликвария из позолоченной меди. Здесь еще лучше переданы формы готического здания — остроконечная крыша, крытая черепицей и увенчанная кружевной башенкой, шпили по бокам, стрельчатые арочки окон, их изящество и стремление в высоту, сложность композиции.

Верхний монстранд имеет клеймо нидерландского города Бреды. Оно напоминает нам о том значении, которое получили к этому времени городские ремесленные организации — цехи. Строгие правила цеховых уставов регламентировали вид, качество и количество изделий, производимых мастерами — членами цеха. И такие клейма ставились на предметах как гарантия высокого качества, подтверждаемого городским цехом.

На одной из серебряных тарелочек в том же шкафу стоит городское клеймо, но уже французского города Монпелье. Здесь мы встречаемся с новым видом



Реликварий. XIV в.



Тарелочка. XIV в.

техники цветной эмали — прозрачной эмалью на серебре, которая была характерна для ювелирных изделий XIV—XV веков. К этому времени, в связи со все более возрастающим богатством и роскошью имущих классов, медь как материал для изготовления предметов ювелирного искусства постепенно вытеснилась более драгоценными металлами — серебром и золотом. Гравированный рисунок, просвечивая сквозь яркие прозрачные эмали, создавал новый изысканный эффект декоративного оформления. Причем изделие украшалось эмалью не целиком, а небольшими медальонами, как мы это видим на нижнем кубке и некоторых других памятниках. Особенно хороша тарелочка, где в середине на ярко-синем, как бы светящемся фоне плывет лебедь, а борта украшены чеканным узором позолоченных дубовых веток. Такие эмалевые вставки, радужными каплями сверкающие на серебре, напоминают по краскам витражи.

Такое сходство не случайно, так как в основе его лежит один и тот же принцип окраски стекла или стеклянного порошка окислами металлов.

На первых порах существования витражного искусства — в романский период — витражи (картины из стекла) составлялись из отдельных кусков окрашенного стекла, вырезанных по форме рисунка. Они соединялись между собою свинцовыми переплетами, которые и служили контурами узора. Более мелкие детали рисовались черной краской. В готический период мастера-витражисты нашли способ получения нескольких тонов цвета на одном куске стекла. Это позволило уменьшить количество тяжелых свинцовых связей и, кроме того, помогло добиться большей пластичности и мягкости в передаче фигурных изображений. Витраж стал прозрачнее и тоньше по рисунку, богаче по цветовым оттенкам. В XV веке живопись по стеклу почти совсем заменила прежний способ мозаичного набора цветных стекол, но утратила вместе с этим и своеобразный характер этого искусства и особую, присущую только ранним витражам, ясность и чистоту тонов.

На нашей выставке — на окнах — висит несколько готических витражей XIV—XVI веков в основном немецкой работы. Они не очень велики по размеру, так как в большинстве случаев это лишь части более крупных композиций. На одном витраже изображен рыцарь, убивающий дракона. Это — святой Георгий. Но показан он в весьма „земном“ обличье — модный костюм и прическа, латы, щит и копьё делали этот образ более близким и понятным средневековому зрителю.

Свинцовые связи охватывают по контуру фигуры Георгия и дракона, разбивают на цветные плоскости фон, отделяют друг от друга красный крест и белое поле щита, желтые латы и красное одеяние. В некоторых местах стекло сломалось и свинцовые линии перерезают наискось рыцарский кафтан там, где это не было вызвано чередованием цвета. Даже такие узкие



Витраж с изображением
св. Георгия. XV в.

пслосы стекла, как копьё или пояс, связаны с соседними кусками почти равными им по ширине свинцовыми полосами. Но этот витраж не просто составлен из разноцветных стекол, но и дополнен живописными приемами, создающими объемность форм и разнообразие оттенков. Видны даже мазки кисти, которой художник наносил складки на кафтане и тени на латах.

