

ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

БРИТАНСКИЙ МУЗЕЙ



BRITISH MUSEUM
LONDON

LC

БРИТАНСКИЙ
МУЗЕЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство Древнего Востока	7
Искусство Древней Греции и Древнего Рима	35
Искусство Западной Европы	51
Собрание графики и гравюр	63
Искусство Азии, Америки и Африки	77



▲ Фасад музея

Официальный сайт музея: www.britishmuseum.org

Адрес музея: Great Russell Street, London, WC1B 3DG.

Проезд:

На метро: до станций «Holborn» (далее 500 м пешком), «Russell Square» (далее 800 м пешком), «Goodge Street» (далее 800 м пешком).

На автобусах: № 1, 7, 8, 19, 25, 38, 55, 98, 242 – остановка «New Oxford Street»; № 10, 14, 24, 29, 73, 134, 390 – остановки «Tottenham Court Road» в северном направлении и «Gower Street» – в южном; № 59, 68, 91, 168, 188 – остановка «Southampton Row».

Телефон: +44 (0)20 7323 8299.

Часы работы: ежедневно: 10:00–17:30, по пятницам до 20:30.

Большой двор – ежедневно: 09:00–18:00, по пятницам до 20:30.

Музей закрыт 1 января, 24, 25, 26 декабря.

Вход в музей бесплатный.

Информация для посетителей:

Изучать экспонаты коллекции можно, пользуясь мультимедийным руководством на русском языке, включающим подробный рассказ более чем о 200 экспонатах в 61 галерее, аудиокомментарии и изображения, интерактивную карту для удобства ориентирования. Стоимость: для взрослых – 5.00 €, для студентов и подростков (13–18 лет) – 4.50 €, для детей до 12 лет – 3.50 €. Сервис доступен ежедневно с 10:00 до 16:30 (по пятницам – до 19:30). В качестве залога необходимо предоставить документ, удостоверяющий личность.

Музей проводит специальные экскурсии, на которых разрешено прикасаться к экспонатам.

В Большом дворе Британского музея расположены ресторан «Court Restaurant» (часы работы ежедневно: 12:00–17:30, по пятницам до 20:00) и уютное Court Cafés (ежедневно: 09:00–17:30, по пятницам до 20:00), на нижнем этаже, около зала № 12, находится «Gallery Café» (ежедневно: 10:00–17:00).

К услугам посетителей музея книжный магазин с широким ассортиментом специализированной литературы (около зала № 6), семейный магазин с сувенирами и развивающими играми для детей любого возраста (северная сторона Большого двора), магазин для коллекционеров с репродукциями и ювелирными изделиями (западная сторона Большого двора), магазин предметов роскоши и галантереи (к востоку от главного входа, около зала № 3).

В справочном бюро можно взять на прокат увеличительные стекла (залог – 5.00 €) и устройства усиления звука для прослушивания проводимых в галереях лекций.



▲ Интерьер музея

В 2008 Британский музей вдруг оказался в центре скандала. В рамках выставки «Статуефилия» было экспонировано 50-килограммовое скульптурное изображение супермодели Кейт Мосс из чистого золота. Одни сочли позу йоги «Современной Афродиты» (так назвал статую автор – английский скульптор Марк Куинн) слишком вызывающей. Других возмутило то, что золотая манекенщица была выставлена рядом с античными изваяниями. Третьи углядели особый цинизм в том, что она оказалась самой большой золотой статуей со времен Древнего Египта. В общем, сплошное кощунство.

Но потом споры утихли – «Статуефилия» благополучно завершилась (больше всего людей, кстати, ходило посмотреть именно на Кейт Мосс). Блюстители нравственности, немного успокоившись, вспомнили, что в истории Британского музея были конфликты и посерьезнее (мы еще их коснемся), да и вообще сам он не столько выставка произведений искусства, сколько огромная коллекция уникальных экспонатов, рассказывающих о нашей цивилизации. Этаким историко-краеведческий музей мирового масштаба.

Так повелось со времен Хэнса Слоуна, которого принято считать основателем музея. Это была яркая личность. Слоун сменил на посту президента Королевского общества (Академии наук) самого Исаака Ньютона, был лекарем королевы Анны, королей Георга I и Георга II, на досуге изобрел напиток, известный ныне как горячий шоколад, но прославился в основном результатами своих многочисленных путешествий. Он всюду разыскивал и приобретал чучела экзотических животных и ценные минералы, засушенные растения и морские раковины, монеты и оружие разных народов, книги и научные инструменты.

В 1702 Слоун получил в наследство от друга юности, богатого судовладельца Уильяма Куртена, большое собрание гербариев, редких камней, гравюр, медалей и рукописей. Теперь его дом в лондонском районе Блумсбери (недалеко от места, где сейчас находится Британский музей) и особняк в Челси вмещали почти 80 тысяч различных предметов.

Собиратель решил передать коллекцию британскому народу при условии, что его дочерям выплатят 20 тысяч фунтов стерлингов. Сумму, составлявшую менее одной пятой ее стоимости, король Георг II счел чрезмерной (вот и лечи после этого королей!). Однако после смерти Слоуна в 1753 парламент принял акт о покупке

его музея и еще двух замечательных собраний: коллекции древних манускриптов, книг и монет антикара и библиофила XVII века Роберта Коттона и богатейшей библиотеки видного английского политика Роберта Харли, лорда Оксфордского. Чтобы получить средства для их выкупа у наследников и оборудования помещений для хранения, была организована лотерея, которая принесла казне 100 тысяч фунтов стерлингов. Часть денег пошла на приобретение и перестройку огромного дворца Монтегю-Хаус в Блумсбери, где решили разместить коллекции. И вот 15 января 1759 это здание, уже обновленное, получило название «Британский музей» и встретило первых посетителей. Правда, многие люди

▼ *Интерьер музея*





▲ *Мандала в виде граната. Закрытый вид*

месяцами дожидались своей очереди: туда пускали только по предварительной записи и далеко не всех, хотя изначально музей создавался как общедоступный. Свободный доступ публики во все галереи был открыт лишь в конце XIX века.

Мощь Британской империи росла, а вместе с ней и возможности английских политиков и ученых разными способами добывать по всему миру для национального музея уникальные памятники. В 1802 после захвата Александрии у разгромленных французов изъяли собрание египетских древностей. В их числе была одна из нынешних жемчужин Британского музея – Розеттский камень, благодаря которому французский ученый-египтолог Жан-Франсуа Шампольон открыл секрет расшифровки древнеегипетских иероглифов. Но это был честно отвоеванный у неприятеля трофей, а бывало и по-другому!

В 1816 английский посол в Константинополе лорд Элгин, большой поклонник античной Греции, добился от турецкого правительства (в то время Афины принадлежали Турции) документа, где было написано: «Никто не должен чинить ему препятствий, если он пожелает вывезти из Акрополя несколько каменных плит с надписями или фигурами». Лорд широко истолковал любезное разрешение: он отослал в Лондон ни много ни мало двести ящиков, содержавших целые фризy и множество архитектурных деталей Парфенона, созданного некогда под руководством великого Фидия.

Произошел нешуточный скандал (греческую часть экспозиции Британского музея и сегодня иногда называют «коллекцией ворованных шедевров»). Представители Великобритании отвечали, что благодаря попада-



▲ *Мандала в виде граната. Фрагмент*

нию в музей барельефы отреставрированы и спасены для мировой культуры. В палате общин даже устроили специальные слушания, по итогам которых было признано, что Элгин приобрел сокровища на законных основаниях «как частное лицо». Но это не мешает Греции до сих пор требовать возвращения на историческую родину вывезенных экспонатов.

В дальнейшем пополнение коллекции музея шло более легитимными способами. Что-то покупали, что-то получали в дар. Колониальная экспансия позволила приобретать замечательные изделия индийских, африканских, ближневосточных мастеров. Британские офицеры, врачи и путешественники тогда находились во всех концах света, новые экспонаты прибывали из самых дальних уголков земного шара. В XX веке изыскания английских археологов обогатили коллекцию шедеврами египетского искусства, изделиями мастеров древнего Междуречья, памятниками доисторической и раннесредневековой культуры Британии.

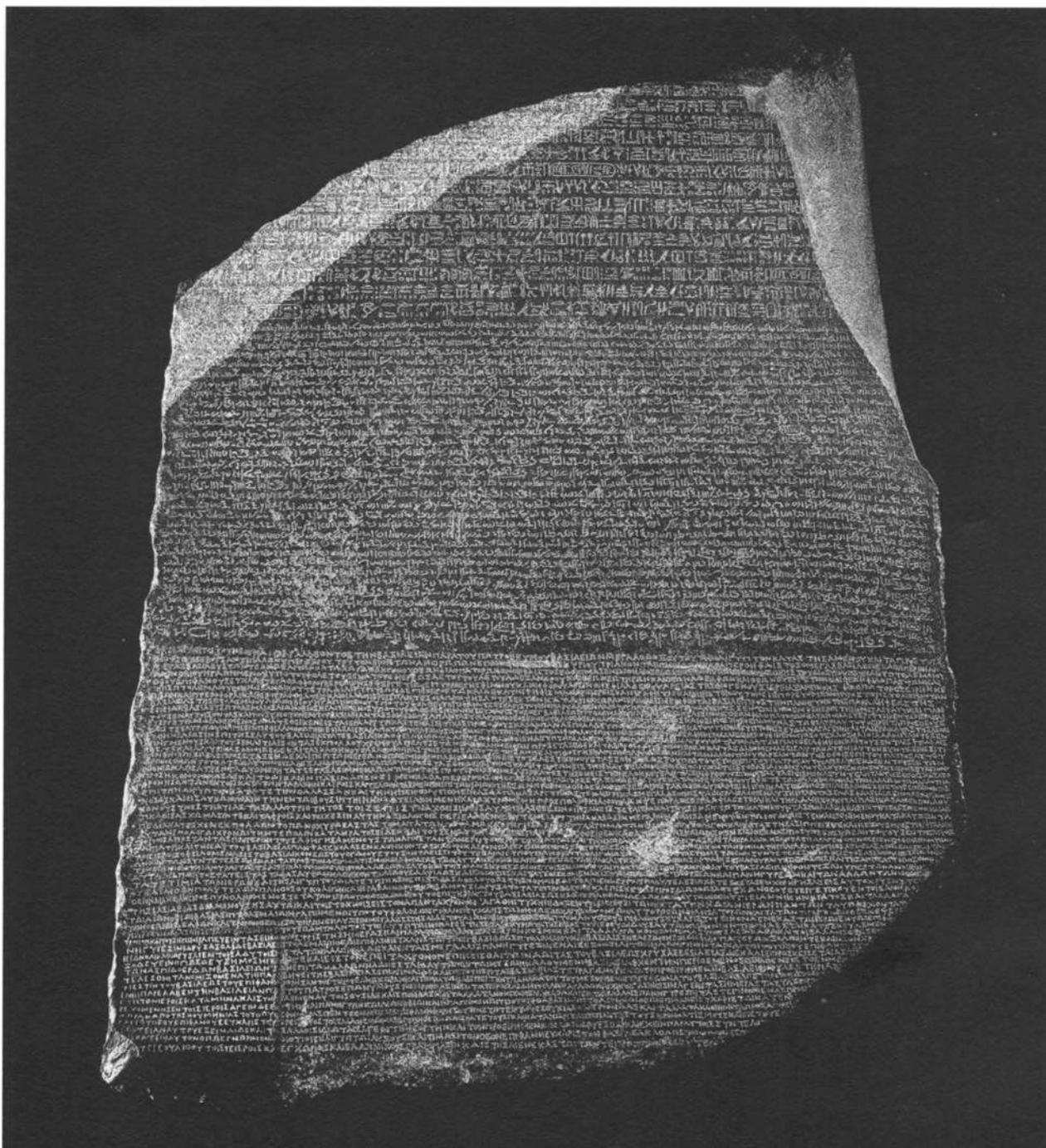
А потом наступил закат колониальной эры (Африка рвала цепи, Индия тоже), но Британский музей продолжал расширяться. Появлялись новые экспонаты и подходы к музейному делу. Древнее и современное оказались совсем рядом. Еще лет 50 назад ни о какой золотой Кейт Мосс не могло бы и речи, а сегодня – запросто. Или вот недавний пример: выставка «Римский пир». Хотите узнать, чем питались в Древнем Риме? Милости просим в современный Лондон. Вход бесплатный.

Британский музей – это весь мир под одной крышей, а знакомство с его коллекцией подобно кругосветному путешествию.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА



Карта мира. 700–500 до н. э.

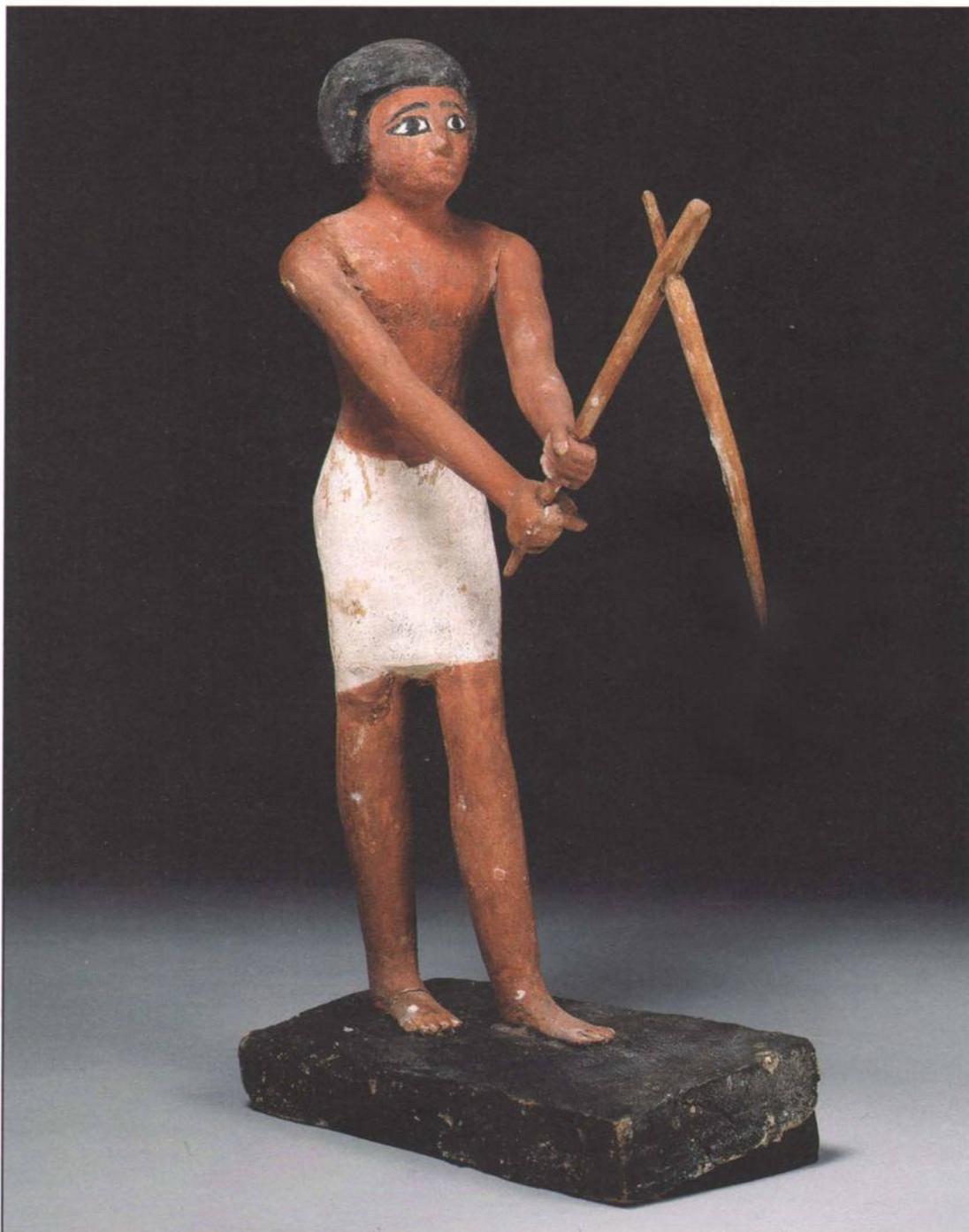


Розеттский камень
Древний Египет. 196 до н. э.
Базальт (?). 112,3x75,7x28,4

На знаменитом розеттском камне имеются надписи на трех языках, содержание текста – постановление Птолемея V Эпифана, освобождавшее египетских жрецов от уплаты одного из налогов и устанавливавшее культ царя в мемфисском храме. Повторение декрета на языке царей эллинистического Египта (греческом), народном разговорном (демотическом) и иероглифическом (языке жрецов) было необходимо, ибо указ касался всех. Верхняя часть плиты не сохранилась, также пропало несколько иероглифических строк.

Надписи, начертанные на плите предположительно из темного базальта, были обнаружены в 1799 инженером Пьер-Франсуа Бушаром, который во время египетской кампании Наполеона Бонапарта копал шанцы у города Розетта. После разгрома французского экспедиционного корпуса на Ниле и сдачи Александрии розеттский камень, согласно XVI статье александрийского договора, отошел к Англии и попал вместо Лувра в Британский музей.

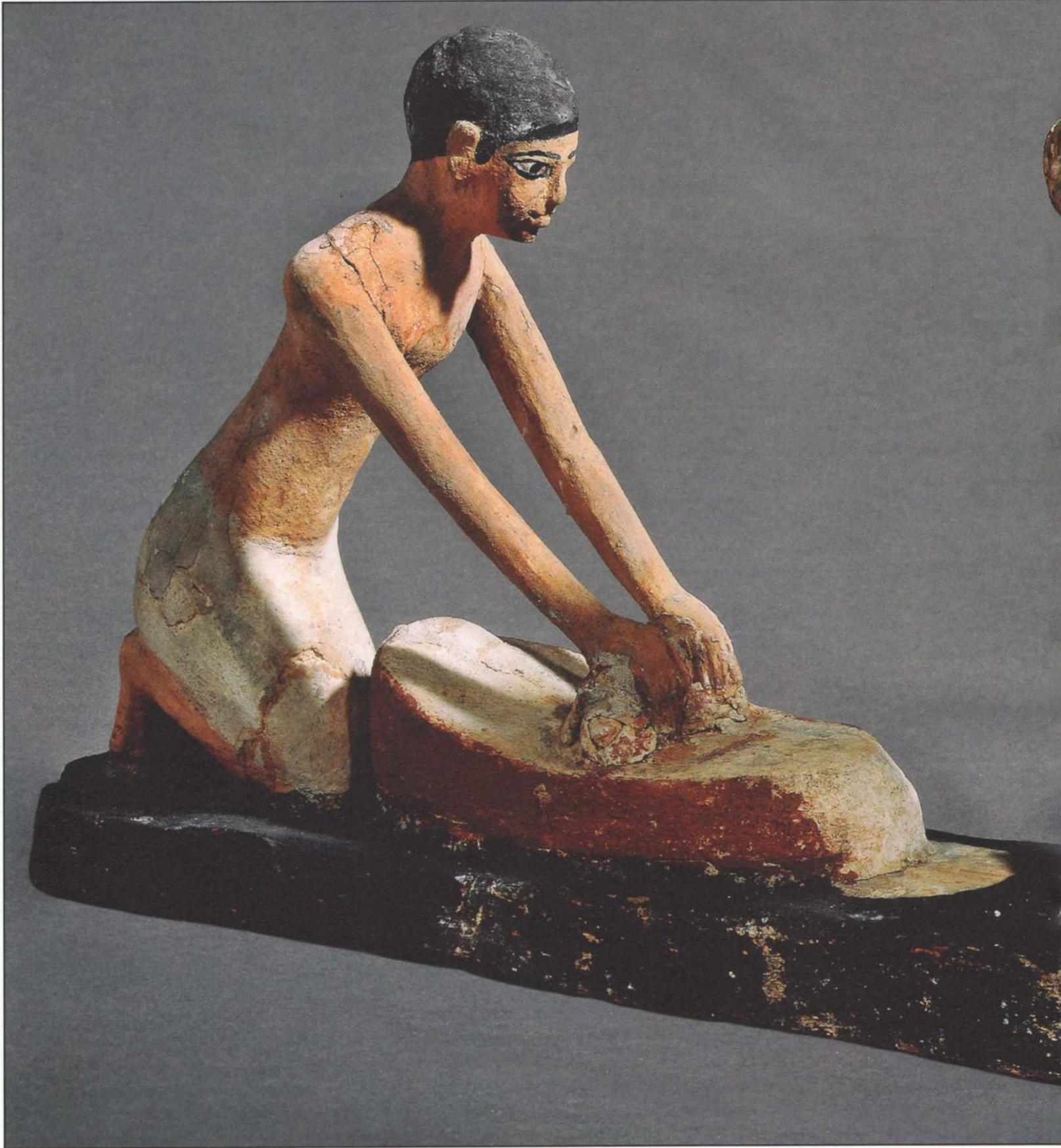
С расшифровки этих надписей и начинается египтология. Сличение одного и того же текста, написанного на разных языках, позволило специалистам понять нечитаемые до этого древнеегипетские иероглифы. Найти ключ к письмам удалось лишь через 20 лет после обнаружения розеттского камня сразу двум ученым – англичанину Томасу Юнгу (1819) и, независимо от него, французскому Жан-Франсуа Шампольону (1822), который сумел установить произношение каждого иероглифа в картуше (продолговатом контуре с горизонтальной линией внизу, указывающем, что написанный в нем текст является царским именем) «Птолемей» и прочесть его на всех трех языках. Затем, опираясь на знание коптского и греческого языков, он расшифровал остальные неизвестные знаки надписи.



Человек с мотыгой
Древний Египет. VI династия, около 2250 до н. э.
Дерево, минеральные краски. Высота 33

Деревянные статуэтки земледельцев, пекарей, гончаров, ткачей были найдены во многих гробницах эпохи Древнего и Среднего царств. Древние египтяне верили, что жизнь человека после смерти будет подобна земной – придется пить, есть и одеваться. Поэтому отправляющийся в «страну блаженных» фараон нуждался в многочисленных слугах. В других странах (например, в Месопотамии) ради подобных целей убивали рабов умершего правителя. В Древнем Египте поступали гораздо милосерднее: вместо настоящих людей в «вечном доме» царя оставляли их изображения. Египтяне считали, что после смерти человек, как и при жизни, больше всего будет нуждаться в хлебе, соответственно, самым важным станет труд земледельцев и пекарей.

Статуэтки, изображающие эти виды работ, были обнаружены в усыпальницах многих фараонов. Миниатюрная скульптура представляет человека с мотыгой в руках. Разбивать комья, которые остались после обработки земли плугом, – очень тяжелое дело, но оно было необходимым, ибо обеспечивало богатый урожай. Скульптор точно и реалистично показал орудие труда и позу земледельца, тогда как его самого изобразил согласно условным правилам канона: небольшой рост и слабое телосложение – свидетельства низкого социального статуса, а красно-коричневый цвет кожи – знак принадлежности к мужскому полу.

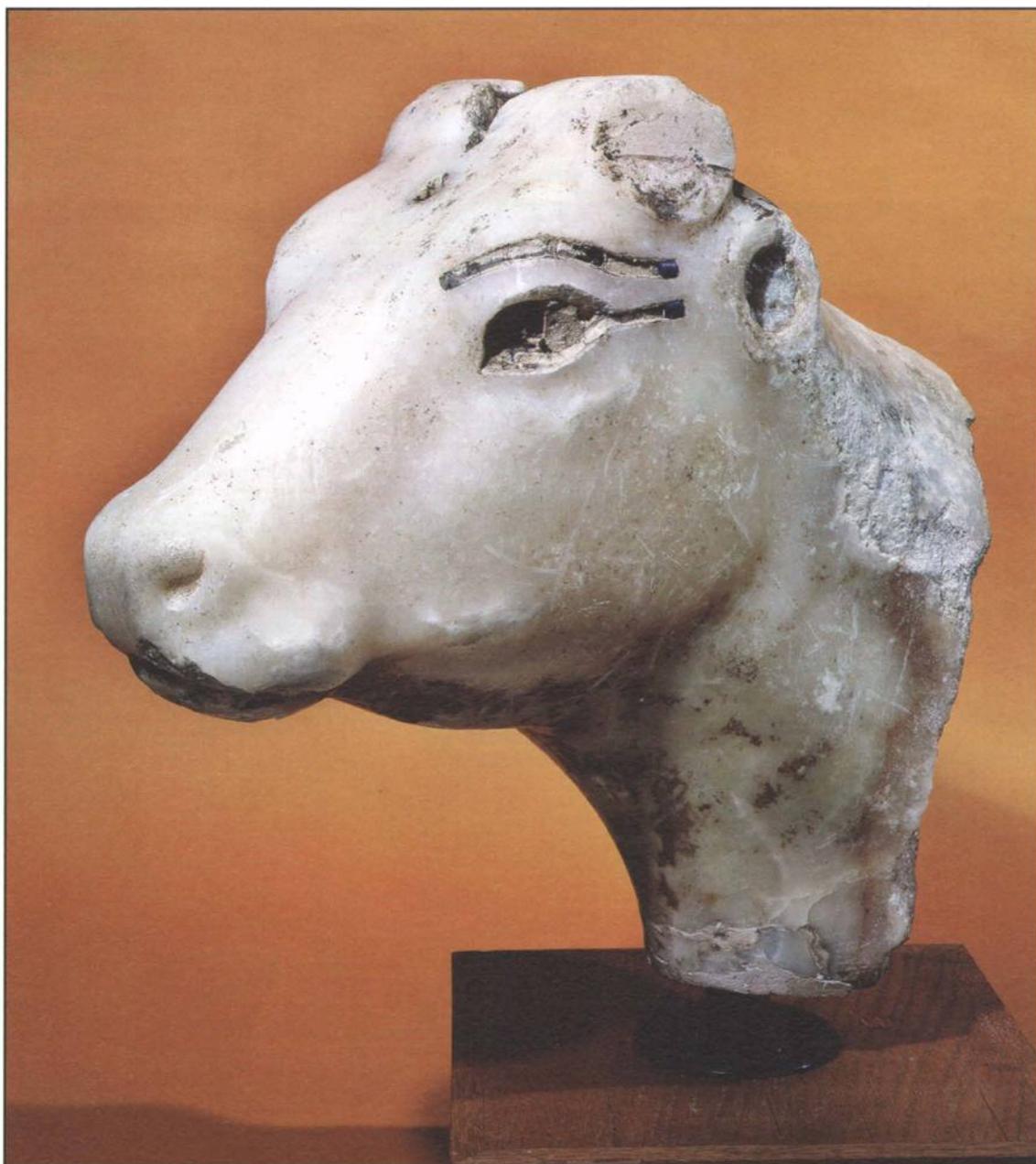




**Скульптурная группа,
показывающая работу пекарей
Древний Египет. XII династия, около
1900 до н. э.
Дерево, минеральные краски.
Высота 23, длина 42,5**

Египетское искусство, выполняя магические задачи, было призвано хранить лишь то, что имело значение для вечности. Человек, занятый работой, мало интересует художника, ведь важен не он, а его труд, от которого зависит благополучие загробной жизни фараона. Поэтому достоверность проявляется только в изображении атрибутов ремесла и жестов «слуг царя». Стиль подобных статуэток вплоть до эпохи Нового царства менялся мало: каждая из них, будучи символом определенной профессии, наделалась типичными и запоминающимися чертами. Иногда фигурки объединялись в группы, представляющие живые и непосредственные жанровые сценки.