Разнообразием цвета, четкостью деталей, причудливостью стрельчатой арки с многочисленными шпильями и фронтонами встречаются нас два высоких витража,

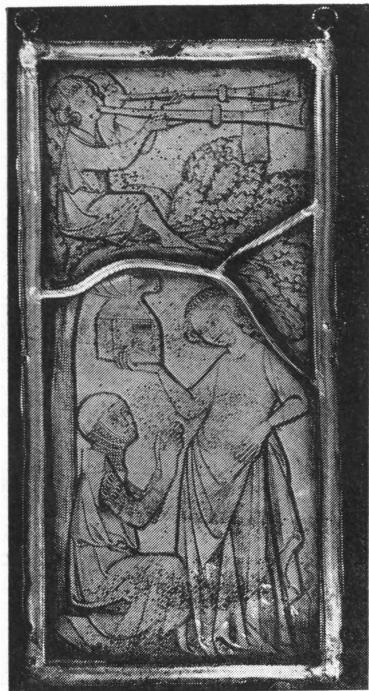
находящиеся на следующем окне галереи. В них нет сюжетной композиции, но и изображение архитектурных форм сразу говорит нам, что это типично готические произведения, служившие украшениями высоких и узких окон какого-либо готического собора. И общее впечатление от стремящихся вверх линий, и характерные детали рисунка соответствовали окружавшим их архитектурным формам, а также скульптуре и монументальной живописи, являвшихся необходимой составной частью всякого собора. Здесь, на выставке, не связанные ни с оконным проемом, ни с архитектурным убранством помещения, лишённые

присущего им окружения, витражи теряют большую часть своей прелести.

В средневековом искусстве такое единство всех видов, их равное участие в создании архитектурного образа особенно характерно. Мы уже говорили о той роли, которую играла монументальная скульптура и живопись в романском соборе. То же самое обычно и для готики. Между архитектурой и монументальными видами искусства существует такая тесная связь, что их нельзя разлучить без ущерба для общего впечатления. Полностью оценить художественные достоинства каменной готической скульптуры или фрески можно лишь, рассматривая их там, куда поместила их рука автора — в общем комплексе памятника.

Очень жаль, что мы не можем показать вам прекрасные памятники готической монументальной скульптуры, большинство из которых отмечено подлинным вдохновением. Элегантные вытянутые фигуры полны удивительной прелести. Их загадочные улыбки, тонкий овал лица, затейливость драпировок, окутывающих изящный стан, создают впечатление изысканной красоты. И это изящество особенно хорошо соответствует окружающей их архитектуре.

Почти не представлена на нашей выставке и готическая живопись. Поэтому нам придется рассматривать как живописные произведения только маленькие витражи, висящие на окне. В них рисунок нанесен темной краской по светлому фону, т. е. выполнен, по существу, в одноцветной технике, иногда применявшейся и в стенной живописи и в миниатюрах, украшавших рукописи. Многокрасочная живопись, однако, была в то время гораздо больше распространена, и иллюстрации старинных книг поражают обычно богатством и сочностью цветовых сочетаний. В остальном же, как можно судить и по этим витражам, готическая живопись несет в себе все те особенности,



Витраж с изображением рыцаря
и дамы. XIV в.

которые мы уже отмечали в памятниках готического периода: фигуры очень похожи друг на друга и по пропорциям и по костюмам. Те же композиции, которые встречались нам на костяных пластинках, те же танцующие позы и локоны причесок. То же большое мастерство, искания наибольшей одухотворенности и грациозности образов. И... полное отсутствие творческой индивидуальности художника. Такое единство стиля и даже манеры типично для готики, тогда как романское искусство всегда удивляло нас разнообразием форм и художественных приемов.

Это можно объяснить общим характером культуры XIII—XV веков, отразившим те изменения, которые произошли в жизни Западной Европы. С одной стороны, многие люди стали разъезжать по всему свету, и мир перестал ограничиваться для них лишь собственной деревней. Такие путешествия приобщили людей к общеевропейскому развитию культуры и не могли не отразиться на искусстве. Много путешествовали в это время и художники.

С другой стороны, сами произведения искусства, став предметами купли-продажи, попадали часто в самые отдаленные уголки и служили там образцами для подражания. Особенно часто это случалось с изделиями парижских мастеров, которые славились далеко за пределами своей страны. Французских зодчих приглашали даже в Венгрию и Чехию, где они служили при дворах королей и императоров, строя здания во „французской манере“.

Большое значение для формирования единой культуры имело и усиление королевской власти и связанная с этим политическая централизация. Королевские дворы в Париже, Лондоне, Мадриде привлекали к себе лучшие художественные силы и были диктаторами мод во всех областях.