Весьма правдоподобно изображена в миниатюрной скульптурной композиции работа пекарей, чей труд, обеспечивающий хлеб на столе царя, считался священным. Два работника придворной кухни заняты каждый своим делом. Один так старательно месит тесто, что у него на лбу от напряжения образуются морщины, другой, сидя на корточках и заслоняя лицо рукой от огня, вынимает из печи готовые буханки. Мастер показал и результат работы пекарей – целую гору готовых хлебов, предназначенных надолго обеспечить хозяину гробницы сытую жизнь.



**Голова культовой статуи богини Хатхор
Древний Египет, Дейр эль-Бахри. XVIII династия, около 1450 до н. э.
Алебастр. Высота 34,8, ширина 16,5**

Хатхор, чье имя переводится как «Дом Хора», почиталась египтянами как богиня-мать, вынашивавшая в утробе верховное божество. Ее образ связывался с мифологическими представлениями о сотворении мира, а покровительство распространялось на все сферы земной и загробной жизни. Благоклонность Хатхор была гарантией непрерывно обновляющейся жизненной силы. Среди широких слоев населения она считалась помощницей в житейских делах. В скульптуре и живописи Древнего Египта богиня могла предстать прекрасной молодой женщиной, увенчанной коровьими рогами с солнечным диском между ними. Еще во времена Древнего царства (2613–2160 до н. э.) Хатхор изображали в виде коровы, кормящей царя. Божественное животное всегда наделялось солнечной символикой: между золоченых рогов сиял золотой диск, а глаза были небесно-голубыми.

Этот древнейший аспект культа Хатхор был восстановлен и упрочен в период правления Хатшепсут. Единственная в египетской истории женщина-фараон, официально не имевшая права на престол, объявив о своем божественном происхождении, стремилась заручиться заступничеством Хатхор в ипостаси «питательницы царей».

Прекрасная голова культовой статуи богини в образе коровы происходит из святилища, построенного рядом с заупокойным храмом Хатшепсут в Дейр эль-Бахри. Скульптура выполнена из белого полупрозрачного алебастра, символизирующего чистоту и святость богини-матери, а также молоко небесной коровы, дарующей энергию богам и фараонам. Инкрустированные лазуритом и горным хрусталем глаза статуи, как и золоченые рога с укрепленным на них золотым диском, не сохранились. Однако и без этих драгоценных атрибутов изображение производит яркое впечатление. Натуроподобный образ полон мягкой доброты, спокойствия и торжественного величия. Сохраняя реалистичность черт, скульптор облагораживает животное, превращая его в высшее существо.



**Охота на водяных птиц
Роспись гробницы в Фивах
Древний Египет. XVIII династия, около 1350 до н. э.
Известняк, минеральные краски. 98x115**

Роспись гробницы Небамуна, «писца, который ведет счет зерну», включала несколько замечательных сцен, запечатлевших для вечности самые радостные моменты его земной жизни.

Одна из лучших композиций представляет охоту на водяных птиц в нильских зарослях: юный вельможа Небамун, стоя на окруженной цветами лодке и держа приманку – трех голубых цапель, – готовится метнуть бумеранг в стаю взлетевших из кустов фазанов. Писца сопровождают его жена и дочь. Красивая и нарядно одетая женщина, изображенная чуть позади мужа, держит в руках большой букет белых лотосов, а маленькая обнаженная девочка, сидя в лодке и придерживаясь за ногу отца, тянет из воды огромный цветок. Чтобы подчеркнуть высокое положение Небамуна, художник значительно увеличил размеры его фигуры. Изображения людей строго подчинены канону: лица и ноги показаны сбоку, глаза и плечи – в фас, а тела имеют условный символический цвет. Но сама картина охоты, изобилующая яркими красками и множеством занимательных подробностей, почерпнутых из жизненных наблюдений, полна радости и движения. В воздухе порхают бабочки, среди потревоженных птиц можно различить гусей, уток, трясогузок и сидящую на гнезде цаплю. Жадный дикий кот изловчился и в прыжке схватил сразу трех птиц. Художник показывает даже то, что человек не может увидеть, например плавающих под водой огромных карасей.

Населенные всякой живностью, нильские заросли превращаются в плодоносный, утопающий в цветах рай, где повсюду трепещет жизнь и господствует красота. Звонкие голубые, золотые и белые цвета росписи также напоминают о небесной реке в «стране блаженных», где люди смогут вечно наслаждаться, созерцая прекрасное. Жанровая сцена оказывается исполненной глубокого символизма. Удачная охота Небамуна – это знак его победы над природной стихией и смертью, залог возрождения в вечности. Рыжий кот, умело расправляющийся с добычей, – воплощение солнечного божества, прогоняющего мрак.



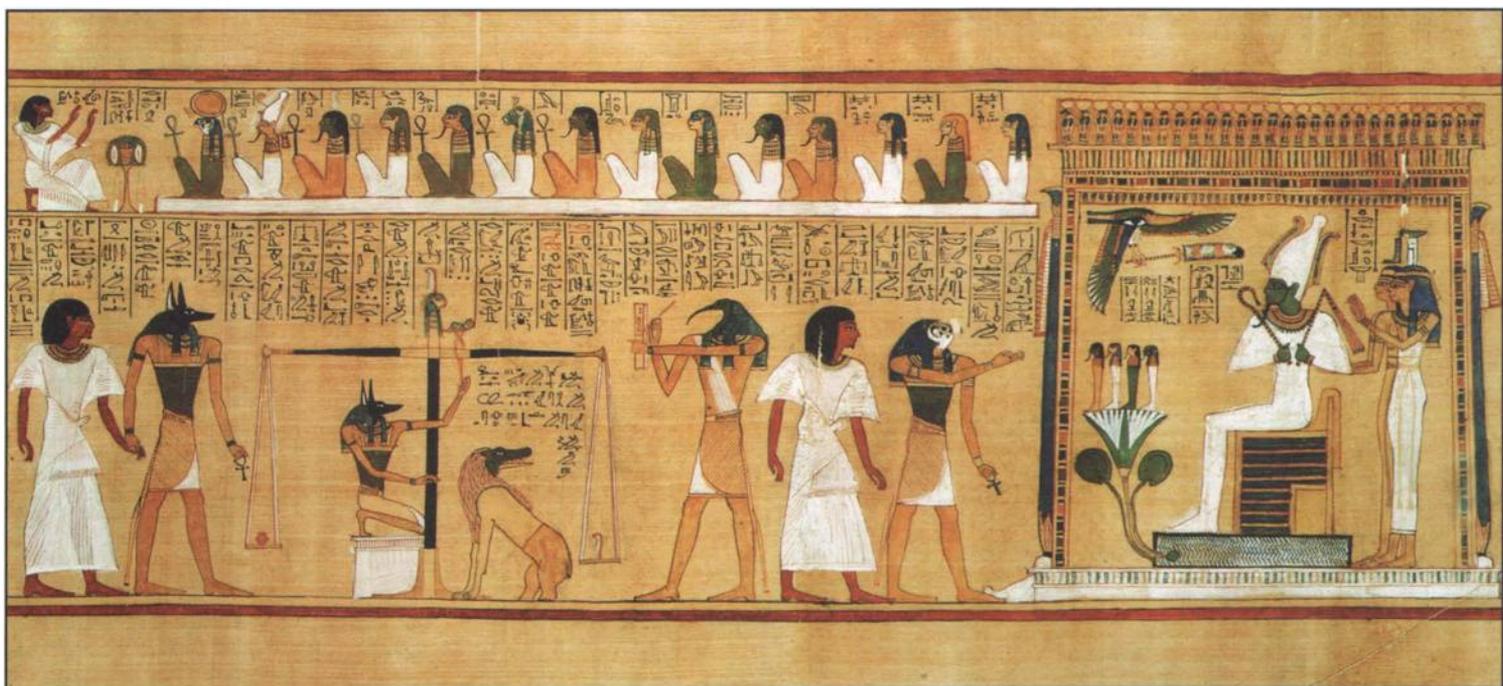
Праздник в честь Небамуна. Певицы и танцовщицы
Роспись гробницы в Фивах
Древний Египет. XVIII династия, около 1350 до н. э.
Известняк, минеральные краски. 69x30

В росписях, украшающих усыпальницы древнеегипетских вельмож Нового царства, часто встречаются изображения пиров, свиданий и отдыха в саду. Эти яркие, наполненные чувственной красотой сцены праздного времяпрепровождения должны были сохраниться навеки, продолжая радовать умершего.

В гробнице Небамуна художник запечатлел пышное торжество. Нарядные гости восседают парами, раздают указания слугам и наслаждаются жизнью. Для них поют, отбивая ладонями такт, прекрасные вокалистки, играет флейтистка, танцуют юные нагие танцовщицы. Золотистые струящиеся платья, локоны роскошных париков, драгоценные ожерелья и массивные серьги, браслеты на изящных руках и венчающие прически конусы ароматических веществ, таявшие под лучами солнца, – мастер улавливает все подробности облика, ни одна деталь из тех, что создают красоту, не ускользает от его внимательного взора. Чтобы подчеркнуть тонкость льняной ткани, облегающей гибкие тела, художник делает наряды полупрозрачными. Певучие линии очерчивают фигурки танцующих, контуры и точеные лица. Изображая девушек, автор иногда использует необычные для египетского искусства, выходящие за рамки канона ракурсы.

Красочная гамма усиливает светлое настроение сцены, в которой господствуют белые, желтые и голубые цвета. Иероглифическая надпись передает слова исполняемой песни: «Благоухают сладостные цветы, дары Птаха, возвращенные Гебом, повсюду разлита его красота, Птах сотворил ее, чтобы порадовать свое сердце. Пруды снова полны водой, земля переполнена любовью к нему».



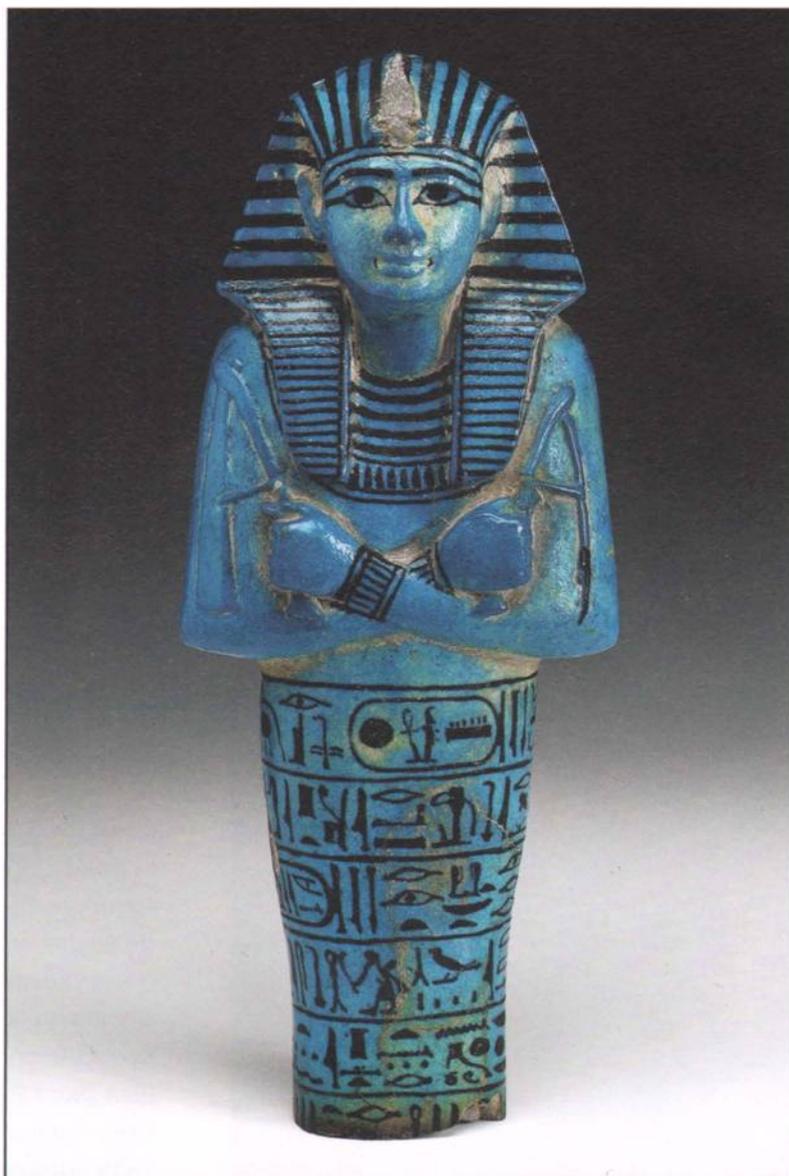


Суд Осириса
Рисунок из Книги мертвых Хунифера
Древний Египет. XIX династия, около 1300 до н. э.
Папирус. Высота 38,5

Условное название Книга мертвых получил известный с эпохи Нового царства обширный свод магических текстов. Они, служа своеобразным путеводителем по загробному миру, должны были помочь человеку справиться с демоническими существами и после благоприятного исхода суда Осириса достичь «страны блаженных».

Свиток Хунифера был найден в его гробнице, внутри полой статуэтки, сделанной в форме мумии с атрибутами богов Осириса и Птаха. К наиболее интересным иллюстрациям данного папируса принадлежит сцена суда в царстве мертвых. В ней показано, как умерший в сопровождении бога Анубиса вступает в зал суда и произносит перед лицом богов «отрицательную исповедь», утверждая, что «не совершал зла, не запятнал себя ложью, воровством, грабежами или убийством, не посягал на храмовые сокровища и не отводил воду с полей, не восставал против фараона, не оскорблял богов». Правдивость слов следовало проверять, и художник изображает весы, на одной чаше которых лежит сердце Хунифера, на другой – перо, олицетворяющее богиню истины Маат. За показаниями весов следит Анубис: если чаша уравновешена, значит, умерший сказал правду и выдержал испытание перед судьями (их фигурки представлены в верхнем регистре). Стоящий справа от весов бог с головой ибиса, Тот, записывает решения суда. На него, раскрыв пасть, смотрит чудовище с головой крокодила – Аммаат, готовое пожрать солгавшего. Но Хунифер оказался честен, и Гор подводит его к престолу своего отца Осириса, восседающего на троне. Богини Исида и Нефтида благословляют прибывающего в «страну блаженных», а растущий из воды лотос символизирует его чистоту.

Рисунки, последовательно изображающие все этапы загробного суда, выполнены с каллиграфической точностью и расцвечены насыщенными локальными цветами, их ритмически организованные композиции отличаются строгостью и лаконизмом.



Ушебти Сети I
Верхняя часть статуэтки из гробницы Сети I
Древний Египет, долина царей. XIX династия, около 1290 до н. э.
Фаянс. Высота 22,8

По представлениям древних египтян ушебти, небольшим статуэткам, изображавшим умершего человека, предстояло играть важную роль в обеспечении его благоденствия в загробном мире. Им следовало выполнять вместо покойного самую тяжелую и грязную работу на «Полях тростника». Считалось, что каждый житель Египта после смерти должен трудиться на земле. Этой священной обязанностью не мог пренебречь даже сам фараон. Чтобы избавить правителя от нелегкой доли, в его гробницу помещали несколько ушебти. Магические обряды погребальной церемонии должны были оживить фигурки и наделить их жизненной силой. Так как в царстве мертвых ушебти становились двойниками человека, то их делали похожими на него. Статуэтки могли изображать умершего в виде мумии или в обычной одежде. Чтобы усилить действенность ритуалов, на каждой фигурке следовало начертать главу из Книги мертвых, в которой говорилось о ее назначении. Самые ранние ушебти относятся к XXI веку до н. э.

В начале Нового царства (1550–1070 до н. э.) их количество значительно возросло. Только в одной гробнице Тутанхамона было обнаружено несколько сотен ушебти. Затем по непонятной причине фигурки работников-заместителей исчезли из царских погребений, и лишь в гробнице Сети I они появились вновь.

Большинство ушебти этого фараона XIX династии из его захоронения, открытого Джованни Бельцони в 1817, вскоре были расколоты. Посетители гробницы поджигали деревянные статуэтки, используя их как светильники. Многочисленные, часто выполненные из недорогих материалов фигурки ценились, по-видимому, невысоко. Избежать варварского разрушения удалось лишь немногим царским ушебти, в их числе данный замечательный экземпляр. Это изящная фаянсовая статуэтка, покрытая блестящей голубой эмалью и мастерски расписанная черной краской. Ушебти придан канонический облик (так фараона изображали на саркофагах): портретную маску обрамляет царский головной убор с коброй-уреем, руки скрещены на груди. Однако в них вместо атрибутов власти вложены мотыги, о необходимости работы на «Полях тростника» напоминает и надпись на запеленатой, словно мумия, нижней части фигурки.



Бюст Рамсеса II
Древний Египет. XIX династия,
около 1280 до н. э.
Гранит. Высота 158

Рамсес II (1304–1237), великий правнук основателя XIX династии, Рамсеса I, возвративший Египту древние владения и заключивший после долгой войны с хеттами выгодный для страны мирный договор, восстановил и упрочил славу и мощь государства, которым успешно правил 67 лет. Он не только сражался, но и очень много строил: в Фивах, скалах Абу-Симбела, Карнаке были возведены величественные храмы, где повсюду – на стелах, колоннах гипостильных залов и изваяниях царя – многочисленные надписи провозглашали могущество Рамсеса: «Он подобен огню, наступая, и нет воды, чтобы погасить его. Он заставляет мятежников проглотить крики возмущения, которые вырываются из их рта, когда он берет их в плен». Славословию вторило увековечивание в камне – тысячи скульптур фараона были воздвигнуты по всей стране. В их числе и гранитный бюст Рамсеса II с острова Элефантин, подаренный Британскому музею в 1838 лордом Гамильтоном.

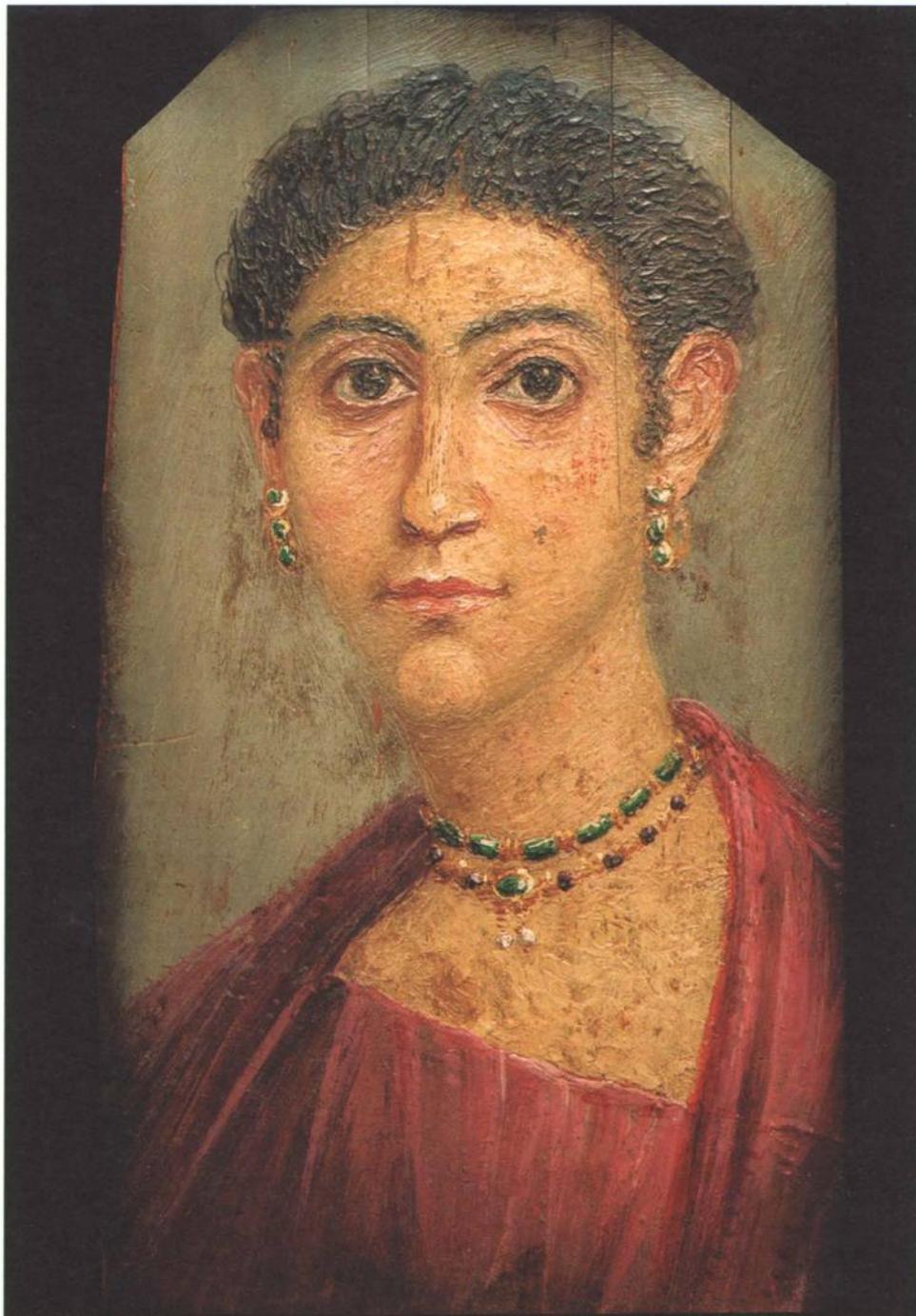
Великий правитель Египта представлен в образе «благого бога», «который подавил юг и покорил север, сражаясь своим мечом». Черты лица знаменитого фараона, хорошо известные по его многочисленным изображениям, здесь смягчены и наделены вечной молодостью. На юном лице – длинная борода с завитком внизу – условным знаком неземного происхождения и атрибутом богов. Такую форму бороды не смел носить ни один житель Древнего Египта, кроме самого царя. На голове фараона, объединителя страны, сразу две короны: Нижнего и Верхнего Египта. В скрещенных на груди руках он держит посох и плеть – символы власти и контроля над огромной державой. Священная кобра-урей на лбу Рамсеса приготовилась к смертельному броску на любого врага, который посмеет посягнуть на его божественные права. Высеченное на плече гранитного бюста имя великого царя упрочивает его силу и славу на земле и в вечности.

Статуэтка кошки
Древний Египет. I–III века до н. э.
Бронза. Высота 33

Кошки, глубоко почитаемые в Древнем Египте, считались священными животными богини любви Бастет. Животные содержались в храмах, в частном владении кошка была большой ценностью для своих хозяев. Когда любимый питомец умирал, служители храма и жители дома в знак траура должны были сбрить себе брови, неутешно плакать, а тельце зверька мумифицировать и похоронить на особом кладбище.

Данная скульптура кошки, возможно, участвовала в подобном погребальном обряде. Изображение выполнено в натуральную величину, оно предельно лаконично в своей законченной простоте. Статуэтка – шедевр анималистической скульптуры Древнего Египта. Талантливый мастер передал в бронзе сдержанную силу и грацию поджарой, гибкой кошки, настороженность ее позы и упругость изящного, точеного тела. Скульптор верно уловил основные черты изображаемого животного: это настоящая дикая кошка, которая сидит, сгруппировавшись и сосредоточившись перед прыжком, гордая и уверенная в своей ловкости. Но в то же время перед зрителем царственный зверь, его поза величественна, а внимательный вневременной взгляд спокоен. На животном – серебряное оплечье с изображением священных символов вечной жизни, в ушах и носу – золотые серьги. Драгоценные украшения ясно вырисовываются на фоне отполированной бронзовой поверхности статуэтки. Это скульптурное изображение, несмотря на миниатюрный размер, выглядит монументально благодаря лаконизму деталей, обобщенности пластических форм и точному рисунку силуэта.





**Портрет молодой женщины
Египет, Фаюмский оазис, Хавара. Начало II века н. э.
Дерево, энкаустика. Высота 38,2**

Живописные портреты I–IV веков н. э., отрытые в конце XIX – начале XX века при раскопках римских некрополей Фаюмского оазиса и поэтому названные фаюмскими, представляют галерею самых разных лиц: мужчин, женщин, детей и стариков. Эти единственные уцелевшие образцы античной станковой живописи были связаны с заупокойным культом. В Египте они заменили традиционные маски мумий. Под воздействием традиций греческой реалистической живописи и римского скульптурного портрета фаюмские художники усовершенствовали свое мастерство и научились с необычайной правдивостью воспроизводить облик умерших людей, сохраняя не только черты их лиц, но и особенности характеров.

Удивительно живо и непосредственно исполнен портрет молодой темноволосой женщины в лиловом хитоне. Взгляд ее огромных блестящих глаз направлен на зрителя, поэтический облик дышит жизнью: на нежной коже трепещут тени, золотые украшения и звучный цвет одежды подчеркивают красоту лица. В этом прелестном образе нет и следа отрешенности, свойственной старинным египетским заупокойным портретам. Техника энкаустики, в которой по преимуществу работали художники из Фаюма, во многом способствовала созданию выразительных и реалистичных изображений. Мастера варили пчелиный воск в морской воде, добавляли в него смолу и смешивали с растертыми в порошок минеральными красками, затем наносили их металлическим стержнем и кистью на загрунтованные кипарисовые доски. Такой способ позволял, используя игру светотени, придавать лицу почти скульптурный объем. Краски восковой живописи, оставаясь прозрачными, сохраняли яркость и насыщенность цвета.



Саркофаг с портретом Артемидора
Египет, Фаюмский оазис, Хавара. Начало II века н. э.
Дерево, энкаустика. 43x23, длина саркофага 127

К лучшим образцам живописи Фаюма относится портрет на саркофаге из Хавары, склеенном из нескольких слоев холста и листов папируса, покрытом сверху розовой гипсовой штукатуркой. На его крышке показаны сцены, связанные с древнеегипетским заупокойным культом. Рельефные фигурки богов, как и выпуклые буквы надписи, содержащие имя умершего – Артемидор, покрыты золотом. Золотой венок, изображенный поверх прически молодого человека, – символ его счастливого будущего в загробном мире. Портрет выполнен одаренным художником. Облик юноши – утонченное лицо с выразительными чертами и внимательный взгляд больших темных глаз – создает впечатление человека с сильным характером и богатым внутренним миром. В открытом взгляде Артемидора читаются сознание своего достоинства, крепкая воля и страстность натуры.

Портреты из Фаюма часто писались еще при жизни человека и, как полагают некоторые исследователи, могли долгое время украшать его дом, поэтому они изображают покойных совсем молодыми. Изображение Артемидора в этом отношении уникально – оно дало возможность проверить данную версию, ведь сохранилась сама мумия. После спектрального анализа было выяснено, что возраст на портрете точно соответствует времени гибели юноши, которому на момент смерти было около 20 лет. Такое количество юных лиц на фаюмских портретах, видимо, отражало реальную демографическую ситуацию: многие в те далекие времена очень рано покидали этот мир.



**Штандарт из Ура. Сцены войны
Шумер, раннединастический период.
Около 2600 до н. э.
Лазурит, раковины. 21,6x49,5**

«Штандарт из Ура», замечательное произведение искусства и уникальный памятник истории Шумера середины III тысячелетия до н. э., был найден при раскопках царского некрополя в Уре в 1930-х. В древности так называемый штандарт состоял из двух прямоугольных деревянных панелей, прикрепленных в наклонном положении наподобие двускатной крыши, и двух торцовых треугольных пластин между ними. Покрытые слоем битума пластины украшены мозаикой, составленной из кусочков лазурита, образующих фон, на котором выступают вырезанные из раковин светло-желтые силуэтные фигуры. На торцовых панелях штандарта мастер запечатлел героев шумерских мифов, а в сценах главных створок прославил деяния и богатства правителя.



Назначение этого предмета до сих пор вызывает споры. Некоторые исследователи полагают, что он служил резонатором музыкального инструмента, а Чарльз Вулли считал, что это был штандарт царя. Поднятый на древке, он сопровождал правителя в военных походах и праздничных шествиях.

Сюжеты вполне соответствуют такой версии: одна сторона «штандарта» изображает царя в дни мира, другая – в пылу сражения. Фигуру правителя (который в древнем Уре носил титул «лугаль», что в переводе значит «большой человек») легко распознать среди других людей: она выделяется более высоким ростом. В середине верхнего регистра сцены с эпизодами войны: он величественно стоит с кинжалом в руке, взирая на побежденных, а рядом тянется шествие нагих пленников со связанными за спиной руками. Позади правителя – царская колесница, запряженная мулами, и группа телохранителей. Ниже тяжелая пехота шумерской армии: воины в медных шлемах и длинных плащах, с копьями наперевес спешат вступить в бой. В третьем ряду показано, как идут друг за другом в атаку боевые колесницы. На быстро движущихся повозках сидят возница и метатель дротиков, а внизу, под копытами разгоряченных упряжных животных, видны тела убитых и поверженных врагов.

Это первое в истории изображение армии шумерского царя полно достоверных подробностей. Художник последовательно показал все рода войск, их вооружение, одежду и доспехи.



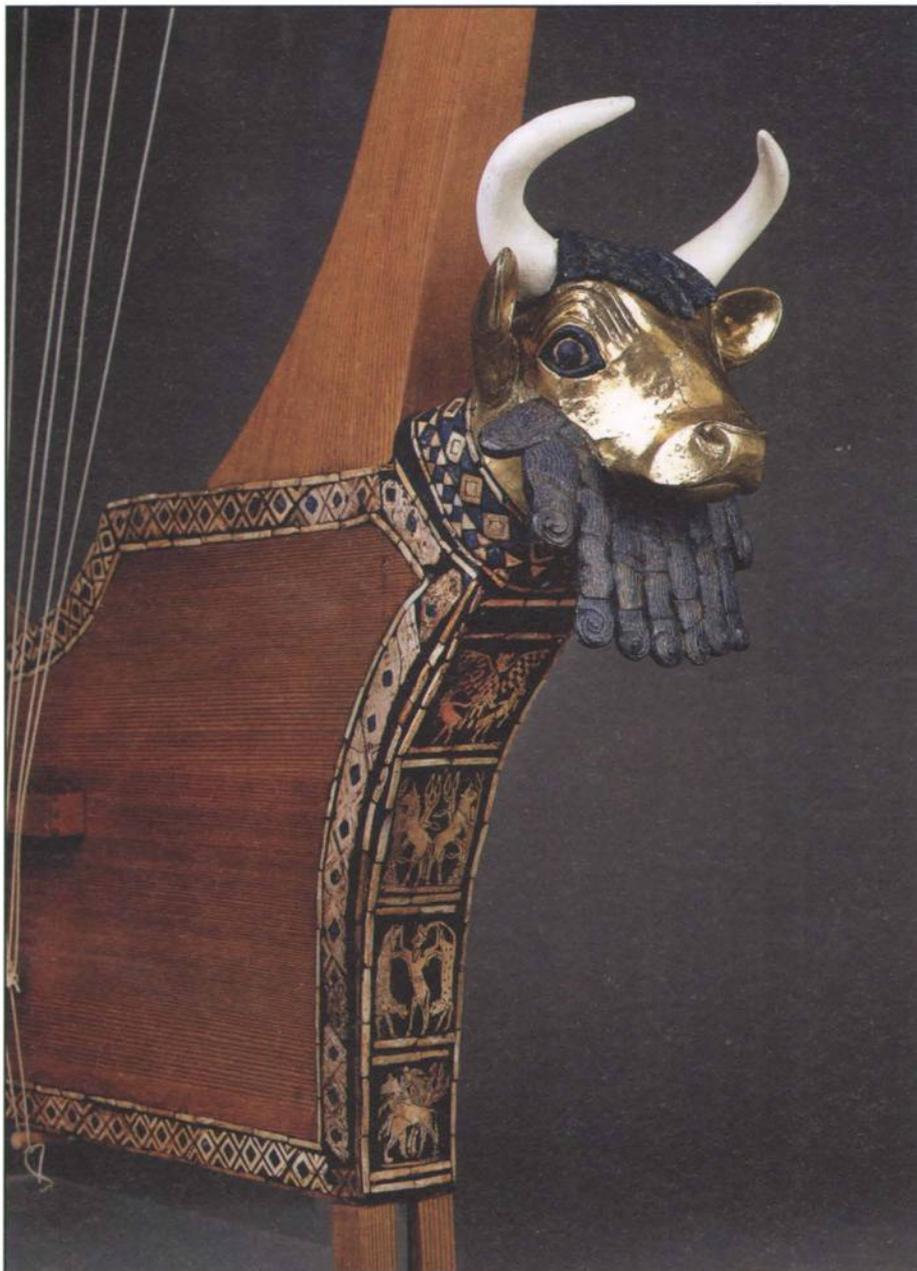
**Штандарт из Ура. Сцены мира
Шумер, раннединастический период.
Около 2600 до н. э.
Лазурит, раковины. 21,6x49,5**

Вторая панель «штандарта» из Ура представляет картину мира, где в верхнем регистре показано, как царь пирует в окружении знати: вельможи в обшитых бахромой передниках восседают на невысоких табуретах с кубками вина в руках, слуги выслушивают пожелания гостей, а певица и арфист развлекают собравшихся. Два нижних ряда заполнены жанровыми сценами. Возможно, здесь изображены известные по документам храмовых архивов Шумера «склонившиеся



перед хозяином» шуб-лугали – сельскохозяйственные работники и ремесленники, которые обслуживали царское и храмовое хозяйство, получая за это земельные наделы, рабочий скот и продукты. Они ведут покрытых попоной быков, гонят слонов, курдючных овец, сгибаются под тяжестью тюков и корзин, наполненных зерном или мукой. Среди движущихся в мерном ритме людей видны мужчина с козленком, рыбак, несущий пойманную рыбу, и несколько человек со сложенными на груди руками, наверное, старосты-надсмотрщики.

Изображение, построенное как подробный отчет управляющего хозяйством, напоминает неторопливый и обстоятельный рассказ. Архаически трактованные фигурки людей и животных, повторяющиеся из эпизода в эпизод, движутся непрерывной вереницей, показывая неисчислимость имущества великого правителя. Красота и богатство материалов, из которых выложена картина, – еще одно зримое свидетельство изобилия царских кладовых.



**Голова быка. Украшение арфы из Ура
Шумер, раннединастический период. 2600 до н. э.
Золото, лазурит. Высота арфы 112,5**

В 1927–1934 археологическая экспедиция под руководством Чарльза Леонарда Вулли при раскопках Древнего Ура обнаружила 16 царских захоронений. Устройство и богатейший инвентарь двух неразграбленных гробниц позволили ученым узнать подробности пышных похорон правителей древнего Шумера. Умершего царя опускали в глубокую и просторную могильную яму, сопроводив множеством дорогих вещей и слуг, которых надлежало умертвить в конце ритуала. В гробницу сходили и те, кто добровольно отправлялся с покойным царем в мир иной: жены и музыканты, рабы и знатные вельможи, полководцы и руководившие церемониалом жрецы. За процессией богато одетых людей въезжали запряженные ослами и быками повозки, замыкали шествие воины, призванные охранять покой своего владыки. После заключительного священнодействия каждый из участников траурной церемонии выпивал чашу с ядом. Страшное и величественное действие свершалось под звуки музыки и пение похоронных песен.

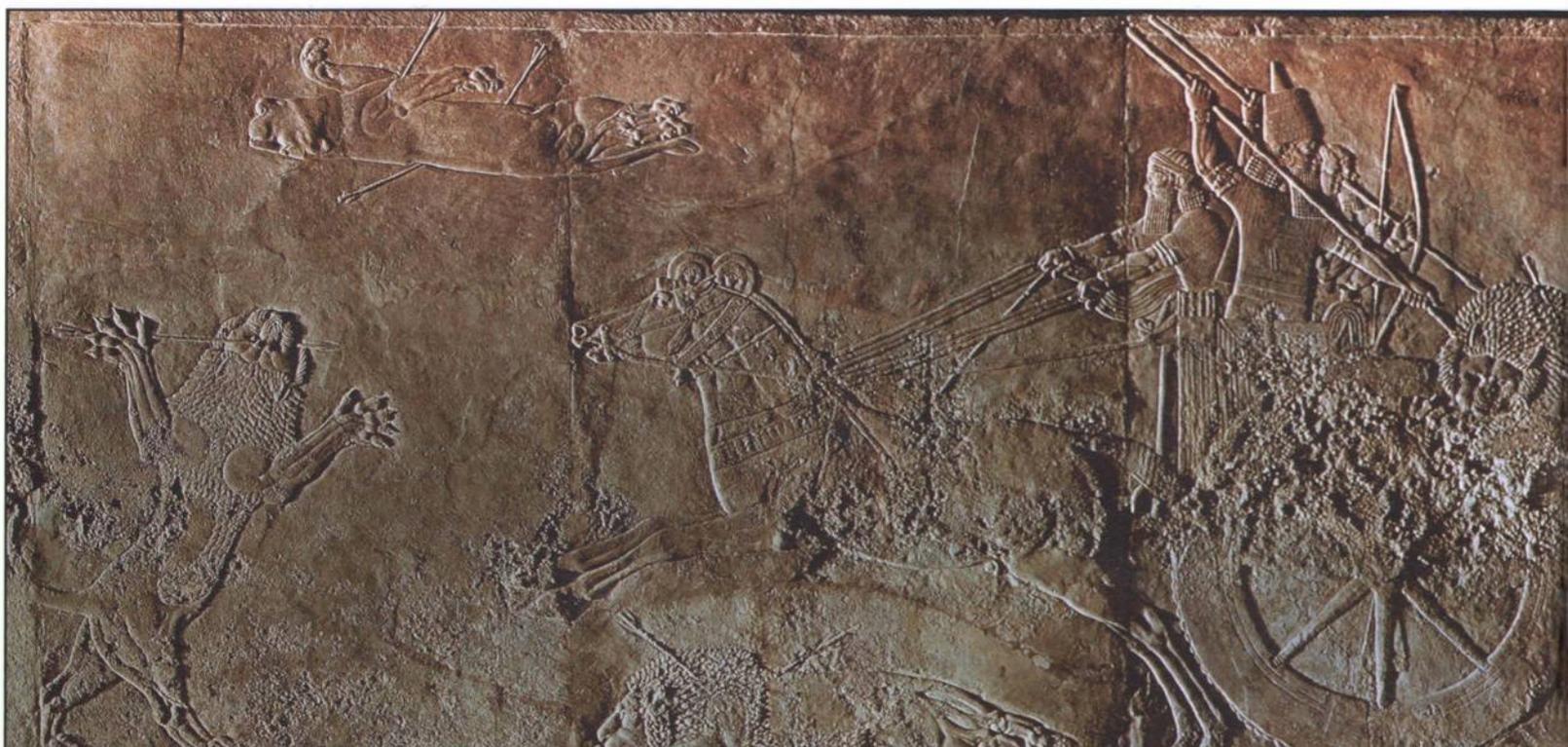
В гробницах Ура было найдено несколько прекрасных арф, под аккомпанемент которых нисходили в царство мертвых древние правители. Самый замечательный из этих музыкальных инструментов – так называемая царская арфа из усыпальницы царицы Шубал. Вертикальный деревянный брус инструмента был обшит тонким золотым листом с насаженными на него колками, на них натягивались струны. Мозаичный узор из красного песчаника, перламутра и лазурита обрамлял резонатор, торцевая сторона которого была украшена тонкой инкрустацией, изображавшей львиноголового бога Имдугуда, подвиги прославленного эпического героя Гильгамеша и священных животных Шумера. Навершием резонатора служила мастерски смоделированная из чистого золота скульптурная голова быка с большими выразительными глазами, висячими ушами и длинной бородой из ярко-синего лазурита. Образ неслучайно наделен «небесной» цветовой символикой и «очеловечен»: у древних шумеров это прекрасное, могучее животное было воплощением божества луны.

**Статуя Ашшурнасирапала II
Ассирия, Нимруд (Древняя Кальху).
883–859 до н. э.
Известняк. Высота 113**

Статуя ассирийского правителя Ашшурнасирапала II (883–859 до н. э.), найденная при раскопках одного из храмов столицы Кальху (Нимруда), представляет идеализированный образ восточного владыки, который именовался не иначе как «царь великий, царь могучий, царь вселенной, царь страны Ашшур, царь четырех стран света».

Этот редкий памятник круглой скульптуры Древней Ассирии находился на невысоком постаменте в центральной нише молельного зала святилища бога счастливой войны Нинурта (по другим предположениям, богини Иштар-Нифи), являясь наглядным свидетельством глубокого благочестия царя. Властитель крупнейшей военной державы, Ашшурнасирапал II предстает в длинном парадном одеянии, с царским жезлом и булавой в руках – он наместник Бога Ашшура и великий воин (о чем свидетельствует также надпись на верхней части платья, облегающего его могучую грудь). Фигура, несмотря на небольшой размер, предельно монументальна. Ее силуэт, очерченный жесткими геометрическими линиями, сохраняет сходство с цилиндрической каменной глыбой, которой приданы формы человеческого тела. Лицо царя, оттененное сложной прической и завитой по последней моде длинной бородой, непроницаемо, сурово и лишено индивидуальности, в нем запечатлен идеальный облик грозного правителя с чертами ассирийского этнического типа.





**Рельеф из дворца Ашшурбанапала в Ниневии
Ассирия. 669 – около 635 до н. э.
Алебастр. Высота около 40**

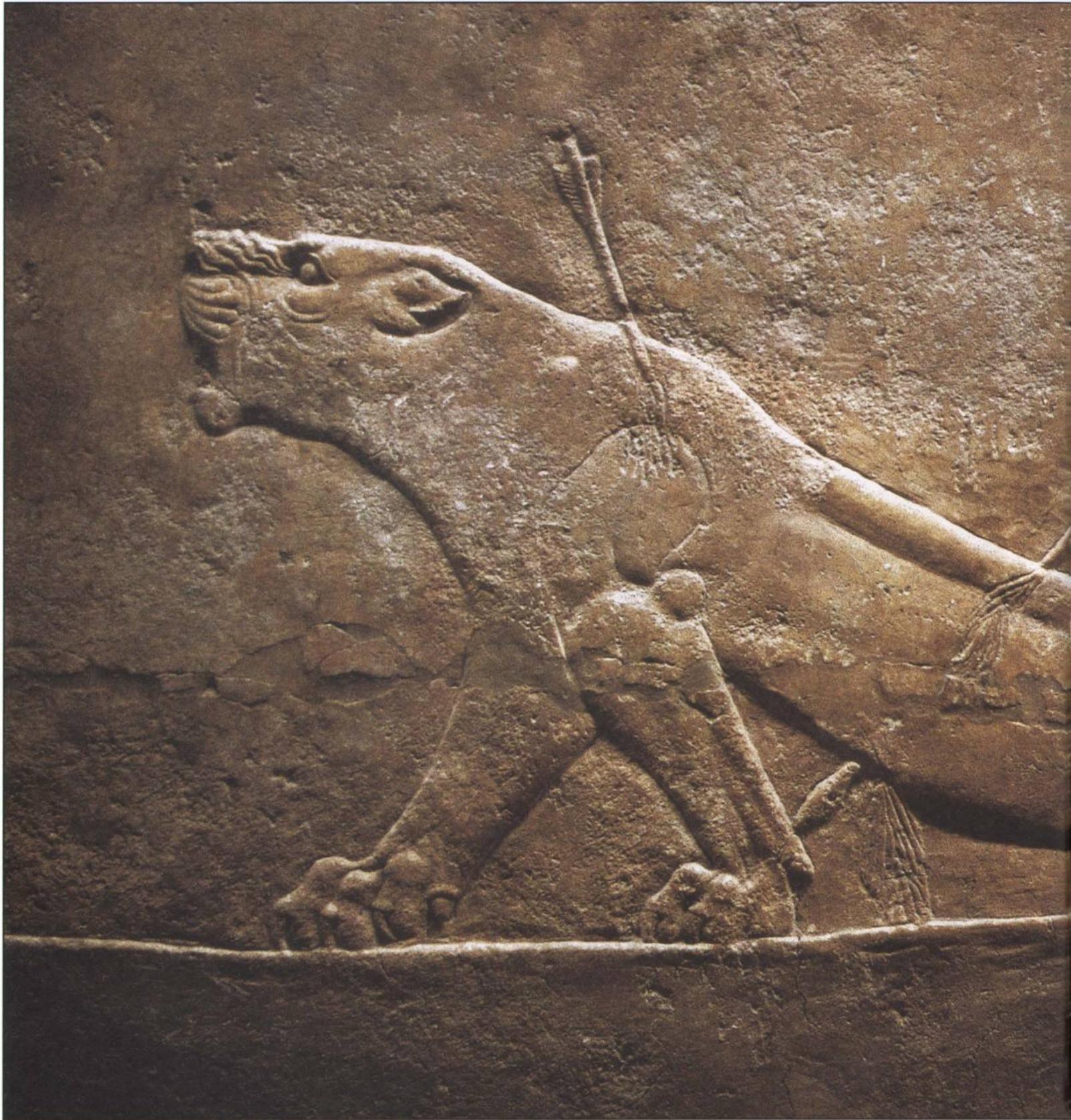
Охота царя на львов – очень важный сюжет в искусстве Ассирии, связанный с древнейшими магическими представлениями, согласно которым важной задачей правителя являлась защита страны от диких зверей. Прекрасные и мощные повелители пустыни издревле считались достойными противниками царственных владык. Охота на львов была исключительно царской привилегией, она разрешалась один раз в году – в день праздника в честь бога мудрости и письма Набу. Ассирийцы верили, что в это время само божество выходит в пустыню в окрестностях Нимруда, чтобы драться с хищниками. Царь – воплощение и потомок богов – в религиозных ритуалах выступал в роли Набу, а сама охота превращалась в священнодействие, символизирующее извечное противостояние добра и зла, непременно заканчивающееся победой первого. Хроники рассказывают об охотничьих подвигах царей столь же красочно и подробно, как об их военных походах. Если верить им, то один только Тигратпаласар (XI век до н. э.) убил более ста львов. Ашшурбанапал также отличался большой охотничьей ловкостью, которая особенно ценилась в его эпоху, когда львы настолько расплодились на разоренных войной территориях, что свирепствовали, по словам современника, «хуже моровой язвы и даже нападали на людей».

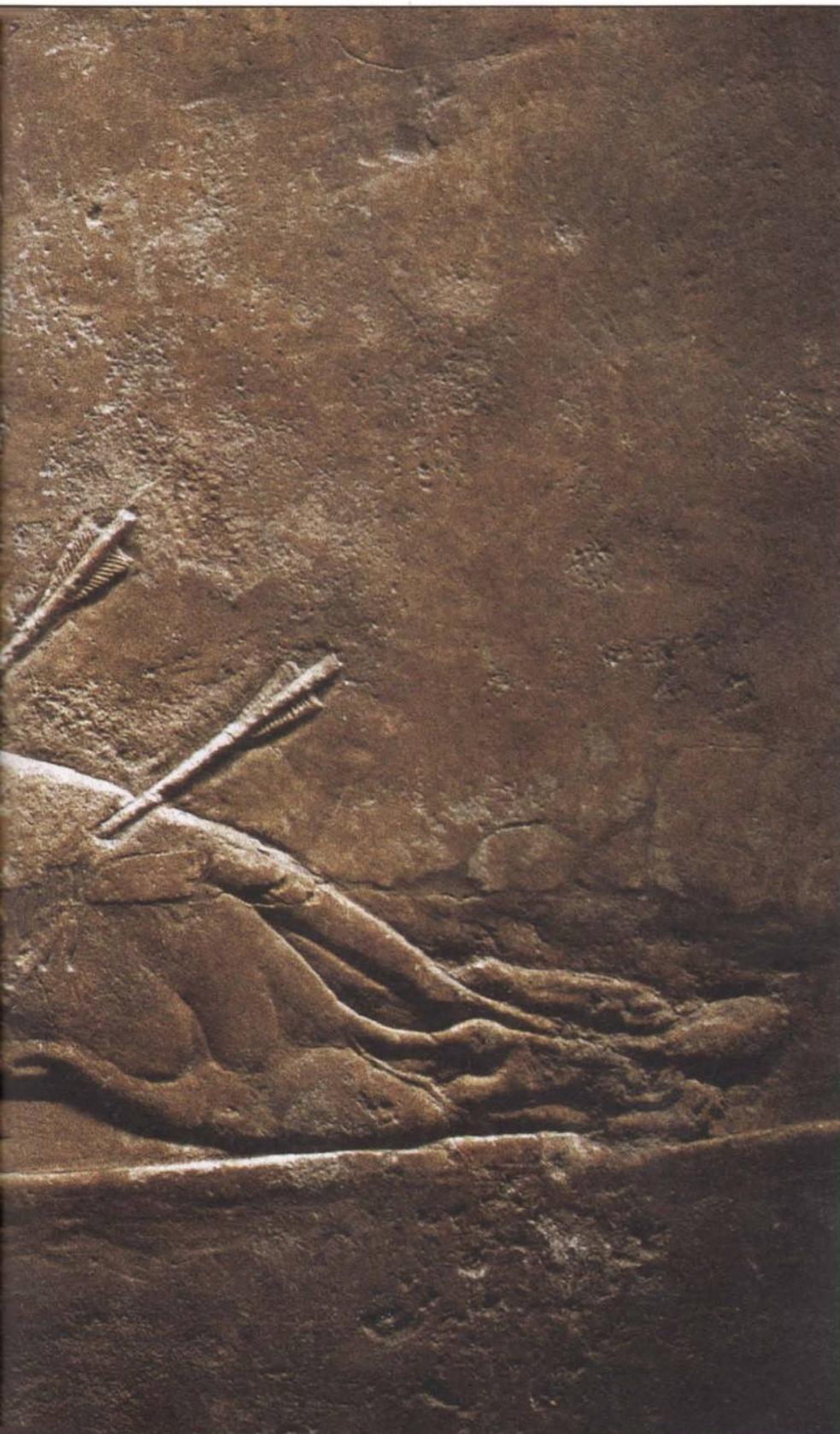
Рельефы библиотеки царского дворца в Кальху (Древней Ниневии) подробно изображали все стадии ритуальной охоты: подготовку, торжественный выезд, сватки с хищниками, гибель зверей. Наиболее интересна сцена, где показано, как правитель поражает своих грозных противников стрелами, стоя на влекомой несущимися во весь опор лошадьми колеснице. Церемониальная охота шла не на равных: заранее пойманных львов выпускали из клеток по одному навстречу вооруженному луком царю, в чьем распоряжении были два телохранителя с длинными копьями (их можно видеть на повозке) и быстроногие кони, уносившие в минуту наибольшей опасности повелителя от разъяренного зверя. Большая львиная охота Ашшурбанапала предстает перед зрителем как динамичное, исполненное глубоко драматизма действие, в котором естественность поз и движений сочетается с точным и внимательным воспроизведением мельчайших деталей. Великолепная композиция и мастерский рисунок рельефа позволяют скульптору объединить в рамках одного сюжета множество разных мотивов и составить эмоционально насыщенный и подробный рассказ легко читаемым и понятным.