Крестовые походы, увлекавшие в течение нескольких веков рыцарство всей Европы за тридцать земель в поисках славы и богатства, также значительно помогли созданию более общего характера европейской культуры и искусства. Крестовые походы открыли перед Европой двери в сокровищницы византийского и восточного искусства, и вместе с драгоценностями Востока попали в западный мир любовь к роскоши и изысканность форм.

Восточные мотивы нередко встречаются в готическом искусстве, особенно в ткачестве. На стенах выставки висит несколько образцов средневековых тканей, в которых заметное место занимает растительный орнамент и изображения фантастических зверей явно восточного происхождения.

Очень красивы сицилийские ткани с одноцветным рисунком или шелка с золоченой нитью, производившиеся в итальянском городе Лукке. Посмотрите образцы таких тканей на стене рядом со шкафом IX.

Стоящая на отдельном постаменте большая керамическая ваза является уникальным произведением



Ткань. XIV в.

искусства XIV века как по величине, так и по красоте форм. Она называется вазой Фортуни, так как одно время принадлежала знаменитому испанскому художнику XIX века Фортуни. Эта ваза знакомит нас с керамическим производством испанского города Малаги. В ней очень сильно чувствуется восточный характер, потому что в XIV веке Малага еще находилась под властью арабов. Стройная гармоничная форма, величина, прекрасное качество исполнения и сохранности, тонкая вязь орнамента, переходящая в арабские надписи, делают эту вазу особенно для нас интересной. Замечательна и сверкающая, с синеватым отблеском полива — так называемый люстр, которым особенно славились изделия малагских мастеров. Такие сосуды



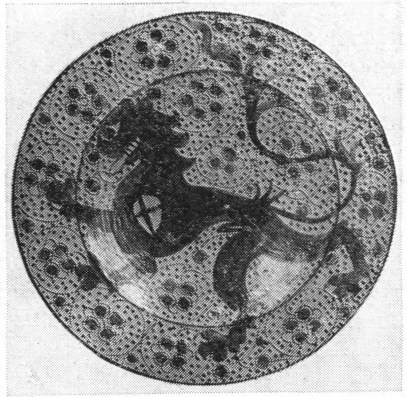
Ваза Фортуни. XV в.

обычно предназначались для хранения вина или воды и закапывались до половины в землю. Поэтому нижняя часть ее ничем не украшена, тогда как верхняя поражает своей изысканной красотой.

В XV веке из-за обострившейся борьбы между испанцами и арабами центр керамического производства перемещается на северо-восток в город Валенсию, куда переселились многие малагские ремесленники, выгнанные войной из своего города. Валенсийские фаянсы XV века выставлены в шкафу XI. Они похожи по своей технике и люстру на малагские изделия, но уже несколько иные по стилю. В них чувствуется гораздо меньше восточных влияний, среди узоров появляются характерные готические мотивы. Обратите внимание на красивый оттенок поливы фаянсовых блюд, на то, как умело вписаны в форму круга украшающие их изображения, на разнообразие и тонкость цветочного орнамента.

Эти изделия из люстровой керамики очень ценились в средние века, и в домах богачей их выставляли на самое видное место. Некоторые феодалы специально заказывали в Валенсии посуду со своими гербами. Такие гербы вы видите на некоторых выставленных здесь тарелках. Особенно интересен голубой лев на правом нижнем блюде. Лев этот мало похож на настоящего, но выражение силы и свирепости хищника выделены здесь достаточно ярко: острые когти на лапах, оскаленная пасть, угрожающая поза. Все это символизировало собой силу и воинственный дух рыцарей, помещавших изображения львов на своих щитах и гербах знатных фамилий.

Подобный лев, стоящий на задних лапах и грозно размахивающий передними, встречается нам и на висящем на противоположной стене безворсовом ковре — так называемой шпалере. Это — герб герцога Шварценберга, одного из крупных немецких феодалов.



Блюдо. XV в.

Шпалера была сделана, вероятно, по его заказу немецкими мастерами в XV веке.

Шпалерное ткачество — очень интересный и своеобразный вид готического художественного ремесла. Наиболее ранние образцы дошедших до нас стеновых ковров с различными фигурными изображениями относятся к XIV веку, но известно, что обычай вешать на стены жилищ и церквей ткани и ковры существовал еще раньше. Они защищали комнаты от сырости и холода каменных стен и служили также украшением. Делались целые серии шпалер, объединенные одним сюжетом, взятым из Библии или рыцарских романов. Эти серии предназначались обычно для больших парадных зал.