**Рельеф из дворца Ашшурбанапала в Ниневии. Фрагмент
Ассирия. 669 – около 635 до н. э.
Алебастр. Высота около 40**







**Умирающая львица
Сцена рельефа из дворца
Ашшурбанапала
в Ниневии. Фрагмент
Ассирия. 669 – около 635 до н. э.
Алебастр. Высота около 40**

В сценах «Большой львиной охоты», украшающих залы Ниневийской библиотеки, наиболее замечательны образы зверей. Мастер с удивительной зоркостью подметил естественные позы и повадки львов, которых ассирийцы почитали священными животными богов Ашшура, Нергала, Нинурты и Иштар. В отличие от представленных на рельефе людей, согласно древней традиции сохраняющих полную невозмутимость и бесстрашие, образы хищников поражают глубоким драматизмом и яркой эмоциональностью. Талантливый скульптор сочувствует прекрасным сильным животным, смело смотрящим в глаза смерти и отчаянно сопротивляющимся безжалостным охотникам. К лучшим созданиям ассирийской пластики относятся изображения мертвых и погибающих зверей.

Непревзойденным шедевром является образ умирающей львицы. Стрелы, вонзившиеся в ее тело, перебили позвоночник, и задние лапы животного уже парализованы. Опираясь на передние, оно воет в предсмертной агонии. Историк искусства М. В. Алпатов писал: «В этом рельефе бросается в глаза точная, мягкая лепка, прекрасная передача костяка могучего зверя, контраст между мощью передней части его тела и бессилием пораженных стрелами ног. Но особенно замечательно в этой львице выражение глубокого страдания, осязаемость того глухого стога, который словно несется из полураскрытой пасти зверя».

**Модель персидской колесницы
Предмет из Амударьинского клада
Древний Иран. V–IV века до н. э.
Золото. 7,5x19,5**

Золотые предметы Амударьинского клада, щедрый дар сэра Огастеса Уоллестона Фрэнкса (1897), – самое крупное из сохранившихся собраний золотых и серебряных изделий, относящихся к ахеменидскому периоду в Иране. Коллекция насчитывает 177 предметов, созданных в V–IV веках до н. э., когда власть персидских царей распространялась на огромную территорию от Египта на западе до индийских границ на востоке. Все золотые вещи, условно названные Амударьинским кладом и «сокровищем Окса» по месту их находки в 1887 у брода на реке Амударья (на латинском – «Oxus») в Таджикистане, в древности хранились в неизвестном ныне храме, где их долго накапливали и берегли.

В кладах – 1300 монет IV–II веков до н. э., посуда, посвятельные таблички, ножны, поручни, печати, кольца и другие украшения из драгоценных металлов. Некоторые предметы уникальны, к их числу принадлежит миниатюрная золотая колесница. Наверное, эта дорогая и искусно сделанная вещь, как и многие другие, являлась votivной (посвятельной), то есть ее некогда принесли в дар богам. Модель точно копирует настоящую боевую колесницу, какие в V–IV веках до н. э. были на вооружении персидской армии. Их изображения можно видеть, к примеру, на цилиндрических печатях царя Дария (одна из них имеется в собрании Британского музея в Лондоне). Небольшая скульптурная группа из «сокровища Окса» представляет легкую двухколесную повозку, запряженную четырьмя небольшими, смиренно выстроившимися в ряд лошадками. На колеснице стоят два человека в одежде воинов Древней Мидии. Один из них, возничий, держит поводья, а другой отвернулся и внимательно смотрит в противоположную сторону. Может быть, второй человек – военачальник или офицер, потому что он значительно крупнее первого. Фронтальную часть колесницы украшает рельеф с изображением египетского божка Бэса, считавшегося на Древнем Востоке покровителем в житейских делах и существом, приносящим удачу. Хрупкие, условно трактованные фигурки людей и животных, ювелирная точность в изображении деталей и декоративное изящество композиции отличают придворный стиль декоративно-прикладного искусства эпохи Ахеменидов.





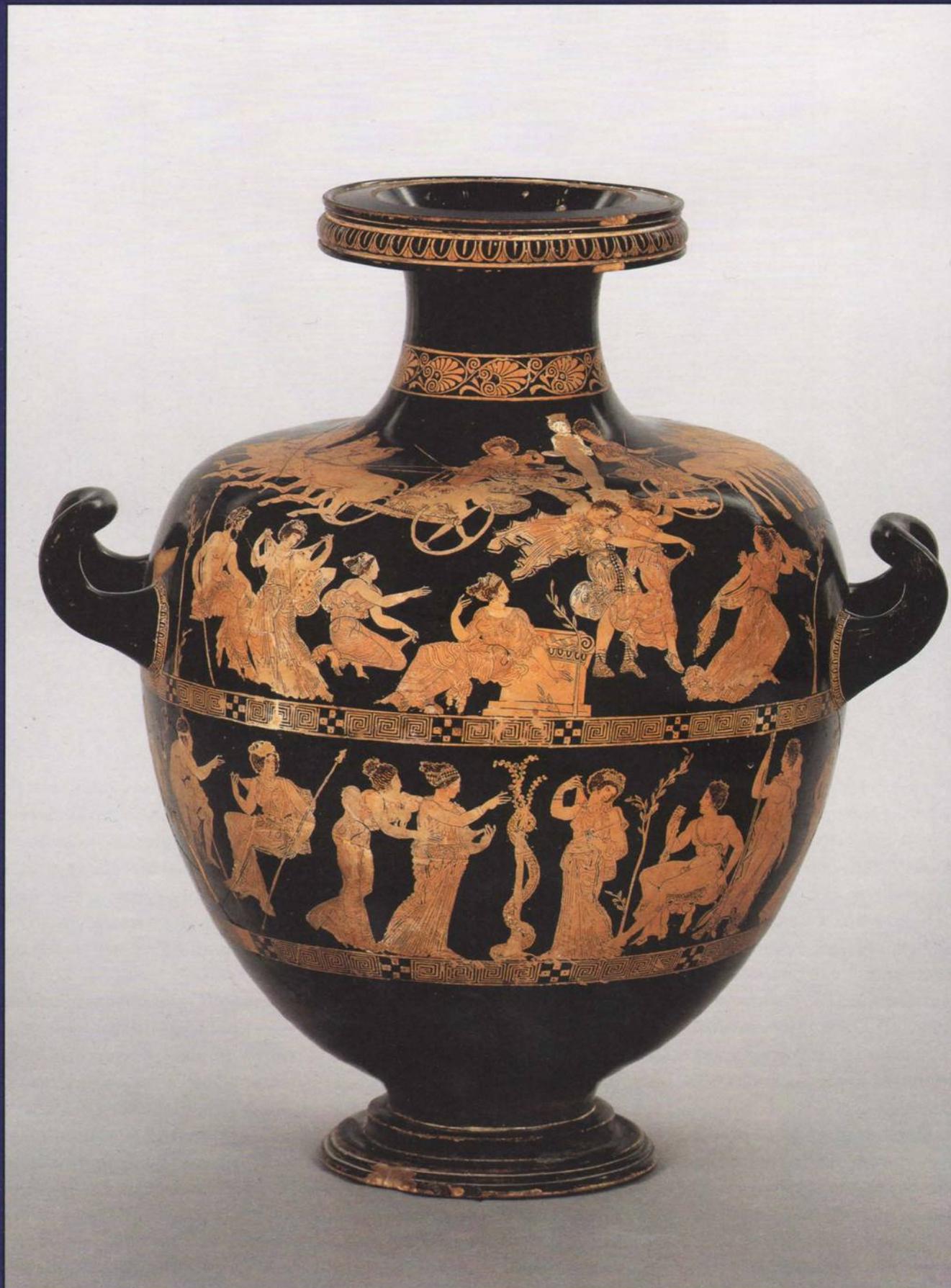


**Голова молодого человека
Предмет из Амударьинского клада
Древний Иран. V–IV века до н. э.
Золото. Высота 11,3**

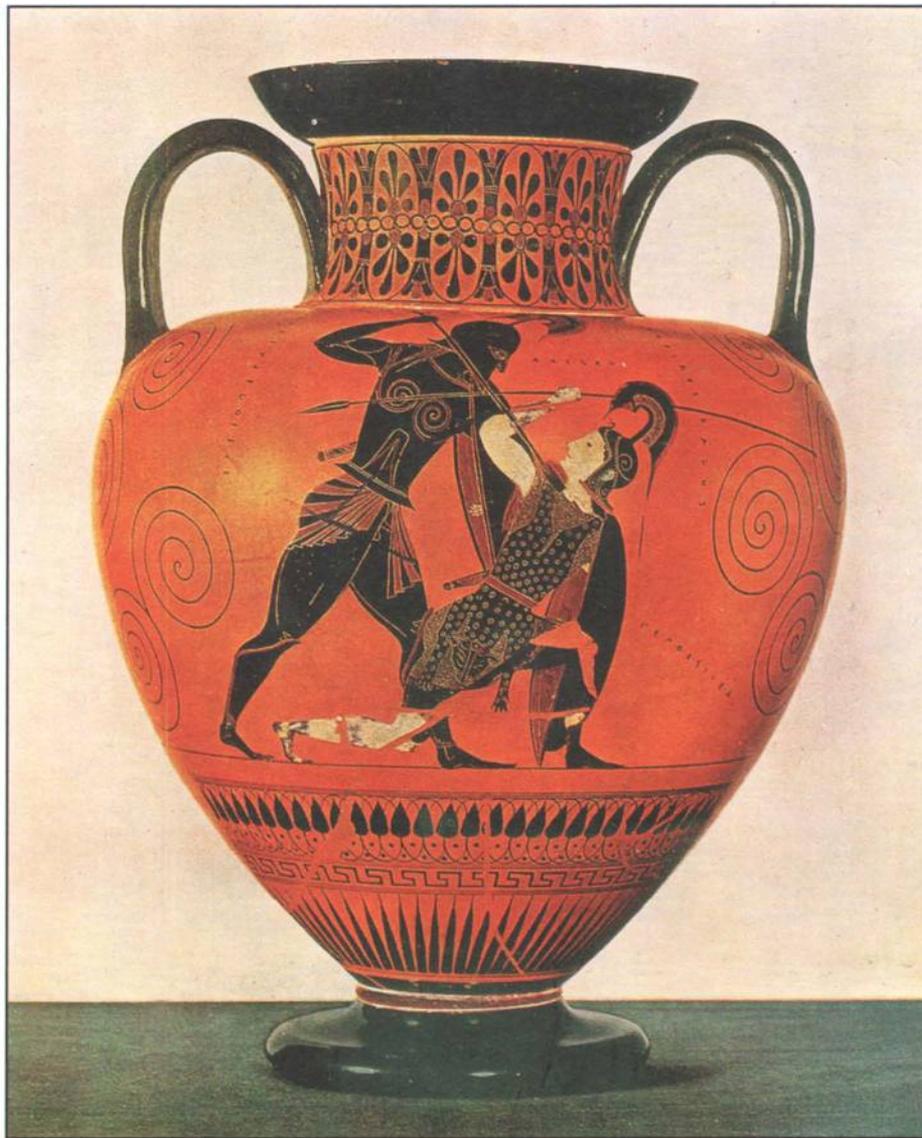
Скульптурная голова, изображающая юношу, происходит из знаменитого Амударьинского клада. Она, как и все другие произведения искусства этой обширной коллекции, относится к ахеменидскому периоду в Иране, то есть к V–IV векам до н. э. Однако в отличие от большинства предметов клада, выполненных в столичном, придворном стиле, этот памятник гораздо архаичнее и, как полагают, был произведен мастерами одной из школ Центральной Азии.

Голова, умело выкованная из цельного листа золота, представляет молодого человека с пронзительными, немного раскосыми глазами и весьма условно трактованными, хотя и сохраняющими неповторимость индивидуальной характеристики, чертами лица. Скульптор, моделируя форму, работает большими плоскостями, почти не детализируя изображение. Выражение лица модели не интересует мастера, оно замкнуто и неподвижно. Скорее всего, скульптурная голова – это часть какой-то неизвестной статуи, выполненной из более дешевого материала, например из дерева. Возможно также, что скульптура имела утерянные ныне дополнительные детали – парик, головной убор, украшения – и изображала местного правителя, знатного юношу или даже божество. Вероятно и то, что она могла являться, как и другие вещи из Амударьинского клада, посвятившейся и была пожертвована в храм, где хранился клад, как дар за благодеяние богов по отношению к конкретному человеку или как подношение просителей за него.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И ДРЕВНЕГО РИМА



Гидрия с мифологическими сценами. Около 420–400 до н. э.



ЭКСЕКИЙ
(550–520 до н. э.)
Чернофигурная амфора
Древняя Греция. Около 540–530 до н. э.
Керамика. Высота 41,6

Эллинская цивилизация создала богатую культуру керамического производства. В VI–V веках до н. э. в Древней Греции изготавливали стройные амфоры – сосуды для вина и масла, широкие чаши для питья – килики, вместительные кратеры для смешивания напитков, огромные гидрии и пифосы для хранения соответственно воды и зерна. Всего около 130 видов сосудов, большая часть которых украшалась росписью. Гончар очищал глину от примесей и подкрашивал охрой, чтобы после обжига она дала ровный рыжевато-красный тон. Затем готовую вазу сушили на солнце и наконец расписывали так называемым черным лаком (глазурью, секрет которой не разгадан до сих пор). В Афинах был обычай запечатлевать на керамическом сосуде имя гончара или художника. Первый писал рядом со своим именем «сделал», другой – «расписал».

Расцвет вазопиши в Афинах VI века до н. э. связан с утверждением чернофигурного стиля росписи, при котором рисунки людей и животных заливались черным лаком и отчетливо выделялись на красноватом фоне глины. Иногда добавлялись белый цвет и процарапывание резцом узоров одежды, волос и других деталей. Крупнейший художник этого стиля – афинский мастер Эксекий. Его любимыми сюжетами были мифологические и эпические сказания. На амфоре, найденной в Этрурии, он изобразил поединок Ахилла с Пентесилеей – царицей амазонок.

Эксекий запечатлел момент, когда герой ударом копья повергает наземь свою противницу. Художник придает мифологическим событиям особое драматическое напряжение, сталкивая врагов лицом к лицу и противопоставляя темный профиль закованного в шлем Ахилла тонкому силуэту нежной белокожей Пентесилии. Согласно легенде, герой, перед тем как убить амазонку, взглянул ей в глаза и понял, что правительница бесстрашных дев столь же прекрасна, сколь и храбра. Контурный рисунок Эксекия отличается редкостным совершенством, безупречна силуэтная композиция, каллиграфически точна прорисовка деталей одежды, доспехов и оружия. Изысканный орнаментальный фриз из стилизованных бутонов на горле вазы, лучей и меандра в ее основании подчеркивает гармоничную форму и изящные пропорции амфоры.



**Краснофигурный килик с изображением симпосия
Древняя Греция. 490–480 до н. э.
Керамика. Диаметр 32, высота 11,5**

Около 530 до н. э. в Древней Греции на смену чернофигурному пришел краснофигурный стиль росписи ваз. Желая придать больше свободы и естественности изображению, художники стали заполнять фон черным лаком, а фигуры оставляли незакрашенными. Их контуры обводили кистью, а детали выписывали пером в зависимости от требуемой толщины линии, используя густой или разведенный лак. На краснофигурных сосудах жанровые и бытовые эпизоды преобладают над мифологическими. Сцены с изображением застолья – частый сюжет для декорации керамики нового стиля, особенно киликов – широких чаш с двумя ручками, в которые греки наливали разбавленное вино. Так как напиток из пяти частей воды и одной части вина был прозрачен, сотрапезники могли видеть изображенный внутри чаши сюжет, а поднимая кубки – обозревать рисунки снаружи сосудов.

Данная чаша искусно украшена двухфигурной композицией, представляющей юношу, возлежащего за пиршественным столом, и танцующую перед ним девушку-рабыню. Молодой человек держит в левой руке две флейты, а правой ладонью отмеряет ритм танца. Перед ним столик со скифосом – глубокой чашей для вина, за спиной – чехол для флейт, у изножья ложа – дорожный посох. Композиция этой ясной сцены, построенная по принципу равновесия горизонтальных и вертикальных элементов, умело вписана в круг. Линии рисунка точны и изящны, а тела юных героев безупречно моделированы. Изображение предельно лаконично, художник выбирает для своего короткого рассказа только важное: выразительный властный жест мужчины и его посох показывают, что он гость и господин, а коротко стриженные волосы и наклоненная голова танцовщицы говорят о ее зависимом положении. Музыкальные инструменты, чаша с вином и застольные венки на головах героев – символы начавшегося веселого праздника.

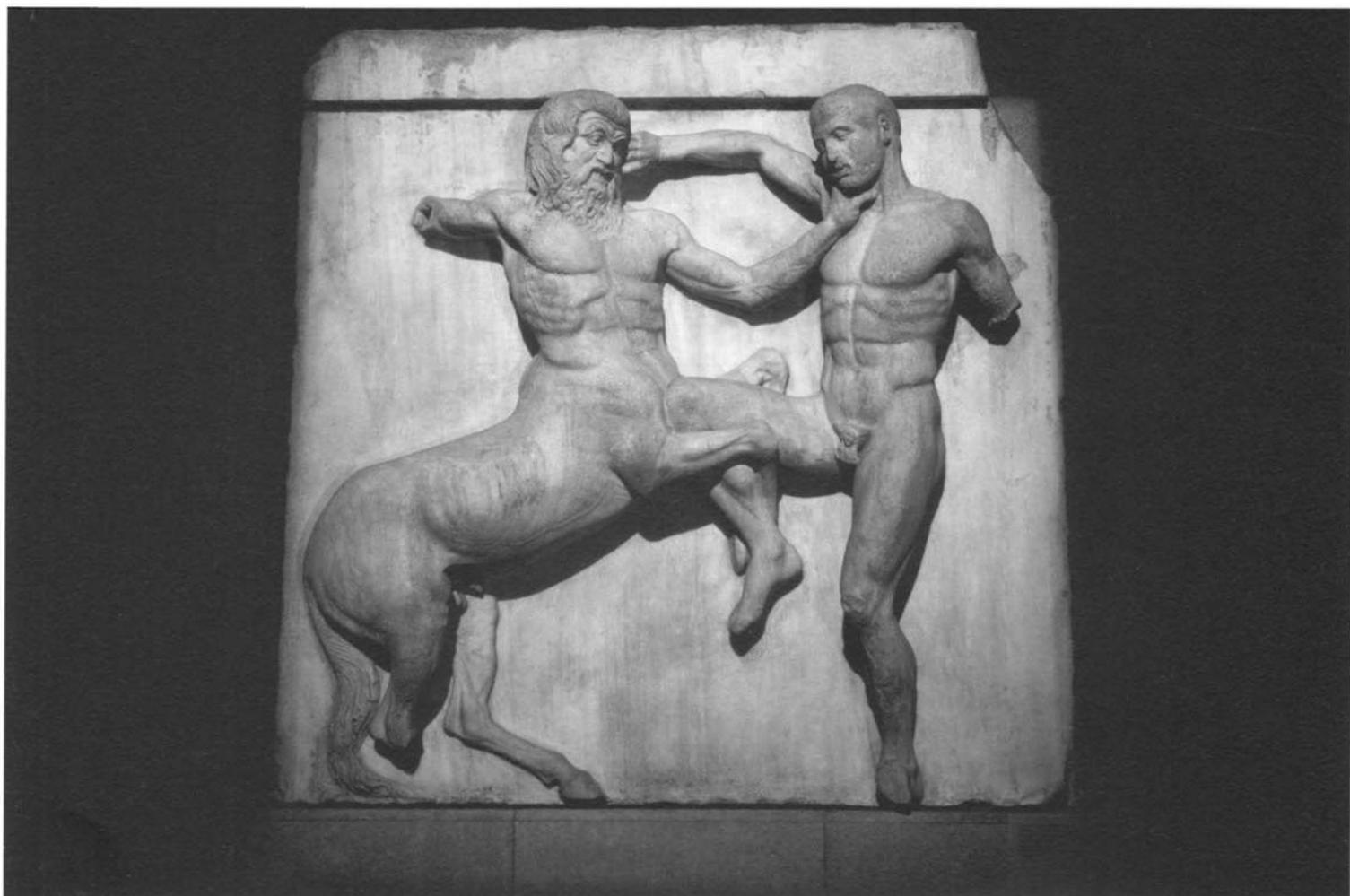


МАСТЕРСКАЯ СОТАДА
Краснофигурный рог
Греция, Афины. Около 470–460 до н. э.
Керамика. Высота 29

Замысловатый по силуэту и интересно декорированный рог для питья, судя по надписи, был произведен в мастерской Сотада – изобретательного афинского гончара, умевшего соединять моделированную на гончарном круге форму с вылепленными вручную скульптурными элементами. Изящная фигура крылатого сфинкса поддерживает своим стройным корпусом тулово сосуда, блестящая черная поверхность которого создает эффектный контраст с белой глазурью, покрывающей скульптуру.

Сюжетом росписи кубка послужила история о легендарном афинском царе Кекропе. Согласно легенде, он имел лик человека и туловище змеи. Выполненные в краснофигурном стиле сцены представляют историю самого древнего правителя и его детей. Предполагают, что этот искусно изготовленный рог использовался не для питья, а для аэрации вина. Сначала, когда вино заливалось из амфоры в широкое горлышко сосуда, отверстие в его нижней части прикрывалось рукой виночерпия, затем рог поднимался над чашей гостя, отверстие открывалось и напиток изливали тонкой струей в широкий килик. Таким образом, вино насыщалось пузырьками воздуха, перемешивалось и «оживало», обретая новые оттенки вкуса.

Рог вместе с другими подобными предметами обнаружили в некрополе итальянского города Капуя, в могиле грека-колониста из Афин. Он, по-видимому, был связан с погребальным культом. Сфинкс, украшающий тулово сосуда, мог расцениваться как страж гробницы, а история царя Кекропа служить свидетельством аттического происхождения умершего.



ФИДИЙ И ЕГО УЧЕНИКИ
Битва лапифов с кентаврами
Рельефы метоп Парфенона
Древняя Греция, Афины. 447–432 до н. э.
Мрамор. 134x127

Особенно полно в Британском музее экспонирована скульптура древнегреческой классики (V–IV века до н. э.). В 1801 британский посол в Турции лорд Джеймс Брюс Элгин (1811–1863) привез в Лондон прославленные скульптурные украшения Парфенона, созданные Фидием в 447–432 до н. э. Сейчас в музее хранятся 15 метоп (квадратных плит фриза), 17 сильно пострадавших статуй с фронтонов и 75,3 метра ленты фриза, шедшего по внутреннему периметру храма. Оба фронтона были заняты группами, изображавшими на восточном фронте рождение Афины из головы Зевса, а на западном – спор богини с Посейдоном из-за обладания Аттикой. Фриз украшали мраморные плиты с горельефами сцен борьбы кентавров с лапифами (одна из древнегреческих народностей), гигантомахии, битв амазонок и Троянской войны. На внешних стенах храма располагался барельефный фриз, представлявший праздничное шествие граждан к святилищу Афины Парфенос.

Один из сюжетов украшения метоп – битва лапифов с кентаврами – пользовался особой популярностью в искусстве древнегреческой классики. Согласно мифу, кентавры, приглашенные на свадебный пир фессалийского царя Пейрифоя, опьянели и попытались похитить жен и дочерей лапифов, но получили решительный отпор. Схватка закончилась их полным поражением. Самые разные эпизоды боя показаны на южных метопах Парфенона. На данной плите молодой лапиф, отбиваясь от нападения кентавра, который вцепился ему в горло, наносит своему врагу сокрушительный удар по голове.

Ожесточенная ярость борьбы, естественные и выразительные позы противников, напряжение мускулов их великолепных тел – все это передано скульптором убедительно и точно. Возможно, мастер использовал для своих композиций наблюдения за атлетами на популярных тогда состязаниях борцов. Скульптор намеренно противопоставляет звериную жестокость и эмоциональную несдержанность получеловека невозмутимой уравновешенности прекрасномудрого элина. Грубое лицо кентавра с резко обозначенными морщинами искажено гримасой ярости и злобы, тогда как волевое лицо лапифа выражает спокойствие и уверенность в своих силах. Рельефы обеих метоп с их резко очерченными и жестко трактованными формами высечены скульптором, который еще придерживался «строного стиля», характерного для греческой пластики второй четверти V века до н. э.





ФИДИЙ И ЕГО УЧЕНИКИ
Рельеф с изображением всадников
с западного фриза Парфенона
Древняя Греция, Афины. 447–432 до н. э.
Мрамор. Высота около 100

На стенах Парфенона рельефы работы самого Фидия изображали торжественную (в присутствии богов) процессию последнего дня панафинейского праздника, во время которой на Акрополь относился драгоценный пеплос, сотканный в дар богине Афине искуснейшими девушками Аттики. Роскошное одеяние предназначалось для древнейшей деревянной статуи покровительницы города, находившейся в небольшом храме Эрехтейоне неподалеку от Парфенона. Шествие начиналось с восходом солнца. Нарядно одетые жители города сопровождали повозку, на которой пеплос везли от Керамика (квартала гончаров) через торговую площадь Агору к подножию священной скалы. Отсюда одеяние богини уже на руках вносили на Акрополь, где процессия завершалась жертвоприношением ста быков и возложением пеплоса на изваяние Афины.

Фидий, расположив рисунок торжественного шествия на стенах Парфенона, предоставил участвующим в нем гражданам возможность, проходя вдоль храма, увидеть самих себя в идеализированном, прекрасном виде, а также олимпийских богов, незримо присутствующих при священнодействии. На мраморной ленте длиной более 160 метров и высотой чуть более 1 метра гениальный скульптор изобразил различные стадии праздничного марша. На западной стене представлено начало процессии всадников. Сцены первых рельефов показывают юношей, которые беседуют, седлая скакунов. Далее можно видеть, как их движение набирает скорость: прекрасные полуобнаженные мужчины скачут друг за другом на разгоряченных лошадях. Один молодой человек крепкого сложения с правильными чертами лица, оглянувшись, **взмахом** руки подзывает к себе отставшего товарища. **Короткий** плащ, развевающийся за его спиной, оттеняет **упругую** мощь хорошо тренированного тела.

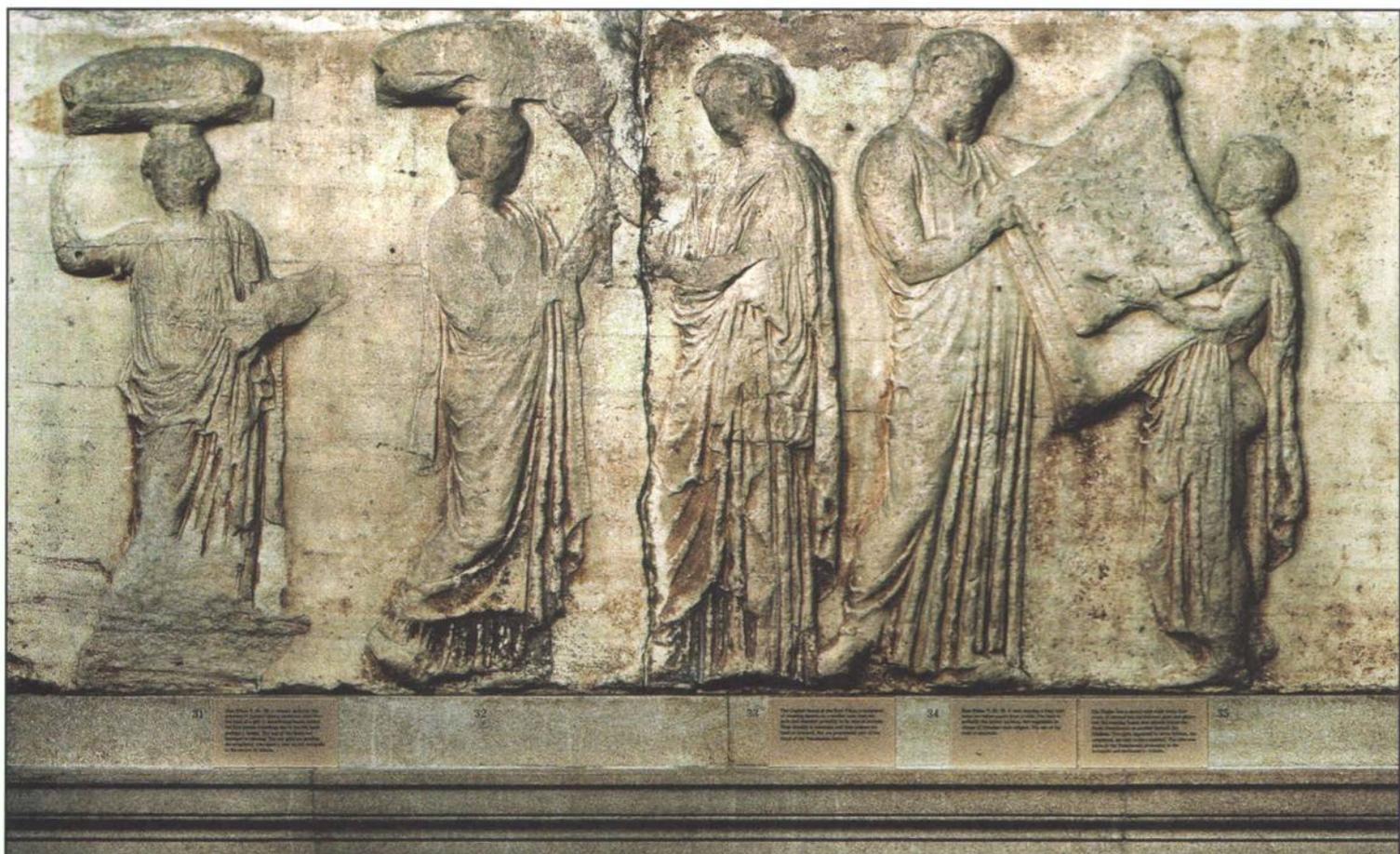
ФИДИЙ И ЕГО УЧЕНИКИ
Рельеф с изображением
всадников с северного фриза
Парфенона
Древняя Греция, Афины.
447–432 до н. э.
Мрамор. Высота около 100

На северной и южной сторонах храма показано, как в одинаковой последовательности движутся две части процессии. Во главе каждой выступают юноши с жертвенными животными. За ними – мальчики с подносами и кувшинами, музыканты, старцы с оливковыми ветвями, квадриги с возничими и воинами. Заканчивает движение на боковых сторонах храма эскорт афинской конницы, занимающий более половины каждого фриза. Всадники скачут то галопом, то рысью.

Наездники, объединенные в компактные пластические группы, движутся в напряженном ритме. Одни скачут, тесня друг друга, другие – растягиваясь верницей. Все всадники молоды и хорошо сложены. Облик каждого из них – это, в сущности, разные вариации типа юного атлета. Прекрасные животные тоже похожи. Но Фидию мастерски удается избежать однообразия, ни одна группа, ни одно движение не повторяется. Если приглядеться, то можно заметить, что в каждой группе несколько иное положение ног коней, весьма разнятся посадка и жесты всадников. Обобщенные контуры, замыкающие отдельные группы, придают их силуэтам лаконичный и монументальный характер. Фигуры часто перекрывают друг друга, что увеличивает ощущение нарастающего ритма движения и создает иллюзию глубины пространства при очень невысоком рельефе. Сложная игра светотени, разнообразие жестов и рисунка драпировок дополняют картину яркого и оживленного движения праздничной кавалькады.







ФИДИЙ И ЕГО УЧЕНИКИ
Рельеф с изображением олимпийских богов и афинских граждан
с восточного фриза Парфенона
Древняя Греция, Афины. 447–432 до н. э.
Мрамор. Высота около 100

На восточном фризе Парфенона изображено центральное событие панафинейского праздника. Здесь были показаны восседающие на тронах боги-олимпийцы, встречающие процессию афинских граждан, подходящих к ним двумя потоками справа и слева. Каждую группу возглавляют девушки, несущие Афине дары и, в том числе, сам драгоценный пеплос. К ним обращены взоры чиновников-распорядителей и высших должностных лиц города – архонтов и стратегов. Боги, незримо для афинян присутствующие на празднике, превосходят смертных размерами. Чтобы не нарушить принципа равногавия, Фидий размещает олимпийцев на тронах. Граждане города своей красотой и величавостью похожи на небожителей, а боги выглядят как прекрасные люди.

Композиция фриза подчинена строгому ритму, движения и позы людей и богов спокойны, размерены и созвучны друг другу. При всем разнообразии сцен общее решение отличается удивительной целостностью. Живой ритм и единство царят в этой скульптурной композиции. Многообразие становится возможным благодаря богатству пластических мотивов движения. Персонажи похожи друг на друга, но ни один из них не повторяется в точности. Обобщая наиболее характерные, увиденные в жизни черты людей, скульптор создает идеально-прекрасные образы, в которых физическая красота и нравственное совершенство слиты воедино.



ФИДИЙ
(около 490–430 до н. э.)
Голова лошади из упряжки Селены
Древняя Греция, Афины. 447–432 до н. э.
Мрамор. Длина 83,3

На восточном фронте Парфенона Фидий воплотил стройную, основанную на мифологических представлениях своей эпохи систему мироздания. Персонализации дня и ночи, обрамлявшие сложную многофигурную композицию «Рождение Афины», подчеркивали вселенский характер происходящего события. В левом углу фронтона был изображен бог солнца Гелиос, поднимающийся из морской пучины на своей колеснице. Головы его чудесных коней, едва показавшиеся над волнами и жадно вдыхающие утренний воздух, символизировали начало нового дня и радость пробуждающейся жизни. В противоположном, правом, углу была изображена другая колесница. На ней богиня луны Селена спешит покинуть заалевшее небо, и ее дивные кони уже погружаются в бездну вод. Из всех персонажей этих космических сцен сохранилась только принадлежащая ныне Британскому музею голова лошади из упряжки Селены.

Поражающее предельным реализмом и соразмерностью пропорций это изображение коня является одним из лучших образцов древнегреческой анималистической пластики. Мастеру удалось в лаконичном и законченном образе передать красоту, витальную силу и сдержанное благородство прекрасного животного. Замечательная скульптура вызвала в свое время восхищение великого немецкого поэта Иоганна Гёте, который считал ее идеальным изображением лошади.

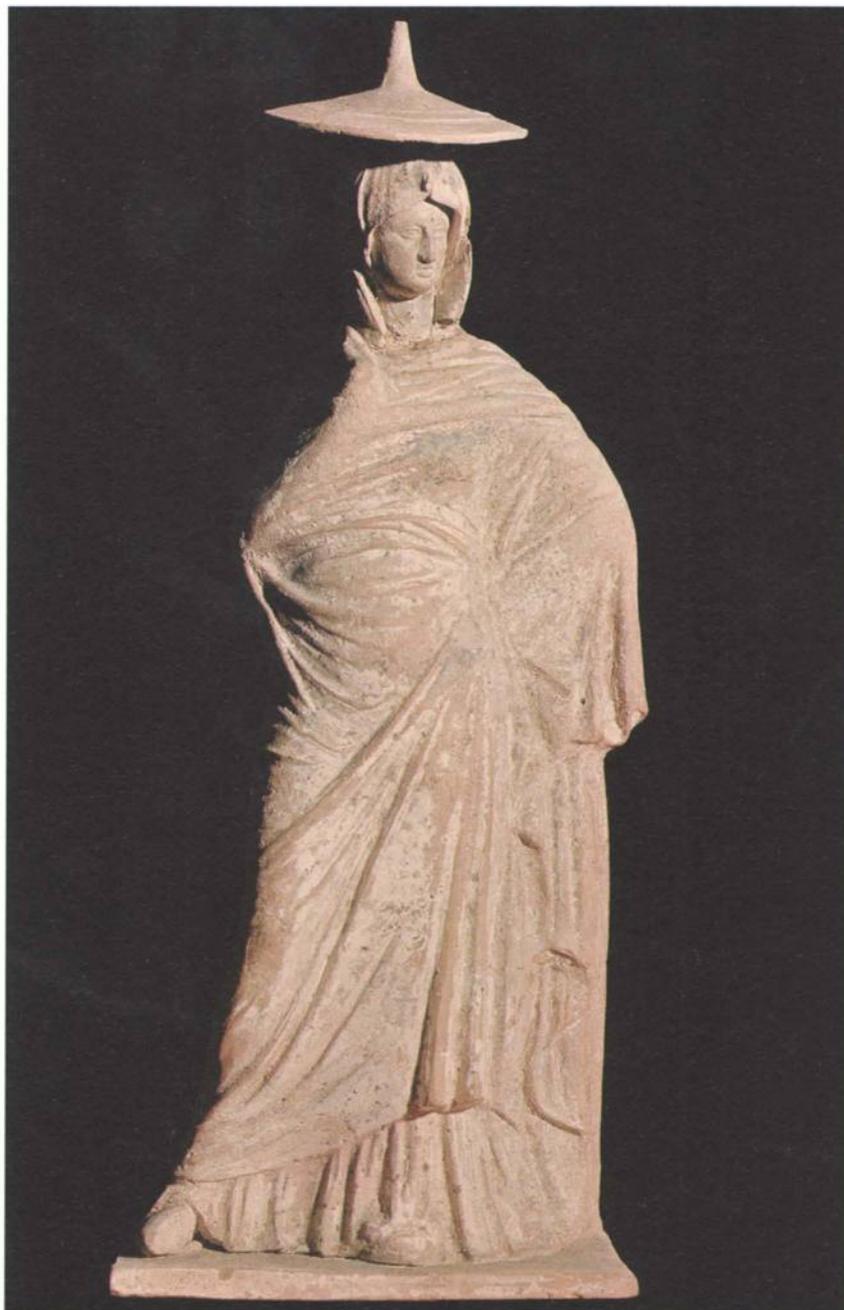




СКОПАС
(около 395–350 до н. э.)
Битва греков с амазонками
Плита восточного фриза мавсолея
в Галикарнасе
Древняя Греция. Около 350 до н. э.
Мрамор. Высота 89

Скопас, великий греческий скульптор с острова Парос, обладал способностью тонко чувствовать и отображать в пластических образах настроения людей своего беспокойного времени. Он умел передавать в скульптуре богатый мир человеческих чувств, созвучный трагическим конфликтам эпохи поздней классики. Из 25 статуй Скопаса, о которых пишут античные авторы, до наших дней дошли лишь несколько, и то в огрубленных римских копиях. Поэтому находка рельефных плит при раскопках Галикарнасского мавсолея была большой удачей: их обнаружили как раз на восточной стороне усыпальницы, над которой, по свидетельству Плиния, и работал Скопас. Эти высеченные из голубоватого малоазийского мрамора рельефы некогда составляли фриз высокого цоколя гробницы царя Мавсола. Не только место находки, но и художественно-образный строй скульптур свидетельствуют об их принадлежности резцу Скопаса: тела, пронизанные энергией, безупречно моделированы, а позы полны динамики и напряженной экспрессии.

Популярный в эпоху классики сюжет для декорации фриза – борьба греков с амазонками – был особенно актуален для малоазийского Галикарнаса, где эллины жили в близком соседстве с «варварами», к тому же легендарные женщины-воительницы обитали, согласно эпосу, на равнине малой Азии и в степях Причерноморья. На данном фризе мастер показал самый разгар битвы, когда, устремляясь навстречу своим яростным противницам, греческие воины наносят им беспощадные удары, а конные и пешие амазонки в развевающихся хитонах отважно отражают атаку. Легкие и стройные фигуры женщин-воительниц противопоставлены мускулистым телам обнаженных греков. Смелые ракурсы, контрасты поз, диагональное расположение фигур сообщают изображению динамику, а деление композиции на четкие ритмические группы делает его понятным и ясным.



**Женская фигура
Древняя Греция, Беотия, Танагра. III век до н. э.
Терракота. Высота 25,5**

Танагрские фигурки 325–200 до н. э., изготовленные из ярко раскрашенной терракоты (обожженной глины), получили свое название по имени города Танагра в Беотии, где они впервые были обнаружены в 1870-х. Эти небольшие статуэтки, представляющие собой живые, но вместе с тем изящные изображения обычных людей, – характерные памятники культуры эллинизма. Именно в эту эпоху художники научились видеть красоту простых, «невозвышенных» образов, ценить прелесть и непосредственность жанровых сцен. Скульптура Танагры, испытывая влияние известного мастера поздней классики Праксителя, предпочитавшего занимательность и элегантность героическому пафосу, чаще изображала женщин, чем мужчин.

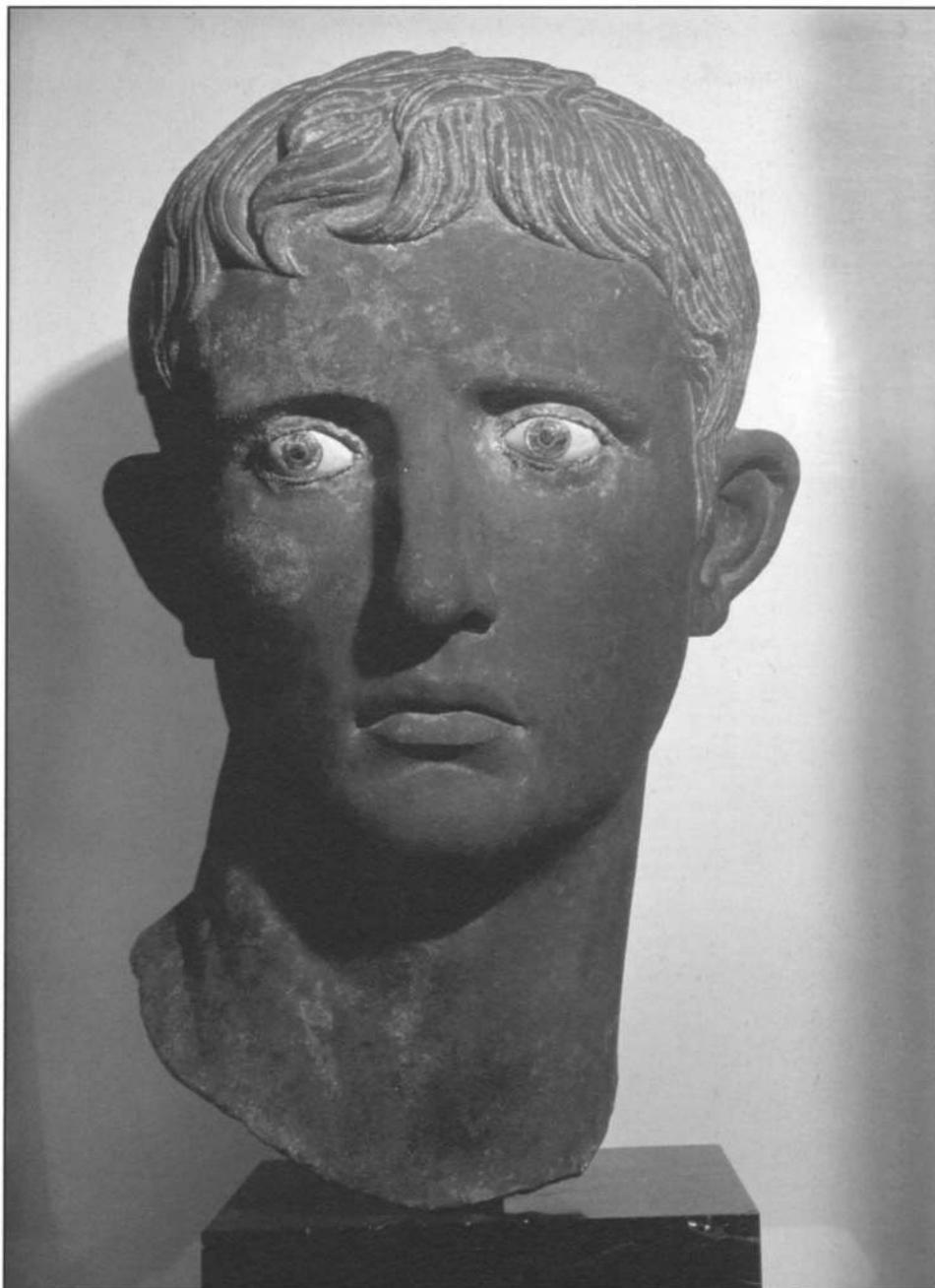
Такие статуэтки в древности пользовались огромной популярностью. Они служили дарами богам и умершим родственникам, детскими игрушками и украшениями жилищ. В мастерских Танагры в IV веке до н. э. было налажено настоящее производство по изготовлению миниатюрных скульптур. Очистив глину от примесей, из нее в специальных матрицах формировали две стороны будущей фигурки, лицевую и оборотную, которые просушивали на воздухе, соединяли вместе и добавляли вылепленные вручную детали. Затем статуэтку обжигали в гончарной печи, покрывали тонким слоем белой глазури и наконец расписывали минеральными красками нежно-розовых и светло-голубых оттенков.

К лучшим образцам танагрской пластики принадлежит скульптура женщины, облаченной в тунику. Жизненно достоверный образ полон обаяния и лиризма. Необычный головной убор героини напоминает шляпы китайского кули, но ее поза естественна и грациозна. Ниспадающее широкое покрывало подчеркивает стройность и природное изящество фигуры.



**Голова женщины, похожей на Клеопатру
Древний Рим. Около 50–30 до н. э.
Известняк. Высота 28**

Высеченная из песчаника скульптурная голова молодой женщины очень напоминает знаменитую Клеопатру из рода Птолемеев, которая по возвращении в 46 до н. э. Гая Юлия Цезаря из Африканского похода вместе с ним триумфально въезжала в Рим. Роскошная свита и богатство правительницы Египта, пышность организованных в ее честь торжеств и последовавшее за ними учреждение культа богини Исиды поразили народ Вечного города и вызвали недовольство некоторых его сенаторов. Внешность Клеопатры хорошо известна по монетам и сохранившимся эллинистическим портретам. Однако, несмотря на очевидное сходство (особенно в профильном ракурсе) головы из Британского музея с обликом египетской правительницы, некоторые исследователи не спешат называть эту скульптуру ее портретом. Смущают отсутствие каких-либо царских регалий, например диадемы, и более простая, чем на монетах, прическа, похожая на те, что были у римлянок. Но такой «демократизм» можно объяснить тем, что Клеопатра, живя в Риме, невольно усваивала его моду и нравы. Хотя вполне вероятно и обратная ситуация: известно, что египетская царица, ее наряды, прическа и манера держаться производили такое сильное впечатление на римских женщин, что некоторые начинали подражать ей. И тогда скульптурная голова – портрет одной из таких похожих на царицу модниц. Но вне зависимости от того, изображена сама Клеопатра или римлянка, – это работа талантливого мастера, точно подметившего черты своеобразной внешности и характера модели. Женщина не красавица, но она умна и обаятельна, сдержанна и уверена в себе, ее лицо, оживленное едва уловимой улыбкой, дышит светлой радостью юности.



**Голова императора Августа
Древний Рим. Начало I века до н. э.
Бронза, мрамор, стекло. Высота 43,9**

Бронзовая голова основателя Римской империи Октавиана Августа является частью одной из его несохранившихся скульптур, которыми был полон Рим начала I века до н. э. Особенно увеличилось количество таких изображений после присвоения Октавиану в 27 до н. э. сенатом титула Августа – «возвеличенного божеством», «божественного». Культ правителя быстро распространился по всей империи, а его статуи стали украшать храмы и форумы не только Вечного города, но и провинциальных центров. Преемник Цезаря, прирожденный политик и мастер социальной демагогии, Октавиан Август, сумевший захватить власть, расширить пределы римских владений и установить в них долгий мир, любимец патрициев и плебса, по свидетельству современников, был очень скромен в быту, добродетелен и благочестив.

По описанию Гая Светония Транквилла, Август «с виду был красив и в любом возрасте сохранял привлекательность, хотя и не старался прихорашиваться... лицо его было спокойным и ясным... глаза светлыми и блестящими... волосы – рыжеватые и чуть вьющиеся... уши – небольшие... нос – с горбинкой и слегка заостренный...». Данный портрет, изображающий Октавиана Августа молодым человеком, точно следует этому описанию, верно запечатлевая черты его внешности – худощавое, аскетически строгое лицо с правильными чертами, решительным и спокойным взглядом глубоко посаженных глаз, и создает образ сильного, мудрого, справедливого правителя, подарившего империи годы процветания и благоденствия. В этом выдающемся произведении «классицизма эпохи Августа» острота и правдивость индивидуальной характеристики личности, столь свойственные римскому портретному искусству, гармонично соединяются с умелой идеализацией и тонким мастерством обработки материала, заимствованными в II–I веках до н. э. латинской цивилизацией у древнегреческих мастеров.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ



Шахматная фигура с острова Льюис. 1150–1200



Кубок из Ринглмира
Англия, Кент. Бронзовый век, около 1700–1500 до н. э.
Золото. Высота 14, вес 184 г

Редкий золотой кубок замысловатой формы, обнаруженный Клифом Бредшоу в Ринглмире на восточном побережье графства Кент в ноябре 2001, является новым интереснейшим экспонатом. Это второй памятник такого типа, найденный за все время археологических изысканий на Британских островах. Стилистически он больше связан с золотыми изделиями, происходящими с континента: из Бретани, Швейцарии и Северо-Западной Германии. Данный кубок имеет такое же округлое основание, как и другие подобные сосуды, но лишь он один снабжен оригинальной, асимметрично расположенной ручкой, припаянной к необычному тулову как раз в том месте, где оно наиболее сильно искажено грубой вмятиной.

Этот удивительный предмет – свидетельство высокого уровня мастерства, которого достигло ювелирное искусство Северной Европы в эпоху поздней бронзы. Кубок из Ринглмира, наделенный сложным s-образно изогнутым профилем, был искусно выкован из цельного листа драгоценного металла и покрыт орнаментом из параллельных, выпукло-вогнутых полос. Такая волнообразная декорация заставляет вспомнить золотую чашу из Рилтона, найденную в Бодмин Муре (Корнуолл) еще в начале XIX века. Спустя некоторое время после обнаружения золотого кубка археологи открыли в Ринглмире остатки большого погребального комплекса раннего бронзового века. К несчастью, некогда богатое захоронение было безжалостно разрушено: курган срыт, его место занято пашней, а немногие уцелевшие предметы рассеяны по окрестностям.