Техника шпалерного дела очень сложна и трудоемка. На изготовление такой сравнительно небольшой шпалеры, как рассматриваемая сейчас нами, ткачу надо было затратить немало времени. Он сначала натягивал нити основы на большую деревянную раму, потом переплетал эти нити цветной шерстью в точном

соответствии с узором. Узоры эти назывались картонами и делались художниками-картоньерами специально для шпалер. Поэтому картоны, хоть и имели многие черты, характерные для средневековой живописи (типы фигур, приемы построения композиции и т. д.), тем не менее имели и свои специфические особенности. Так, цвета должны были быть четко разграничены, чтобы ткачу было понятно, где надо обрывать одну нитку и брать другую. Вместо тонких живописных переходов светотени появлялись переходы контрастные или сделанные в виде гребешка. Плавные закругленные линии делались ломаными или ступенчатыми.

Все эти особенности хорошо видны на части шпалеры с изображением выезда на охоту. Нарядная дама на белом коне преследует убегающего лося. Собаки почти окружили его и сейчас повалят или загонят в ловушку, сетка которой видна на заднем плане. Юноша в зеленой куртке трубит в рог, торжествуя победу. Подробно изображены цветы, растущие в лесу: нежные ландыши, гвоздики. Тут же разгуливают пестрые птицы. Все эти детали даны очень реалистично, они радуют и увлекают глаз от одного цветка к другому, и мы не замечаем ни отсутствия перспективы, ни наивного изображения половинки собаки или лошади, как бы скрытой за холмами. Сочные, яркие тона красок также поддерживают впечатление нарядности и праздничности.

А теперь посмотрим на другие изделия немецких мастеров — на водолей, рукомойники, подсвечники, выставленные в шкафу VIII. Фантастические персонажи — вроде человека с рыбьим хвостом — снова напоминают нам о средневековых народных сказках, но готический мастер как будто уже начинает сомневаться в их существовании и слегка подсмеивается над зрителем. Еще более комический характер носит водо-



Шпалера „Выезд на охоту“. XV в.

лей, изображающий философа Аристотеля, которого оседлала красавица Кампаспа. Сюжет этот взят из сатирической песенки, распевавшейся веселыми горожанами. Греческий мудрец Аристотель, — говорится в песенке, — был учителем великого полководца Александра Македонского. Однажды царь влюбился в индианку. Мудрец уговаривал царя забыть красавицу, ибо женщина всегда опасна. Разгневанная Кампаспа решила отомстить философу и, обворожив старого



Водолей „Аристотель и Кампаспа”.
XIV в.

Аристотеля, проехала на нем верхом перед окнами Александра. Но мудрец не растерялся. „Смотри! — сказал он своему ученику. — До чего могут довести женщины!” В этом очень грубом по выполнению водолее трудно отличить красавицу от старого грека, но песенка была знакома всем, и достаточно было лишь намёка, чтобы зритель сразу понял, в чем дело. Такими же любимыми и известными всем персонажами песен и сказок были в средневековых городах хитрый Рейнеке-лис и его друзья. Их изображения часты и в искусстве.



Пластинка „Тристан и Изольда“. XIV в.

Рыцарское сословие увлекалось иной литературой — героическим эпосом и рыцарскими романами. В эпосе о славных деяниях Карла Великого и его сподвижников (вспомните знаменитую „Песнь о Роланде“) было еще много народных черт. А рыцарская поэзия и романы создавались, в основном, различными придворными поэтами. Они обрабатывали более древние сказания или сочиняли собственные поэмы о подвигах идеальных странствующих рыцарей. В этих произведениях рассказывалось о многочисленных поединках с великанами и волшебниками, превращениях, приключениях и опасностях. Воспевалась в них и идеальная любовь рыцаря к его даме. Эти романы были очень популярны в то время и иллюстрации к ним можно найти на многих произведениях искусства. Чаще всего встречаются сцены из средневекового романа о Тристане и Изольде. В витрине 8 справа лежат пять

пластинок резной кости, украшавших когда-то небольшой деревянный ящичек. Они рассказывают трагическую историю двух влюбленных: старый король Марк, решив жениться, послал за невестой своего племянника Тристана. Во время путешествия на корабле Тристан и Изольда случайно выпили любовный напиток, приготовленный матерью Изольды для будущих супругов. И Изольда вместо своего будущего мужа короля Марка страстно полюбила его племянника. Несчастные влюбленные делали все, чтобы забыть друг друга — и не могли. После долгих бедствий и странствий они оба умерли, но из их могил выросли два дерева, которые так тесно переплелись ветвями, что никто уже не в силах был их разъединить.