**Золотой нагрудник («Пелерина» из Моулда)
Англия, Флитшир. 1400–1000 до н. э.
Золото. 23,5x46,5x28, вес 560 г**

Выполненный из цельного золотого листа, этот нагрудник был найден под каменной насыпью вместе с человеческим скелетом, бусами из янтаря, обломками бронзовых пластин и фрагментами каймы от богато украшенной одежды. Все вещи захоронения датируются серединой бронзового века. Золотая «пелерина» после ее обнаружения была разломана на части, каждая из которых отдельно приобреталась музеем в 1856–1927. В результате удалось собрать почти все фрагменты этого массивного украшения.

В процессе произведенной в 1960-е реконструкции ученые выяснили, что золотая «пелерина» крепилась к одежде при помощи кожаных ремешков и для этого была снабжена специально просверленными отверстиями, а когда они изнашивались, драгоценное оплечье укрепили узкими бронзовыми пластинками. Этот памятник уникален и неповторим, ничего подобного нигде более обнаружено не было. Хотя назначение предмета до конца непонятно, ясно одно – такой громоздкий атрибут одежды не предназначался для длительного ношения, а тем более в повседневной жизни, ибо сильно стеснял бы движения рук и корпуса человека. Скорее всего, золотая «пелерина» использовалась в ритуальных целях и служила знаком отличия жреца очень высокого ранга. Массивное кованое оплечье повсюду украшено чеканкой из чередующихся полос геометрических орнаментов, состоящих из выпуклых овалов, пирамидок и полусфер разного размера, возможно, имитирующих ожерелья или гривны. По характеру орнамента и материала, из которого изготовлен предмет, можно предположить, что он был каким-то образом связан с солнечным культом. Круглые и пирамидальные формы у многих народов ассоциировались с солярными божествами, равно как сияющее золото и теплый светоносный янтарь.



**Кельтский рогатый шлем
Англия, Лондон. 150–50 до н. э.
Бронза. Высота 24,2**

Уникальный кельтский шлем был обнаружен в середине прошлого века на дне Темзы у моста Ватерлоо в Лондоне и передан на временное хранение в Британский музей Комитетом по регулированию судоходства и рыбных промыслов на Темзе в 1868. Рогатые шлемы – важный элемент экипировки кельтских воинов. Сцены, представленные на знаменитом котле из Гундеструпа (Дания), демонстрируют их использование уже около 100 до н. э. Однако, несмотря на широкое распространение подобных шлемов, этот – единственный из сохранившихся, возможно, потому, что они чаще изготавливались из кожи, а не из дорогого и редкого тогда металла. Данный же, скорее всего, использовался исключительно как ритуальный предмет. Он не мог служить головным убором воина из-за хрупкой конструкции и ненадежного крепления. Вероятно, эту дорогую и искусно украшенную вещь жрецы принесли в дар морскому боже-ству, что и объясняет ее нахождение в реке.

Орнамент шлема состоит из пяти бронзовых шляпок с насечкой под красную эмаль и выполненным с оборота на передней и задней сторонах чеканным рисунком так называемого снеттишемского стиля. Это название было дано специфической декорации, впервые обнаруженной на большой гривне из Снеттишема и повторяющейся в других кельтских памятниках. Она представляет собой рельефный орнамент из изогнутых бороздок, окружающих рисунок, с сетчатыми насечками и маленькими сферическими выступами. Орнаменты на большой гривне из Снеттишема и на шлеме из Темзы демонстрируют умение кельтских мастеров приспособлять одни и те же декоративные элементы к формам разных предметов. Узоры гривны компактны и убористы, рисунки шлема, напротив, расположены свободно, поскольку здесь больше пространства для орнамента. «Рогатый» шлем датируется I веком до н. э. Датировка основана на стиле декорации и подтверждается также «шляпками» с крестообразной насечкой и эмалью, характерными для третьего периода латенской культуры, процветавшей в V–I веках до н. э. в Центральной и Северо-Западной Европе, в том числе и на Британских островах.



**Фибула из Саттон-Ху
Англия, Суффолк. VII век
Золото, гранаты, перегородчатая эмаль. 12,7x5,4**

Золотая фибула (застежка для плаща) – один из драгоценных предметов, сопровождавших в загробный мир короля Восточной Англии (предполагают, что им мог быть Редвальд, правивший в 616–626, или Этельхер, который погиб в битве в 656). Умерший был погребен по древнегерманской традиции в огромном деревянном корабле внутри высокой земляной насыпи. Богатое захоронение, не имеющее себе равных на Британских островах, обнаружили в 1939 во время раскопок кургана на песчаной пустоши Саттон-Ху на берегу реки Дебен в графстве Суффолк, неподалеку от морского побережья. Гробница короля была полна богатых даров: золотых украшений, серебряной столовой утвари, искусно сделанных оружия и доспехов – вещей, свидетельствующих о высоком социальном статусе и боевых подвигах покойного.

Фибула выполнена в сложной технике перегородчатой эмали, заимствованной германскими племенами во времена Великого переселения народов у жителей Причерноморья. Драгоценную пряжку покрывает узор из припаянных золотых нитей, окаймленных ячейками, заполненными темно-красной и голубой эмалью, в углубления броши вставлены большие отшлифованные гранаты. Из таких же плоских камней выложены и украшающие края фибулы стилизованные фигуры диких кабанов, умело «вплетенные» в излюбленный северными народами раннего Средневековья «звериный орнамент», где одно животное кусает другого.

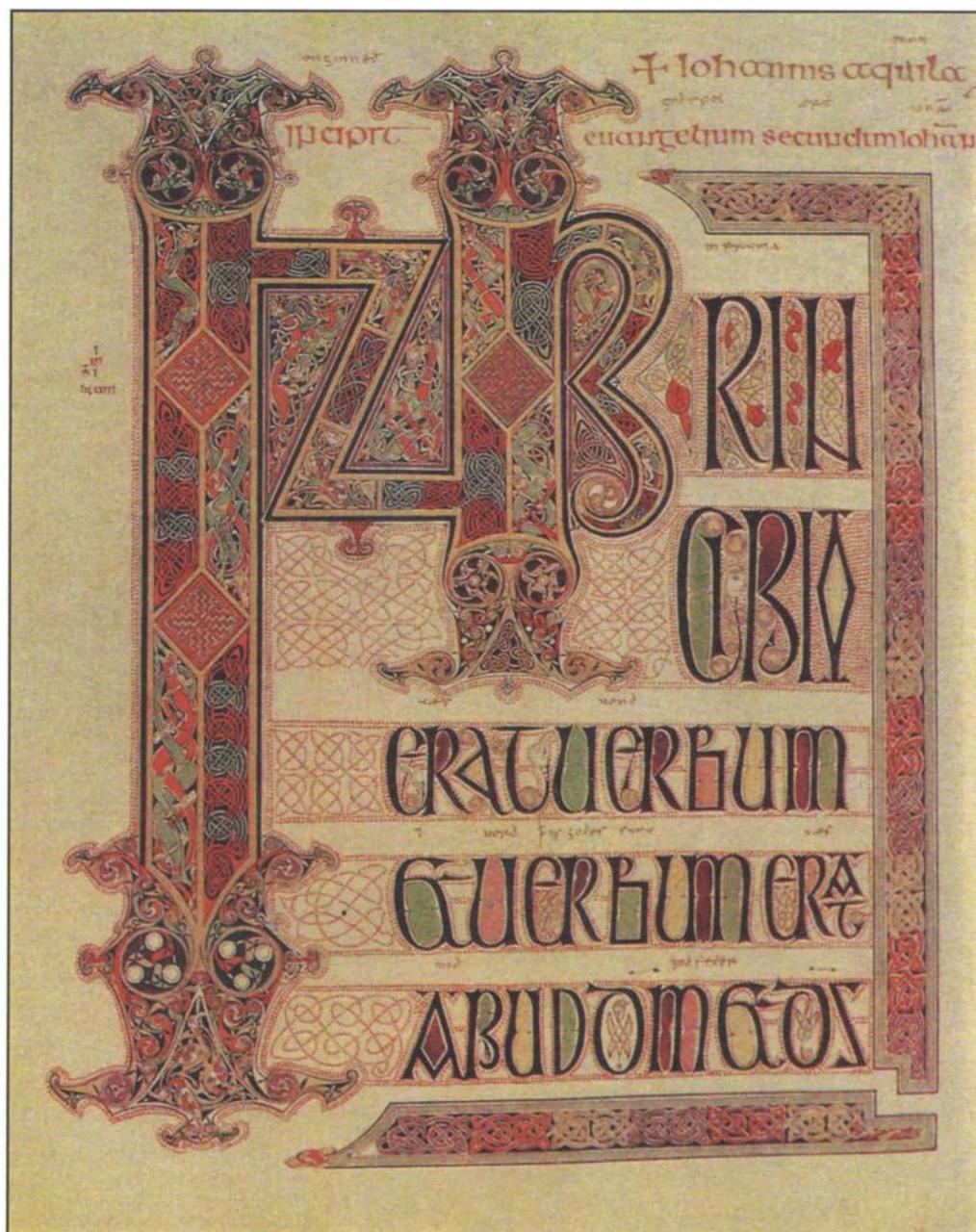
Подобные предметы, возможно, имели магическое назначение, играя роль амулетов, защищающих своего владельца от злых сил. Когда мир представлялся непрерывно длящейся схваткой зверей, демонов и фантастических сил, воин, украшая свои доспехи изображениями таинственных врагов, уже обезвреженных и покорных, заставлял их охранять себя.



**Золотая пряжка из захоронения в Саттон-Ху
Англия, Суффолк. Начало VII века
Золото. 13,2x5,6, вес 412,7 г**

Эта искусно декорированная золотая пряжка для пояса, найденная вместе с другими драгоценными предметами в королевском захоронении в Саттон-Ху, являлась неотъемлемой принадлежностью костюма высшей англосаксонской знати. Массивное украшение из драгоценного металла, с замысловатым «звериным» и «плетенчатым» орнаментом и чернью, было знаком высокого общественного положения владельца. К поясу военные вожди германских племен крепили оружие (кинжал или боевой меч), а иногда и кошель с дорогими вещами и деньгами. Пряжка состоит из двух литых частей, умело соединенных вместе стержнем запора. Орнамент схож с тем, что украшает фибулы и створки кошелька, обнаруженные в этом же кургане, однако переплетения гибких «змееподобных» линий здесь еще сложнее и многообразнее. Богатство пряжки, не имеющей вставок из драгоценных камней, полностью обеспечивает филигранная тонкость изощренных орнаментальных мотивов. В причудливых извивах тонких металлических полос, вырисовывающихся на черной поверхности фона, угадываются фигуры нескольких фантастических чудищ. На верхней части предмета можно рассмотреть двух таких монстров, которые держат в разинутых пастьях маленького, похожего на крошечную собачку зверька. Подобные элементы характерны для декоративно-прикладного искусства северных германских народов и для англосаксонских и кельтских иллюстрированных кодексов VII века.





**Первая страница Евангелия от Иоанна
Линдисфарнское Евангелие
Англия. 698–721
Пергамент. 34,3x23**

К лучшим произведениям раннесредневекового искусства Англии принадлежат миниатюры Линдисфарнского Евангелия, созданного около 698 в скриптории монастыря, основанного в VII веке на острове Линдисфарн на побережье Нортумберленда в Англии. В дальнейшем по имени этого островка и получила свое название рукопись. Латинский манускрипт, включающий четыре Евангелия, был написан прекрасным островным «майюскулом» и иллюстрирован узорами из вьющихся спиралей и кельтских плетенок в инициалах и на целых «ковровых страницах». Позднее рукопись обрела драгоценный переплет и хранилась в специальной шкатулке, отделанной золотом и серебром.

В 875 она чудом уцелела, когда монахи, спасаясь от нашествия датчан, забрали ее с собой на отправляющийся в Ирландию корабль. Во время шторма, как повествует предание аббатства, драгоценную книгу смыло за борт, и тогда братья обратились с молитвой к святому Кадбергу, чьи мощи были на борту. Тот велел искать Евангелие на берегу после отлива. Следуя указанию, они вернулись назад и нашли среди дюн ничуть не пострадавшую рукопись.

Первую страницу каждого из четырех Евангелий украшают огромные буквы-инициалы, увенчанные причудливыми завершениями, силуэты которых похожи на фантастических животных. Бордюры страницы также заполнены разноцветными, замысловато переплетенными лентами и скручивающимися в диковинные узлы тонкими линиями. Выполненные пером, эти миниатюры отличаются каллиграфическим изяществом рисунка, неистощимым разнообразием орнаментальных мотивов и удивительной красотой цветового решения, напоминающего переливы рубинов, изумрудов, бирюзы и аметистов в ювелирных украшениях того времени. Относясь к букве как к священной реликвии, художник заключает ее в поистине драгоценную оболочку, сотканную из плетенок и узлов – оберегов и звучных красочных пятен.



**Страница, украшенная крестообразным орнаментом
Линдисфарнское Евангелие
Англия. 698–721
Пергамент. 34,3x23**

Каждое Евангелие кодекса из Линдисфарнского монастыря открывается не текстом, а страницей, целиком заполненной замысловатым орнаментом. Этот лист, возможно, воспринимался как своеобразный оберег священного Слова. Кельтские магические плетенки и завитки, скрученные ими фантастические птицы сочетаются здесь с христианской символикой. В прямоугольное обрамление со ступенчатыми выступами по углам вписаны покрытые тончайшей плетенкой геометрические фигуры, составляющие крест. Рядом симметрично размещены «окна», где изломанные под углом линии напоминают античный меандр, и квадраты со свастикой – древним символом солнца. Окружающий их фон соткан из сложнейших завитков, в которые вплетаются фигуры птиц с изящными шеями, изогнутыми клювами, когтистыми лапами и длинными хвостами. Однако при всматривании в изображение эта орнаментальная стихия оказывается подчиненной жесткой структуре, она организована и упорядочена. «Ковровая страница» выполнена необычайно искусно, здесь каждая крошечная деталь внимательно прописана, а цветовые аккорды насыщенных красных, зеленых, голубых тонов подобны краскам цветных эмалей.



**Шахматные фигуры с острова Льюис
Скандинавия или Англия. 1150–1200
Моржовая кость. Высота 7–10,2**

Каменная шкатулка с большой коллекцией шахматных фигур, состоящей из 92 предметов и семи комплектов, была случайно обнаружена в 1831 на песчаном пляже острова Льюис, расположенном неподалеку от берегов Шотландии. На рубеже XII–XIII веков древняя игра, пришедшая в Западную Европу с Востока и полностью адаптированная к местным нравам, стала невероятно популярной. Выполненные в романском стиле фигурки представляют собой образы средневековых правителей, воинов и духовенства в одежде начала XIII столетия со всеми присущими общественному положению каждого персонажа атрибутами. Вырезанные из моржовой кости и некогда выкрашенные в красный цвет приземистые статичные статуэтки с большими головами изображают короля и королеву, восседающих на тронах, епископа с посохом в руке, вооруженного копьем рыцаря на коне и пешего воина с щитом и мечом.

Такая осовремененная трактовка персонажей старинной игры далеко не случайна, ведь шахматная партия в средневековой культуре ассоциировалась с реальной жизнью: «Жизнь напоминает шахматную партию. Пока идет игра, фигуры отличаются друг от друга, но партия кончается, и все они складываются в один общий мешок», – писал монах из Ломбардии Джакомо Чессоле. А другой средневековый автор, Джон Валлийский, весь мир сравнивал с шахматной доской, «на белых и черных полях которой люди располагаются, подобно фигурам и пешкам... и дьявол безжалостно играет судьбами... и если тот, кому лукавый объявит шах, не поспешит укрыться от дьявольских козней, он получит мат и обречет... душу на вечные муки».



**Стеклянный кубок с серебряной отделкой
Англия, Лондон (?). 1548–1549
Стекло, серебро. Высота 12,8**

Представленный кубок – один из лучших предметов декоративно-прикладного искусства, отошедших Британскому музею по завещанию Огастеса Фрэнкса в 1897. Стеклянный кубок в металлической оправе декорирован широкими вертикальными полосами полупрозрачного стекла с очень тонкими линиями прозрачного стекла между ними, а серебряная позолоченная оправка имеет лондонские пробирные клейма с датой.

По описанию кубок похож на тот, что упомянут в инвентарных списках вещей королевы Елизаветы за 1559 и 1574. Это один из двух сохранившихся образцов европейского стекла, выполненного в стиле «facon de Venise», ассоциирующемся с именем сэра Вильяма Парра, дяди супруги Генриха VIII Катерины Парр. Другой «кувшин Парра» хранится в Лондонском музее, но он попал в Англию раньше середины XVI века.

Техника изготовления стекла в стиле «facon de Venise» знала несколько приемов, различавшихся по трудоемкости и красоте получаемого узора. Данный кубок изготовлен «vetro a retori» – самым сложным способом, который давал наиболее интересный декоративный эффект: тонкие молочно-белые линии пересекаются внутри прозрачных полос стекла, образуя аккуратную сеточку и к тому же чередуются с цветными зеленовато-серыми полосами. Форма кубка более характерна для стран Северной Европы, чем для Италии, поэтому, несмотря на сложность техники, некоторые исследователи полагали, что он был изготовлен в Нидерландах. В настоящее время существует основанная на документальных свидетельствах версия, что этот замечательный сосуд был сделан в Лондоне, где работал по контракту венецианский мастер. Таким образом и возникло уникальное сочетание североευропейского силуэта кубка с техникой, в которой выполнено стекло.



**Степлфордский золотой кубок
Англия, Лондон (?). Около 1610
Золото. Высота 20,2**

Степлфордский золотой кубок – это самый ранний из сохранившихся экземпляров английской золотой посуды светского назначения. Перед тем как кубок поступил в музей, он долгое время находился во владении Степлфордской церкви, куда был передан в 1732. В ту эпоху сосуды из драгоценных материалов жертвовали храмам для их употребления в культовых целях, чтобы восстановить нехватку богослужебных предметов, похищенных пуританами.

Кубок отличается весьма необычной формой: чаша, испещренная орнаментом из крошечных выпуклых полусфер и увенчанная продолговатой крышкой с геральдическими знаками, опирается на витую ножку сложной формы, украшенную растительными узорами. Золотых дел мастер, создавший эту вещь, не только выказал максимум своих умений в обработке металла, но и проявил недюжинную фантазию и весьма оригинальное чувство юмора, придав силуэту драгоценного сосуда сходство с огромным желудем. Такое натуроподобие было в большой моде в начале XVII века. Богатые и знатные господа считали занятным иметь у себя или подарить «серебряное яблоко» или «золотую грушу». Чаше сосуды изготавливались в форме обычных или экзотических фруктов, иногда – раковин замысловатой формы.

Подобный кубок – большая редкость для любого музейного собрания, потому что очень немногие из них сохранились до наших дней. Вкусы менялись, а золото всегда было в цене, массивные предметы светского назначения ненадолго переживали своих первоначальных владельцев: наследники просто-напросто переплавляли металл, обращая его в звонкую монету.

СОБРАНИЕ ГРАФИКИ И ГРАВЮР



Альбрехт Дюрер. Голова мертвого Христа. 1503



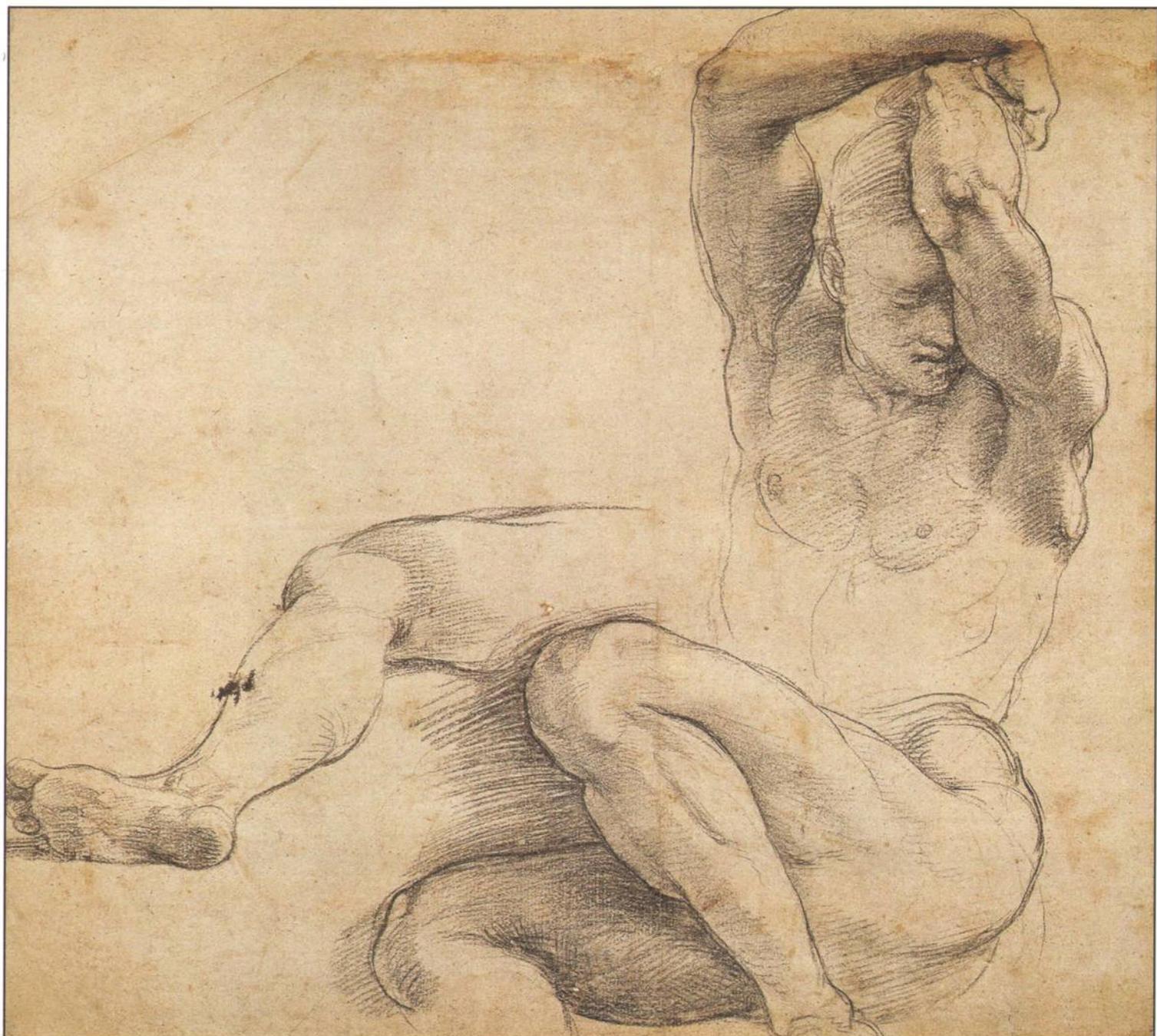
**ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
(1452–1519)
Лист с набросками военных машин
Около 1487. Бумага, перо. 17,3x24,5**

В эпоху Возрождения для художников было совершенно естественно заниматься оружием: человек, способный нарисовать и отлить бронзовую статую, с тем же успехом мог отлить и пушку. Следуя духу времени, Леонардо да Винчи в своем бесконечном стремлении к знанию усердно изучал трактат «De Re Militari» («О военном деле»), написанный его современником Роберто Вальтурио. Так он черпал идеи из разных источников, переосмысливая и во многом дополняя чужие проекты.

На данном рисунке изображена одна из «закрытых колесниц, безопасных и неприступных», – как их называл художник, представляющая собой усовершенствованный вид военной машины, примитивный прототип которой существовал еще в римские времена. В древности это были колесные конструкции, несшие тяжелые военные щиты и предназначавшиеся для штурма городских стен. Они должны были защищать воинов, которые действовали тараном. Леонардо значительно развил конструкцию, превратив колесницу в прикрытую панцирем вооруженную повозку (подобие современного танка), укомплектованную пушкой и управляемую изнутри с помощью рычагов и ременных приводов командой из восьми человек.

Боевая четырехколесная машина конической формы показана в двух ракурсах для того, чтобы продемонстрировать ее технические возможности и способы управления. Схема работы этого механического танка, тщательно продуманная автором, безусловно, опережает свое время, однако эффективность ее применения в боевых условиях XV века была весьма спорной: тяжелая повозка с трудом могла бы передвигаться одной только силой человеческих мускулов, особенно по неровной поверхности и на дальние расстояния. Сам художник скорее был увлечен идеей, чем ее воплощением.

Надо сказать, что Леонардо да Винчи, занимавшийся усовершенствованием боевой техники во время его службы при дворе миланского герцога Лодовико Сфорца, всегда оставался противником войн и насилия. Поэтому в середине листа под изображением еще более грозной военной машины в действии он сделал приписку, что подобные изобретения принесут больший вред тем, кто их использует, нежели тем, против кого они направлены.



**РАФАЭЛЬ САНТИ
(1483–1520)**

**Обнаженный человек с поднятыми руками
Около 1511–1512. Бумага, черный мел. 29,1x32,5**

Рисунок обнаженного мужчины с поднятыми вверх руками – один из серии подготовительных набросков, сделанных Рафаэлем для алтарной композиции «Воскресение Христа» капеллы семейства Киджи в римской церкви Санта Мария дела Паче по заказу своего друга, сиенского банкира Агостино Киджи.

На этом листе художник прорисовывает обнаженную натуру, отработывая позу и моделируя пластическую форму для образа римского стражника, который, боясь взглянуть на воскресшего Христа, согнулся и закрывает лицо руками от света Воскресения. Выразительные движения и неожиданные ракурсы мускулистой, сильной фигуры, запечатленной в кульминационный момент жизни, напоминают работы Микеланджело в Сикстинской капелле, которые Рафаэль тщательно изучал. Однако очевидно и то, что здесь его, в отличие от Микеланджело, гораздо меньше заботит детальная моделировка тела, а больше увлекают поиск позы, рисунок силуэта и светотеневые эффекты. Рафаэль концентрирует внимание на сложном положении рук и верхней части корпуса фигуры, ищет положение правой ноги персонажа будущей картины, прописывая ее более сгруппированную и открытую позицию. Покрывая штриховкой затемненные участки тела, мастер продумывает, как на картине будет падать свет.

Рафаэль успел спланировать устройство алтаря капеллы Киджи, но работа «Воскресение Христа» так и не была написана. От нее сохранились лишь некоторые прорисовки.



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР
(1471–152)
Рыцарь, Смерть и Дьявол
1513. Гравюра на меди. 24,6x19

Многоплановое содержание одной из самых совершенных по мастерству и глубоких по смыслу гравюр Альбрехта Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол» до сих пор не разгадано до конца. На этом листе видно, как среди мрачных скал, поросших травой и кустарником, едет на могучем коне закованный в латы всадник. Рядом с ним бежит лохматый пес. Рыцарь движется медленно и уверенно, не обращая внимания на то, что на этой тропе у него есть еще два спутника: восседающий на кляче труп в увитой змеями короне и песочными часами в руках и шагающее на козлиных ногах рогатое чудовище с кабаньим рылом и зажатой в левой лапе алебардой. Внизу вспять общему движению пробегает юркая ящерица, а вдали над темной грядой скал – безоблачное небо и уходящие ввысь башни горной крепости.

Название работы позволяет предположить, что коронованный мертвец – это олицетворение смерти, песочные часы которой отмеряют срок земной жизни рыцаря, а страшилище позади всадника – не кто иной, как дьявол, воплощающий все зло мира. Подобное существо уже появлялось у Дюрера в «Больших страстях» и «Сошествии Христа в ад». Рыцарь – самый загадочный из трех персонажей – часто ассоциируется с образом воина Христова.

Сравнение христианина с воином, ведущим духовную брань с дьявольскими кознями, известно еще с апостольских времен, развил в трактате «Оружие христианского воина», изданном в 1504, Эразм Роттердамский. «Чтобы ты не побоялся идти стезей добродетели, так как она кажется неровной и скорбной и надо будет отказаться от мирского покоя, так как ты должен будешь непрерывно сражаться с тремя злейшими врагами – плотью, дьяволом и миром, – писал Эразм, – я объявляю тебе следующие правила. Всеми чудовищами и призраками, которые сразу же тебе встретятся, словно при входе в ад, ты должен пренебречь». Вероятно, эти идеи и вдохновили Дюрера на создание знаменитой гравюры, где они мастерски выражены посредством образного строя и светотеневых эффектов.

Художник делит лист на два плана. Первый, темный – это ущелье, схожее с преддверием ада, где рыцарь пребывает рядом со смертью и дьяволом. Второй план залит светом, высоко в горах видны шпили прекрасного города (возможно, символизирующего Небесный Иерусалим). Всадник оказывается между двух миров и, чтобы попасть во второй, ему надо преодолеть мрак и ужас первого. Для этого требуются невозмутимость, стойкость и мужество.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475–1564)
Портрет Андреа Кваратези
Около 1532. Бумага, черный мел. 41x29**

Как сообщает Джорджо Вазари, Микеланджело с большой неохотой писал портреты, «даже в том случае, если предмет отличался совершенной красотой». «Портрет Андреа Кваратези» – единственный из сохранившихся портретных рисунков великого мастера. Он изображает знатного флорентийского юношу, который был поклонником таланта и, возможно, учеником Микеланджело. На одном из листов с набросками, ныне находящихся в Оксфорде, художник написал, обратившись, по всей вероятности, к этому молодому человеку: «Андреа, имей терпение».

Кваратези показан вполоборота к зрителю, на нем – современный костюм и модная шляпа. Взгляд задумчивого юноши устремлен в сторону, а серьезное и немного грустное лицо еще сохраняет наивность и робость детства. Видно, что позировать столь знаменитому художнику, да еще и собственному учителю, было для Андреа важным и ответственным делом. Рисунок выполнен в очень деликатной, мягкой манере. Свет падает слева, и Микеланджело, тонко прописывая тени, моделирует форму крошечными параллельными штрихами черного мела. Положенные столь близко и аккуратно, они создают живописный эффект, делая светотеневые переходы почти неуловимыми.

Работа выполнена с такой трогательной внимательностью к модели, что становятся понятны слова художника, который говорил, что если он берется за портрет, то пишет его «не по обязанности, а по любви». Предполагают, что рисунок был выполнен как памятный подарок самому Андреа или его семье.



**ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ
(1497/1498–1543)**

Портрет англичанки

**Около 1535. Бумага, красный, черный, белый, коричневый мел,
чернила, акварель. 27,6x19,1**

Ганс Гольбейн Младший, выдающийся немецкий живописец XVI века, стал проводником художественных идей Возрождения в Англии. Впервые он приехал в Лондон по рекомендации Эразма Роттердамского в 1526 и был принят в семье Томаса Мора, гуманистические взгляды которого разделял. Через два года Гольбейн возвратился на родину. Однако в 1532 он снова вернулся в Англию, теперь уже на долгий срок. Мастер был призван к королю и получил должность придворного художника. В течение одиннадцати лет он, исправно исполняя свои обязанности, рисовал проекты зданий и создавал эскизы украшений, но самое главное – писал портреты Генриха VIII и его приближенных.

Гольбейн привнес в английское искусство традиции интеллектуального гуманистического портрета с его глубоким вниманием к внутреннему миру портретируемого. Кроме короля и придворных художник изображал дорогих ему людей: друзей и единомышленников, а также их близких. К лучшим образцам таких работ относится «Портрет англичанки». В рисунке проявились лучшие черты творчества Гольбейна, его обращение к личному достоинству модели, ее уму и благородству. Предполагают, что на портрете – Маргарита, любимая дочь Томаса Мора, хотя сходство с ее миниатюрным портретом (1536, музей Метрополитен, Нью-Йорк) не слишком велико. В любом случае это знатная дама двора Генриха VIII, ибо лист происходит из большого альбома портретов королевской коллекции Виндзора.

Рисунок выполнен красным, белым и светло-коричневым мелом и доработан темными чернилами. Благодаря розоватому цвету листа и умелому варьированию оттенков художник моделирует форму и добивается эффекта естественного телесного тона. Тонкими мазками кисти он подчеркивает детали: уголки головного убора, контуры платья, линии бровей и ресниц. Портрет выполнен очень деликатно и вместе с тем строго, что отражает, по-видимому, характер запечатленной женщины – сдержанной, но нежной и ранимой.



**ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
(1577–1640)**

**Портрет Изабеллы Брант
Около 1621. Черный, красный и белый мел. 38,1x29,4**

Этот рисунок создан Питером Паулем Рубенсом незадолго до смерти его жены, Изабеллы Брант, с которой он прожил вместе семнадцать счастливых лет. Художник писал свою любимую женщину много раз и никогда не стремился приукрашивать ее внешний облик. Все портреты Изабеллы правдивы, точны в деталях, скромны в изображении аксессуаров, а сам образ привлекает зрителя доверительным и добрым выражением лица.

Данный рисунок, возможно, является подготовительным наброском к большому портрету 1926, который сейчас находится в Галерее Уффици во Флоренции. Поворот головы, прическа, исполненный теплоты взгляд, легкая улыбка одинаковы в обеих работах Рубенса, но в силу особенности техники камерный рисунок, лишенный каких бы то ни было «парадных» деталей и являющийся лишь погрудным портретом, сосредоточивая внимание на лице модели, сохраняет большую остроту индивидуальной характеристики, чем законченное полотно. Молодая женщина не позирует, она «выхвачена из жизни», представлена такой, какой ее видел художник каждый день и какой она запечатлелась в его памяти. Рубенс в письме к своему другу Пьеру Дююи от 15 июля 1626 писал о недавно умершей жене: «Поистине я потерял превосходную супругу, которую я мог и должен был любить, потому что она не обладала никакими недостатками своего пола; она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили ее живую и оплакивали мертвую...»



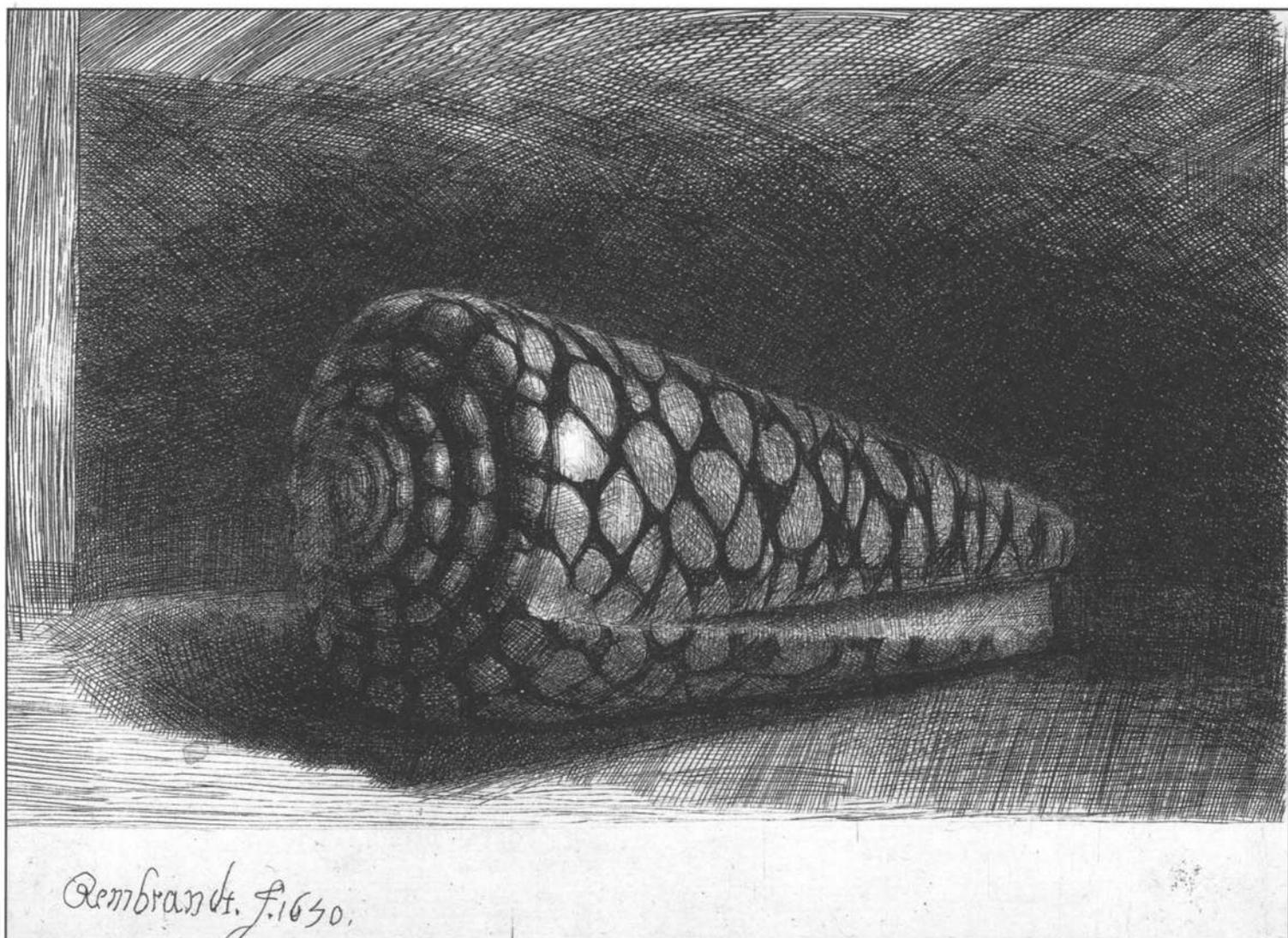
**НИКОЛА ПУССЕН
(1594–1665)**

Автопортрет

Около 1630. Бумага, красный мел. 25,6x19,7

Авторство данного выразительного рисунка с погрудным изображением молодого мужчины приписывается знаменитому французскому художнику XVII века Никола Пуссену. Длинная надпись, сделанная итальянским коллекционером Франческо Габурри, сообщает интересные сведения об обстоятельствах создания этой работы. Она была выполнена Пуссеном, когда он выздоравливал после тяжелой болезни. Художник писал автопортрет красным мелом, стоя перед зеркалом. Впоследствии, как сообщает Габурри, рисунок был подарен кардиналу Камилло Массими, покровителю Пуссена и почитателю его творчества, который не только покупал картины французского мастера, но и брал у него уроки рисования.

Подробные сведения итальянского собирателя довольно убедительны, однако сам рисунок, равно как и запечатленный на нем образ, значительно отличаются от работ Пуссена начала 1630-х. Автопортрет выполнен в необычной для художника манере, поражающей живостью, драматизмом и почти физиологической точностью характеристики. Пуссен представлен здесь в колпаке и помятой, небрежно распахнутой на шее рубашке. Больное небритое лицо изможденного болезнью мужчины, изображенное с поразительным реализмом, искажено гримасой недовольства или страдания. Сильно и энергично прописаны завитки волос, утрированно подчеркнута светлотенью мускулатура лица и шеи. Голова и плечи резко выделяются на слегка обозначенном легкими параллельными штрихами фоне. В облике человека, представленного на этом замечательном рисунке, можно обнаружить черты сходства с тем Пуссеном, который известен по другим его автопортретам. Однако сама трактовка образа настолько нехарактерна для художника, что некоторые исследователи сомневаются в подлинности атрибуции Габурри.



**ХАРМЕНС ВАН РЕЙН РЕМБРАНДТ
(1606–1669)
Раковина
1650. Офорт. 9,7x13,2**

Натюрморт в Голландии XVII века был одним из популярных жанров живописи и графики. Существовала даже специализация мастеров: одни изображали «завтраки», другие «цветы». После победы в стране реформационных идей, когда перестали поступать церковные заказы, художники, вынужденные писать картины по заказу частных лиц и на продажу, стали очень зависимы от вкусов общества и рынка. Натюрморты были в цене и пользовались большим спросом, особенно те из них, на которых изображались какие-либо необычные предметы. Однако Харменс ван Рейн Рембрандт, дороживший своей творческой свободой, менее всего был движим интересами публики. Глубоко увлеченный внутренним миром человека, он не писал «чистых» натюрмортов. «Мертвая природа» занимала его только как антураж для обстановки, в которой действуют и живут люди. Офорт с изображением раковины – исключение из правил и поэтому уникальное явление в творчестве мастера.

Представленная на офорте красивая раковина сложной формы – это «*Conus marmoreus*». Носившие такой нарядный панцирь моллюски обитали у берегов Африки, Полинезии и Гавайских островов. «*Conus marmoreus*» в XVII веке была очень дорогой редкостью. Данный экземпляр, возможно, принадлежал самому художнику, который, как известно, коллекционировал всякие диковинки. Такие раковины изображал на своих офортах Вацлав Холлар, и Рембрандт, вероятно, решил посоревноваться с ним в искусстве передачи всех особенностей столь необычного и замысловато устроенного предмета. Ему удалось продемонстрировать свое удивительное мастерство. Офорт отражает мельчайшие подробности экзотической «*Conus marmoreus*»: переливы перламутровых ячеек спинки и тугие завитки улитки. Тонкая нюансировка черного тона создает ощущение глубины пространства, а окружающие ракушку бархатистые тени делают почти ощутимой ее гладкую и блестящую поверхность.





ЯКОБ ВАН РЕЙСДАЛ
(1628/1629–1682)
Вид Алкмар от Гроуте Керк
Около 1660. Рисунок, акварель.
20x31,1

На рисунке вид улицы города Алкмар от церкви Святого Лаврентия (Грот Керк или «Большой церкви») на северо-западе Голландии показан черным мелом с серыми размывками. Это обычная картинка из повседневной жизни тихого квартала. Мирный городской вид не подразумевает никаких особых исторических или драматических коллизий, как это часто бывало у Якоба ван Рейсдала, в сумрачных и мощных пейзажах которого трудно обнаружить пристрастие к «милым видам». На картинах художника равнинные ландшафты, просторы моря, водопады, дюны и леса часто внушительны, как храмы мироздания. Даже простые мотивы под его кистью подчас обретали монументальность. Здесь же Ван Рейсдал далек от такого восприятия мира.

Любуясь полусонной городской улочкой, он занят изображением старых домов, отбрасывающих длинные тени на мостовую, причудливой игрой солнечных бликов в кронах мощных деревьев, раскинувших свои ветви позади церковного двора, силуэтами зданий, вырисовывающимися на фоне утреннего неба. Все дышит спокойствием, ясный мир напоен светом и тишиной. Рисунок напоминает те скромные и простые виды родной страны, какие художник наблюдал в пору своей юности на полотнах голландских пейзажистов старшего поколения. Однако умение, с которым прорисованы деревья и дома, запечатлены естественное освещение городской улочки, тонкие градации оттенков серого и черного, выдает руку большого мастера.



**АНТУАН ВАТТО
(1684–1721)
Флейтист и две женщины
Около 1717. Бумага, сангина, мел. 25,3х37,5**

В рисунке Антуана Ватто, который изображает играющего на флейте молодого человека и двух нарядных дам, разрабатывается излюбленный художником мотив, где прелесть музыки соседствует с обаянием женской красоты. Фигура флейтиста незавершена, а все три персонажа не связаны между собой единым действием. Сильные и энергичные штрихи красного мела и легкие скользящие прикосновения белого динамичны и непосредственны. Вероятно, перед зрителем – зарисовка с натуры.

Известно, что Ватто во все периоды своего творчества находил время писать этюды. В них он «останавливал мгновения» кипящей и ослепительной жизни французской столицы. На данном рисунке видны тщательные штудии нарядов и точная прорисовка поз, которые острый взгляд живописца уловил в реальной жизни. Несмотря на то что содержание картин Ватто никогда не было списано с натуры, художник оставался ей верен в частности, используя свои наблюдения в будущих больших полотнах. Позы персонажей данного рисунка можно обнаружить в поздней, известной по гравюрам работе «Сельский концерт» и в картине «Трогательное признание».

Изысканный костюм играл большую роль в работах Ватто. Наряды на его картинах были столь хороши, что фасоны платьев начинали копировать и живопись становилась законодательницей мод. Однако прежде, чем придумать новое, необходимо как следует изучить существующее, и мастер терпеливо и подробно фиксирует элементы одежды придворных щеголей и богатых дам, что наглядно демонстрирует данный рисунок. Простыми средствами художник ухитряется передать сложные изгибы складок и переливы шелка в нарядах своих героев. Будучи неплохим музыкантом, Ватто столь же верно и детально изображает и манеру игры на флейте.



**ТОМАС ГЕЙНСБОРО
(1727–1788)**

Дама с розой

Около 1763. Бумага, цветной и белый мел. 46,4x33

В начале 1760-х Томас Гейнсборо жил и работал в Бате, городе, знаменитом своими горячими источниками и минеральными водами. На модном курорте, куда съезжались аристократы со всей страны, у художника не оказалось серьезных соперников-портретистов, поэтому заказы поступали один за другим. Он работал так много, что в 1763 даже заболел от переутомления и настолько серьезно, что одна местная газета сообщила о его смерти. Гейнсборо почти непрерывно писал портреты представителей высшего общества и светских красавиц, делал зарисовки.

К этому периоду его творчества относится и рисунок молодой женщины с розой в руках. Лицо дамы, полускрытое тенью широкополой шляпы, вполне узнаваемо, но, скорее всего, это не портрет, а лишь набросок, в котором художник стремился найти жесты и позу, как следует изучить наряд модели, положение складок и игру света и тени на дорогой ткани. Возможно, зарисовка сделана с натуры во время одной из прогулок по окрестностям города: под ногами дамы изображены несколько листьев и травинок. Однако в данном случае природное окружение не интересует Гейнсборо. Он только намечает штриховкой фон и почву.

Внимание мастера занято красивым и сложным платьем, каждую складку которого он тщательно прописывает, изящными движениями дамы, приподнявшей край пышной юбки и грациозно выставившей вперед маленькую ножку в модной туфельке. С виртуозностью и деликатностью Гейнсборо прорабатывает белым мелом детали: переливающиеся жемчужины ожерелья и бархатистые лепестки розы. Предполагают, что эта зарисовка сделана к портрету графини Марии Хау (1763, Кент-Хаус, Лондон).



УИЛЬЯМ БЛЕЙК
(1757–1827)
Танец Альбиона
Около 1796. Бумага, акварель, тушь. 26,5x18,8

Современник промышленного переворота в Англии, Уильям Блейк был противником наступающего царства машин, сочувствовал революционным движениям и борьбе народов за свободу. Мистически настроенный художник создал свою оригинальную картину мира и мифологию, сложную, со странными космическими персонажами, которых называл «Зоа». Они символизировали процесс отделения человечества от Бога, переход во власть физической природы и разделение духовных сущностей на враждующие между собой группы. В конце исторического процесса Блейку мыслился идеал нового воссоединения: Альбион – «зеленая счастливая страна», где «не будет сатанинских заводов» и насилия, где люди станут носителями духа.

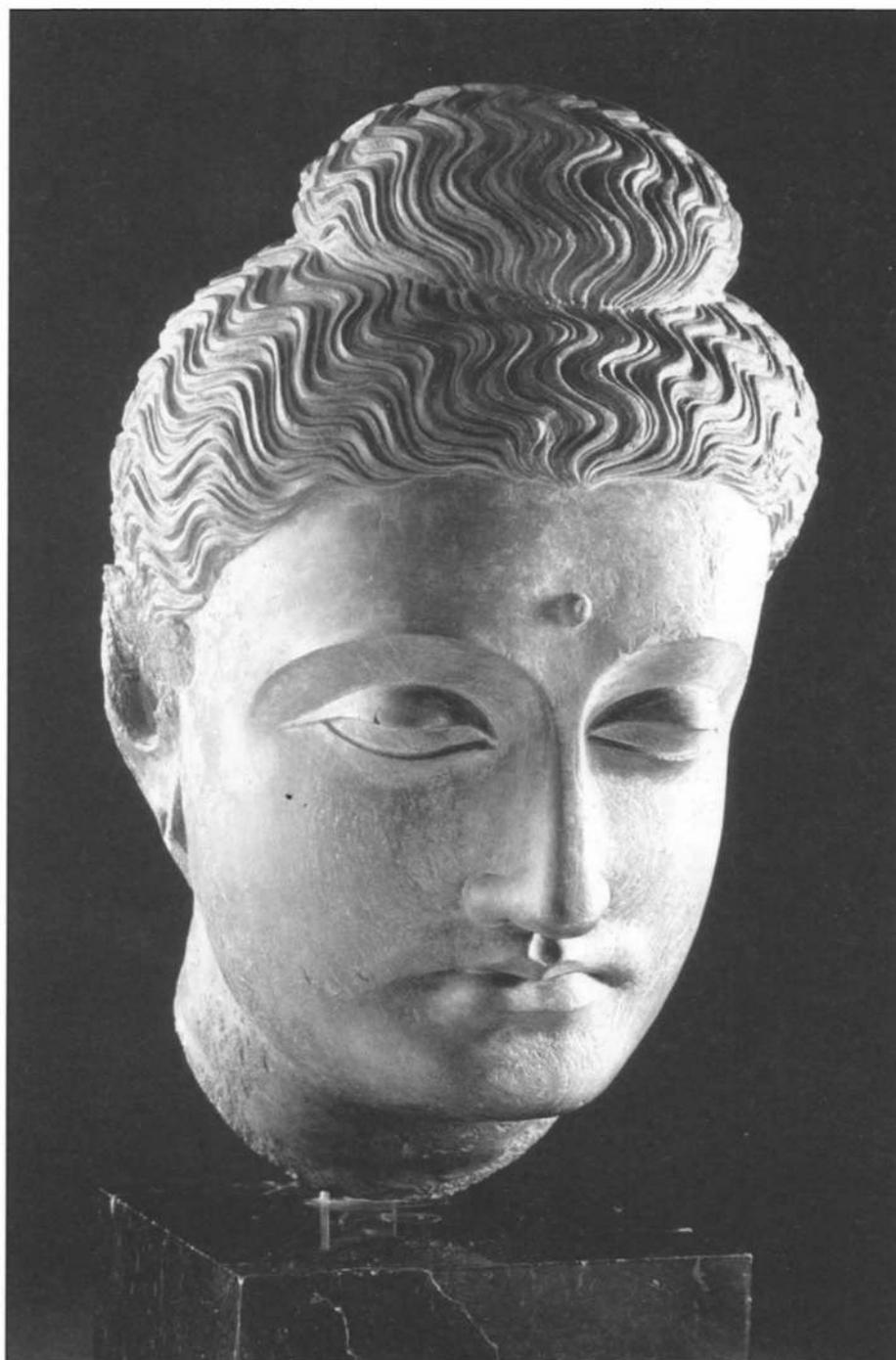
На листе, названном художником «Танец Альбиона» (другое название – «День радости»), он изобразил обнаженного белокожего и златовласого юношу, который танцует в многоцветном сиянии, раскинув в радостном порыве руки и попирая ногами груды темных металлических обломков. Это фигура Альбиона – персонификация народа Британии, освободившегося от оков материализма. Работа некогда входила в «Большую книгу рисунков», отпечатанную в 1796 Блейком для миниатюриста Озиаса Хамфри.

Сюжет данной акварели художник повторит еще раз в 1804 в гравюре с одноименным названием.