На пластинках показаны многие моменты из этого романа, например сцена на корабле, где Тристан и Изольда пьют любовный напиток, или эпизод встречи Тристана и Изольды у источника. Королю Марку донесли об этой встрече, и он спрятался на дереве, чтобы подслушать, о чем будет говорить его жена с Тристаном. Но Изольда увидела в ручье отражение короля и предупредила своего возлюбленного. В рельефе это отражение в воде похоже скорее на отрубленную плавающую голову, но тем не менее все детали рассказа соблюдены очень точно.

Манера изображения, типы лиц, одежда, позы и здесь почти не отличаются от разобранных нами ранее. Появились только — как символ пейзажа и места действия — ручей и дерево, а собачка на руках у Изольды показывает, что это не богоматерь, а светская дама. Таких же собачек или ручных соколов вы видите и на других пластинках той же витрины с изображениями выездов на охоту или „галантных сцен“, где рыцари и дамы заняты беседой о любви.

На одной из круглых пластинок, которые служили крышками коробочек для зеркалец, изображена сцена

из другого рыцарского романа о Гийоме Бордосском, где герой играет в шахматы с дочерью сарацинского султана. Одна из средневековых шахматных фигурок выставлена в той же витрине вместе с другими предметами средневекового быта.

Любопытными бытовыми предметами являются лежащие в витрине 10 изделия из кованого железа: ключи, замки со сложными механизмами и не менее сложными фигурными украшениями, и даже оправа от дамской сумочки. Все эти вещи сделаны с большим искусством и выдумкой. Такой казался бы „тяжелый“ материал превращается здесь в изящные и затейливые изделия.

Архитектурные детали занимают в них по-прежнему большое место, особенно стрельчатая арочка. Но здесь она уже очень усложнена, а узор обрамления большого дверного молотка напоминает собою языки пламени. Эти мотивы характерны для периода завершения готического искусства — так называемой „пламенеющей“ готики, когда ясность и четкость конструкций, простота оформления были совершенно заброшены. Если раньше, особенно в романской архитектуре, по внешнему виду здания можно было сразу угадать, каков его план и внутреннее строение, то в XV веке украшение фасада уже не связано ни с какими требованиями конструкции. Декоративное убранство



Крышка коробочки для
зеркальца. XIV в.



Дверной молоток. XV в.

ленные маленькие фигурки святых, стоящих под

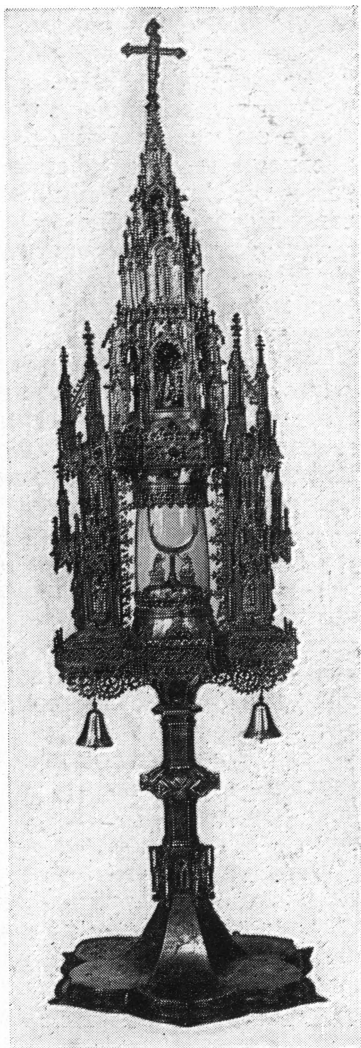
самих архитектурных сооружений и предметов прикладного искусства, подражающих им, сделалось самоцелью, усложнилось до крайности. Стрельчатые арки нагромождались одна на другую, прогибались, связывались в причудливые пучки.

В шкафу X выставлено еще несколько произведений этого завершающего периода. На верхней полке — испанский реликварий из серебра с прозрачной эмалью. Он повторяет линии поздних килевидных (похожих на разрез перевернутой лодки) арок. Внизу большой серебряный монстранц, сделанный таллинским мастером Гансом Риссенбергом в 1474 году, хорошо передает сложные формы „пламенеющей“ готики. Каждая башенка, каждая арочка этого монстранца является тончайшим произведением ювелирного искусства. Их изящество, многочис-

узорными балдахинчиками, прихотливое кружево орнамента из запутанных серебряных нитей делают этот монстранц очень типичным для западноевропейского искусства конца XV века.

Этот период является заключительным в развитии всего средневекового искусства. Феодалный мир, а вместе с ним и феодалная культура стали слабеть под натиском новых прогрессивных сил, предвещающих конец эпохи средневековья. Уже давно в Италии распространилось новое мировоззрение — гуманизм, — которое открыло путь для нового искусства — искусства Возрождения. В XV веке оно начало проникать и в остальные страны Европы, а в XVI веке уже повсюду одержало победу над средневековым. Начался новый этап развития европейского искусства.

Но прощаясь теперь с искусством западного сред-



Монстранц. 1474 г.

невековья, оглянемся на него еще раз и посмотрим, чем же оно особенно ценно и интересно для нас.

За десять веков своего существования средневековое искусство прошло большой и сложный путь и сыграло огромную роль в формировании и дальнейшем развитии как всего европейского искусства в целом, так и отдельных национальных школ. Все дальнейшие завоевания в области строительства, технических навыков художественного ремесла и искусства вообще не были бы возможны без того опыта и знаний, которые приобрели художники и мастера в течение этого времени.

Кроме того, средневековое искусство, как и всякое другое, явилось отражением современной ему жизни. Поэтому оно помогает нам глубже понять характер и содержание эпохи феодализма, составить более широкое и образное представление о человеке того времени.

Оно отличается при этом большим своеобразием и самобытностью художественных образов и изобразительных средств. Каждый период его развития, отражая определенный этап истории, находит особые, только ему присущие формы выражения. Средневековые памятники всегда заставляют нас удивляться, как ярко и выпукло художники того времени умели передать самое характерное и самое насущное.

Так, дороманское искусство колебалось между варварской и позднеантичной культурой точно так же, как феодальный строй в это время лишь нащупывал тот путь, по которому он пойдет в дальнейшем.

Романский стиль — стиль времени господства натурального хозяйства и феодальной раздробленности — создал уже новые художественные формы, главной особенностью которых является их многообразие. Но непосредственность чувства, прелесть наивных обобщений, грубоватая народность романских памятников

хоть и выражались каждый раз по-новому, были тем не менее наиболее характерными для этого времени, так же как и сочетание условности и декоративности с поисками наибольшей выразительности.

Рост городов, ремесла и торговли, создание общеевропейской культуры отражены в готических памятниках — грандиозных соборах, скульптуре, произведениях живописи и художественного ремесла. Единство стиля, стремление к изяществу и к изысканности, поэтичность образов и виртуозность манеры делают этот новый период не менее примечательным и характерным.

Многочисленные необычайно интересные произведения средневекового искусства ценны для нас также своим художественным совершенством, гармонией пропорций, богатством красок, тонкостью выполнения и глубиной замысла. За каждым из этих памятников мы всегда чувствуем его создателя — средневекового художника. И хотя в большинстве случаев мы даже не знаем его имени, мы благодарны ему за большой творческий труд, за его искреннее и высокое искусство.



Марта Яновна Крыжановская
ИСКУССТВО
ЗАПАДНОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Путешествия в прошлое
по залам Эрмитажа

Редактор *Т. А. Пострелова*
Художественный редактор *Ю. С. Фрейшлин*
Технический редактор *Т. В. Гаврилова*
Корректор *В. С. Ярулина*

М-21316 Подписано к печати 4/V 1963 г. Изд. № 318
Формат бум. 70×108¹/₃₂. Печ. л. 2¹/₄. Усл. печ. л. 3,08
Уч.-изд. л. 3,09. Тираж 3000. Зак. 2006
Цена 15 коп.

Издательство Государственного Эрмитажа
Ленинград, Дворцовая наб., 32

УЦБ и ПП Ленсовнархоза
Типография № 7. Ленинград, Ф-68, Садовая ул., 55/57.

15 коп