ИСКУССТВО АЗИИ, АМЕРИКИ И АФРИКИ



Двухголовая змея с бирюзовой мозаикой. XV–XVI век. Фрагмент



**Голова Будды из Гандхары
Северная Индия. III век н. э.
Шифер. Высота 38,1**

Эта замечательная скульптура была создана во времена, когда долина Пешавара находилась под властью кушанских правителей. Мощное государство, объединившее народы Средней Азии, Индии и Афганистана, поддерживало активные торговые и политические связи со странами Средиземноморья, Ближнего и Дальнего Востока. Великий шелковый путь, который проходил по землям Кушанского царства, способствовал взаимопроникновению далеких и не похожих друг на друга культур.

Искусство Гандхары испытало на себе влияние эллинистической и иранской художественных традиций: впервые на севере Индии появляются скульптурные изображения Будды, ранее почитаемого лишь в виде символов. В облике бога, созданном гандхарскими мастерами, возвышенное состояние покоя и физическая красота сочетаются с «32 обязательными признаками совершенства», главными из которых являются удлиненные мочки ушей – знак благородного происхождения и выступ на темени (ушниша) – символ божественной мудрости.

Данный величавый и благородный образ Будды близок греческому классическому идеалу – черты молодого лица правильны и гармоничны, пропорции строго выверены, линии контура плавны и чисты. Скульптор, следуя представлениям учения махаяны (распространившегося в Гандхаре ко времени создания скульптуры), изображает основателя буддизма как прекрасного человека, познавшего абсолютную истину и достигшего полной ясности духа.

Иконография Будды, сложившаяся в искусстве Индии в этот период, стала канонической и практически не изменялась в течение столетий.



**Шива Натараджа (Танцующий Шива)
Южная Индия, Тамил Наду. Династия Чолов, около 1100
Бронза. Высота 89,5**

На юге Индии (где ослабление буддизма отмечается уже в VIII веке) к XI столетию были восстановлены культы древних богов, самыми почитаемыми из которых стали Вишну и Шива. По мере распространения их культа аскетизм и сдержанность уступают место тантрическим практикам, объявившим экстатическое буйство эмоций и чувственное наслаждение путями познания высшей истины. Тантризм теснее всего связан с образом Шивы – доарийского бога дравидов, бога-шамана. Он – вечное движение, космический поток, «разрушитель формы и бесформенности». В поэзии Индии Шива осмыслен как могучий водопад жизни, сметающий сущее, чтобы вновь сотворить его.

«Шива Натараджа» (бог в образе царя танца), один из самых известных шедевров индийского искусства, был создан во времена правления династии Чолов, представители которой, способствуя распространению культа Шивы, возводили в честь него величественные святилища. Скульптура танцующего бога, принадлежавшая одному из храмов Тамил Наду, являет собой прекрасный образец бронзовой пластики, отличающийся совершенством техники и удивительной свободой в передаче движений и жестов.

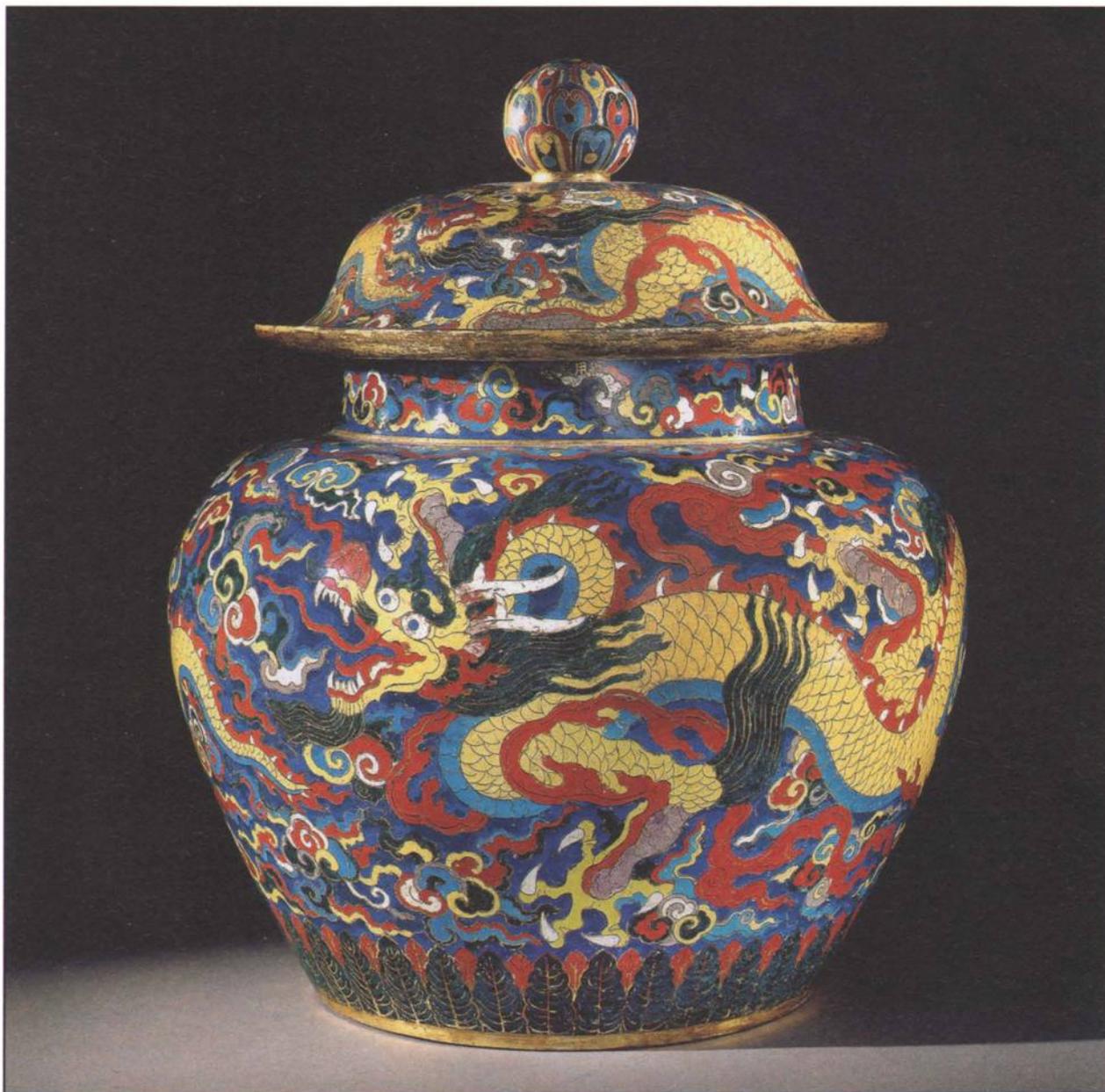
Танец Шивы имеет глубокий религиозно-философский смысл. Космический творец держит барабан – символ созидания и огонь – символ разрушения вселенной. Жестами двух других рук он обещает покровительство, благосклонность и защиту, а правой ногой попирает символ невежества – карлика Аспараму. Вокруг бога огненное кольцо с рдеющими на ветру языками пламени. Длинные пряди волос, взметнувшиеся за его спиной, тоже участвуют в неистовом танце. В переплетениях замысловатой прически можно рассмотреть серп ущербной луны, цветок ядовитого дурмана и маленькую женскую фигурку – богиню Ганги. Согласно мифу, небесная река Ганг, низвергнувшаяся на землю, была принята Шивой на свою голову, что предотвратило страшные разрушения.



**Два бодхисатвы
Китай. Династия Сун, X век
Дерево. Высота 141**

Учение о бодхисатве было особенно развито в буддийской доктрине «махаяны», то есть «большой колеснице» или «широком пути», повсеместно распространенной в средневековом Китае эпохи Тан и Сун. Считалось, что бодхисатва – существо, обладающее способностью стать Буддой и приближающееся к достижению просветления, но из великого сострадания к другим живым существам и всему миру отказывающееся вступить в нирвану. Если по учению хинаяны («малой колесницы» или «узкого пути») нирваны могли достичь только монахи, полностью порвавшие с мирской жизнью, то, согласно махаяне, высшее освобождение было доступно и мирянам. Большая роль на этом пути отводилась бодхисатвам, к которым можно было обращаться с молитвами и просьбами не только духовного, но и житейского характера. Постепенно развился их культ, они превратились в своеобразных «буддийских святых». Обычно изображения бодхисатв отличаются нарядностью, богатством украшений и внешней красотой. Их облик часто обретали древние языческие боги. Много новых бодхисатв появилось в Китае в эпоху Тан, когда в стране царил веротерпимость и буддийский «пантеон» пополнился божествами иноземных народов, расселившихся тогда в империи.

Стилистически и образно скульптурная группа, изображающая двух бодхисатв X века, связана именно с периодом Тан, хотя выполнена уже в более позднюю эпоху. Две похожие друг на друга деревянные фигурки представляют существ, одетых и причесанных по последней придворной моде, их мягко моделированные полноватые лица полны спокойной доброжелательности, а одинаковые жесты левых рук подняты в благословляющем жесте. Ниспадающие складки одежд подчеркивают пластику тел. Благодаря слегка удлинненным, но сохраняющим естественность пропорциям статуэтки уже обрели характерные для стиля династии Сун изящество и одухотворенность, но не потеряли известной доли чувственной красоты и жизненной достоверности деталей, которая была присуща предшествующему периоду развития китайской скульптуры.

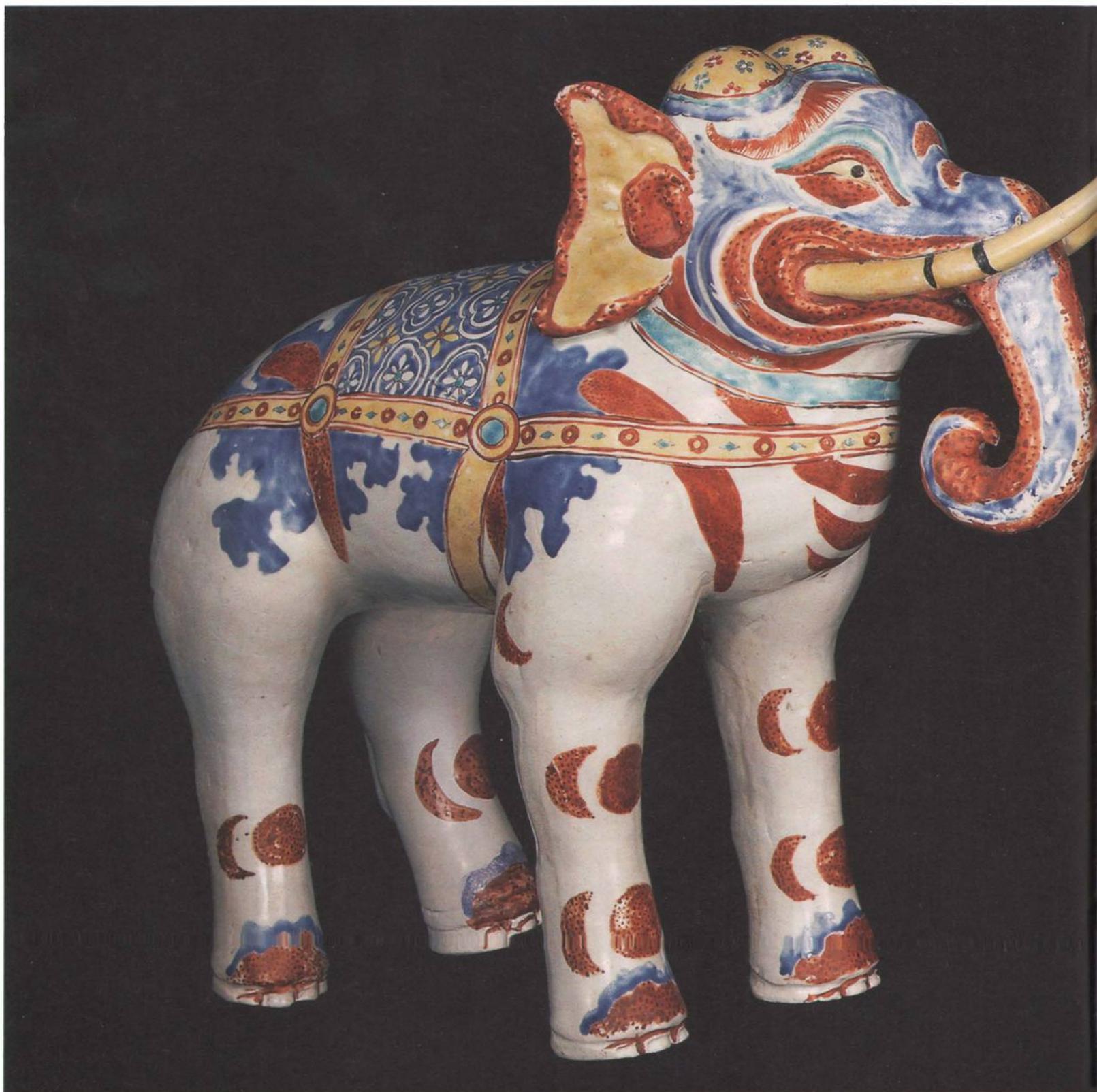


**Кувшин с изображением дракона
Китай. Династия Мин, правление императора Сюаньде (1426–1435)
Бронза. Высота 62**

Богато декорированный бронзовый кувшин с изображением дракона среди облаков, выполненный в редкой технике «клуазоне» (перегородчатой эмали), судя по клейму, принадлежал самому императору Сюаньде (1426–1435) из династии Мин. Время правления этого императора, являвшегося талантливым художником и поэтом, было периодом расцвета всех видов искусств. Щедрое покровительство Сюаньде способствовало развитию широкого производства богато декорированных ваз и кувшинов: в действительности термин «минская ваза» для многих жителей Запада стал почти синонимом любых расписных сосудов, изготовленных в Китае раньше XX века.

Данный кувшин имеет очень смелое для китайского искусства XV века цветовое решение, которое, вероятно, оправдывалось сюжетом. Изображенный золотой дракон, сияющий, яркий и мощный – символ самого богоподобного правителя Поднебесной. Однако в керамике династии Мин этот образ не обнаруживает ни такой динамики, ни красочной экспрессии. Необычная звонкость и насыщенность цвета, подарившая блеск и силу древнему фантастическому зверю, во многом обязана появлением той совершенно новой для своего времени технике, которую использовал мастер.

Декоративный эффект обеспечивался путем нанесения цветных эмалевых паст между перегородками (так называемыми клуазонами), получавшихся путем пайки тонких фигурных металлических полосок на литое медное или бронзовое основание, после чего изделие обжигалось при низкой температуре. Затем сосуд полировали до образования гладкой поверхности, выровненной с краями перегородок. Эта техника была основана на западной (вернее византийской) технологии, завезенной в Китай еще в юаньский период. Однако самые ранние из известных китайских предметов, выполненных в технике перегородчатой эмали, изготавливались во время правления императора Сюаньде. Первоначально отвергнутые китайскими знатоками за неэстетичные, яркие, металлические цвета, эти изделия стали использоваться в XV веке в качестве предметов обихода императорского двора.



Фигурки слонов
Япония. Стиль какиэмон, 1650–1699
Фарфор, эмаль. 35,5x44x14,5

Две ярко расписанные фигурки белых слоников, замечательные образцы японского эмалевого фарфора стиля какиэмон, поступили в коллекцию Британского музея благодаря стараниям сэра Огастеса Уолестона Фрэнкса, хранителя отдела Востока с 1866 по 1896, который в большом количестве закупал керамические изделия японских мастеров XVII–XVIII веков. Модные и дорогие, они были популярны во второй половине XIX столетия не только среди знатоков, но и у широкой публики. Этот интерес европейцев стал главной побудительной причиной возникновения фарфорового производства фигурок животных в Японии. Другим



обстоятельством, способствовавшим его становлению и развитию, было политическое и экономическое ослабление Китая в конце правления династии Мин. Некомпетентное правительство последних императоров этой династии привело страну к безудержному разгулу коррупции и, как следствие, упадку ремесел и сворачиванию производства фарфоровых изделий: фигурок людей, животных и ваз специально для «западных варваров».

Декоративные вещицы, служившие на Западе каминными украшениями, обычно изображали собак, кошек, оленей и медведей. Данные два слона – уникальный образец. Их изготовили по особому заказу купцов голландской Ост-Индийской компании. Слоны в Японии никогда не водились, и живых в этой закрытой стране их увидеть было негде. За образец животных мастер, видимо, взял какие-то старинные китайские скульптуры. Форма слоников очень традиционна (подобно смоделирован, например, ритуальный сосуд «цзунь» династии Инь II тысячелетия до н. э. из музея Гилле в Париже). А вот приемы надглазурной росписи эмалевыми красками совершенно оригинальны, возникли в Японии, в местечке Арита в Куишу, и получили название «какиэмон». Раскраска носит декоративный характер: звонкие и яркие голубые, желтые и кирпично-красные орнаментальные пятна и линии выделяются на белом фоне.





Мандала в виде граната
Китай. Династия Цин, XVII–XVIII
века до н. э.
Бронза. Высота 24,1

В 1644 маньчжурские племена захватили Пекин и привели к власти династию Цин. Новое правительство, исполненное в отличие от монгольских императоров глубокого уважения к прошлому страны, предприняло меры по сохранению и развитию древней культуры Китая. Литература, искусство, наука и ремесла Поднебесной – все нуждалось в возрождении. По императорскому приказу в Запретном городе были устроены мастерские, куда приглашали ткачей, литейщиков, золотых дел мастеров, резчиков по кости, искусных специалистов по стеклу и фарфору. Лучшие художники страны творили здесь, создавая замечательные произведения, поражавшие не только высоким качеством исполнения, но также замысловатостью и сложностью устройства. В XVII веке расширились контакты страны с внешним миром. Стремление сохранить собственную культуру, усиление иноземных влияний и возрастающее техническое совершенство способствовали созданию оригинальных произведений искусства, таких, как бронзовая мандала в форме граната.

Иконография этого интересного памятника, связанная с традицией тибетского буддизма, многопланова и сложна, а его художественное решение отличается большой оригинальностью. Мандала (древний символ вселенной и буддийский образ души просветленного существа) изображалась иногда в виде раскрытого лотоса. Такие индийские мандалы, видимо, послужили образцами для изобретательного китайского художника, который, заменив лотос гранатом, получил возможность выразить посредством одного предмета сразу два мотива: цветения и зрелости. В закрытом виде мандала, похожая на настоящий плод, своим натуроподобием напоминает образцы барочного прикладного искусства стран Европы. Внутри же этой хитроумно устроенной вещи заключен целый мир, который становится видимым, когда гранат раскрывается, превращаясь в чудесный цветок. В центре его чашечки находится Си Дам – одно из высших божеств китайского пантеона, достигшее нирваны, его синкретический образ вобрал в себя черты буддийской, индуистской и китайской иконографий. Круглый алтарь обступает сонм божеств более низкого ранга, каждое из них, занимая определенное место на лепестке цветка, держит в руках символический предмет: камильницу, зонтик, ленту, посох или драгоценный камень. Искусный мастер проявил удивительные способности, сумев разместить в ограниченном пространстве такое количество крошечных фигурок и предметов.



СУДЗУКИ ХАРУНОБУ
(1725–1770)
Ловля насекомых
Япония. 1767–1768
Ксилография. 26,1x19,4

Самым популярным и распространенным видом искусства в Японии с XVII века стала ксилография – гравюра на дереве. Сложившаяся в это время школа такой гравюры получила название «укиё-э» (в переводе – «искусство бренного мира»). Художники, придерживавшиеся ее принципов, изображали пейзажи, людей и бытовые сценки, увиденные в повседневной жизни. Сначала мастера работали в монохромной технике, затем была изобретена печать в два цвета, а в 1765 – многоцветная, для которой приходилось вырезать несколько печатных досок. Многочисленные оттиски потом необходимо было аккуратно совместить.

Изобрел этот сложный способ печати выдающийся художник из Эдо (древнее название Токио) Судзуки Харунобу. Он первым начал изготавливать многоцветные гравюры нисикиэ («парчовые») и карадзури («тисненные»). Любимые персонажи Харунобу – актеры традиционного японского театра, особенно гейши, изысканную и гармоничную пластику которых он умел передавать в совершенстве.

Женской красотой автор любит и в одной из первых своих цветных гравюр – «Ловле насекомых». Здесь он изображает сценку с влюбленными молодыми людьми, сюжет, навеянный эпизодом 25-й главы «Гэндзи моногатари», знаменитого романа Мурасаки Сикибу, популярного в придворной культуре эпохи Хэйан (любимого исторического периода мастера). Он показывает юношу и девушку, которые теплой осенней ночью ловят в саду насекомых. Такое занятие – лишь повод для утонченного флирта. Молодой человек поставил на землю коробку «для охотничьей добычи» и, собирая жучков с веток гвоздичного дерева, бросает влюбленный взгляд на нарядную героиню с фонарем в руках. Свет, призванный выманить насекомых, выхватывает влюбленных, фигуры которых четкими силуэтами вырисовываются на темном фоне ночного неба. Харунобу несколько раз пропечатывал доску, чтобы добиться эффекта бархатно-черного цвета. Усилия дали блестящий результат – густой и глубокий тон подчеркнул элегантность гибких фигур, прихотливый рисунок деревца, тонкий узор из распустившихся утренних цветов на дорогом кимоно девушки, вносящий тему цветения, любви и красоты.



КИТАО МАСАНОБУ
(1771–1816)
Гейши Хинадзуро и Чосан
Япония. 1784
Ксилография. 27,5x38

Цветная гравюра с изображением двух знаменитых гейш Хинадзуро и Чосан – одна из известнейших работ Китао Масанобу – входила в его большой альбом, который был выпущен в свет предприимчивым издателем Цутая Дзюдзэбуро и рассказывал о жизни гейш квартала Ёсивара. Название всего сборника – «Новые гейши Ёсивары состязаются в мастерстве каллиграфии». Масанобу, работавший в манере школы укиё-э, был также талантливым романистом, его литературный псевдоним – Санто Киоден. Гравер и писатель прославился как знаток утонченных нравов самых знаменитых и богатых гейш, а его произведения стали своеобразной энциклопедией жизни квартала Ёсивара. Расцвет творчества художника приходится на 1870–1880-е, когда известные мастера японской гравюры, такие как Хокусай и Утамаро, покоренные красотой и талантами красавиц Ёсивары, дарили им дорогие подарки, в числе которых были и их прославленные произведения. Мастера состязались между собой, стараясь снискать благосклонность гейш.

В этой гравюре Масанобу пытался превзойти не только соперников, но самого себя. Альбомный лист очень велик по формату (в два раза больше обычного), а техника цветной печати отличается особой сложностью. Для создания нужных цветовых эффектов он использовал очень дорогие краски. Впечатляющая многофигурная сцена представляет двух знаменитых обительниц квартала Ёсивара Хинадзуро и Чосан в окружении служанок и учениц. Художник показывает реальную обстановку их дома и настоящие образцы каллиграфического мастерства гейш. Надписи на стене – стихотворные строки популярных в то время любовных поэм – выполнены почерком изображенных женщин. Фигуры двух гейш отличаются от фигур прислужниц более крупным размером, чтобы дать понять зрителю, что они являются хозяйками дома и главными героинями сцены. Хинадзуро рассматривает, намереваясь примерить, свое великолепное новогоднее кимано черного цвета, украшенное сложным рисунком с изображением драконов. Перед ней открытая корзинка с лентами, а за спиной готовые прийти на помощь госпоже девушки-служанки. Чосан сидит около элегантного китайского столика, на котором можно видеть кисти для каллиграфических работ, готовые образцы надписей и классический роман, раскрытый на странице со стихами новогодних поздравлений. Позади гейши, склонившись над круглым блюдом, увлеченно гадают о будущем молоденькая ученица в розовом кимано.



УТАГАВА ХИРОСИГЭ
(1797–1858)
Вечерний звон в храме Мин
Япония. Около 1834
Ксилография. 25,2x38,2

Утагава Хиросигэ – пейзажист-лирик, воплотивший свойственное японскому эстетическому чувству камерное и утонченное восприятие прекрасного. Его работы не так монументальны, как гравюры Кацусики Хокусая. Как правило, мир Хиросигэ тих, ясен и спокоен, а герои – простые люди, например, крестьяне, занятые обычными делами.

Художник стремился уловить перемены пейзажа с изменением времени суток, освещения и погоды. Эти поиски сближают Хиросигэ с французскими импрессионистами, которые знали и ценили его творчество. Таким образом, традиционный прием японской графики – серии видов одних и тех же мест – приобретают новое значение. Хиросигэ создал «Виды восточной столицы», «Пятьдесят три вида станции дороги Токайдо», «Более шестидесяти видов провинции», «Сто знаменитых видов Эдо». «Вечерний звон в храме Мин» – тоже серийная гравюра, это один из «Восьми видов озера Бива».

Виды озер и рек, на дальнем плане которых виднеются снежные вершины гор, – самый древний тип классического дальневосточного пейзажа, возникший еще в средневековом Китае, где художники и поэты воспевали вечное противостояние гор и вод в «Восьми видах реки Хуанхэ». В исполненной лирического настроения гравюре мастера – уснувшие под снегом поля и горы, мирная красота предраассветного неба, отражающегося в зеркальной поверхности озера. Здесь появляется ощущение пространства, которого художник добивается, помещая слева на первом плане темную рощу и лесок, чьи контуры выступают из легкой туманной дымки, где тают тихие дали. Автору, учитывавшему законы перспективы, удалось создать объемную панораму с грядами холмов, вереницей деревьев и крошечных домиков, едва заметными фигурками людей, идущих вглубь долины по заснеженному берегу.





Рельефная монументальная плита из храма в Йашчилане Мексика, Йашчилан. Культура майя, классический период, VIII век Известняк. 78,8x76,2

Племена майя внесли огромный вклад в культуру Центральной Америки. Они создали оригинальный религиозный календарь, построили в тропических лесах, на равнинах и горных плато огромные города, воздвигли в них ступенчатые пирамиды, увенчанные храмами, великолепные дворцы правителей и «стадионы» для культовой игры в мяч. Период расцвета цивилизации майя во II–IX веках получил название классического.

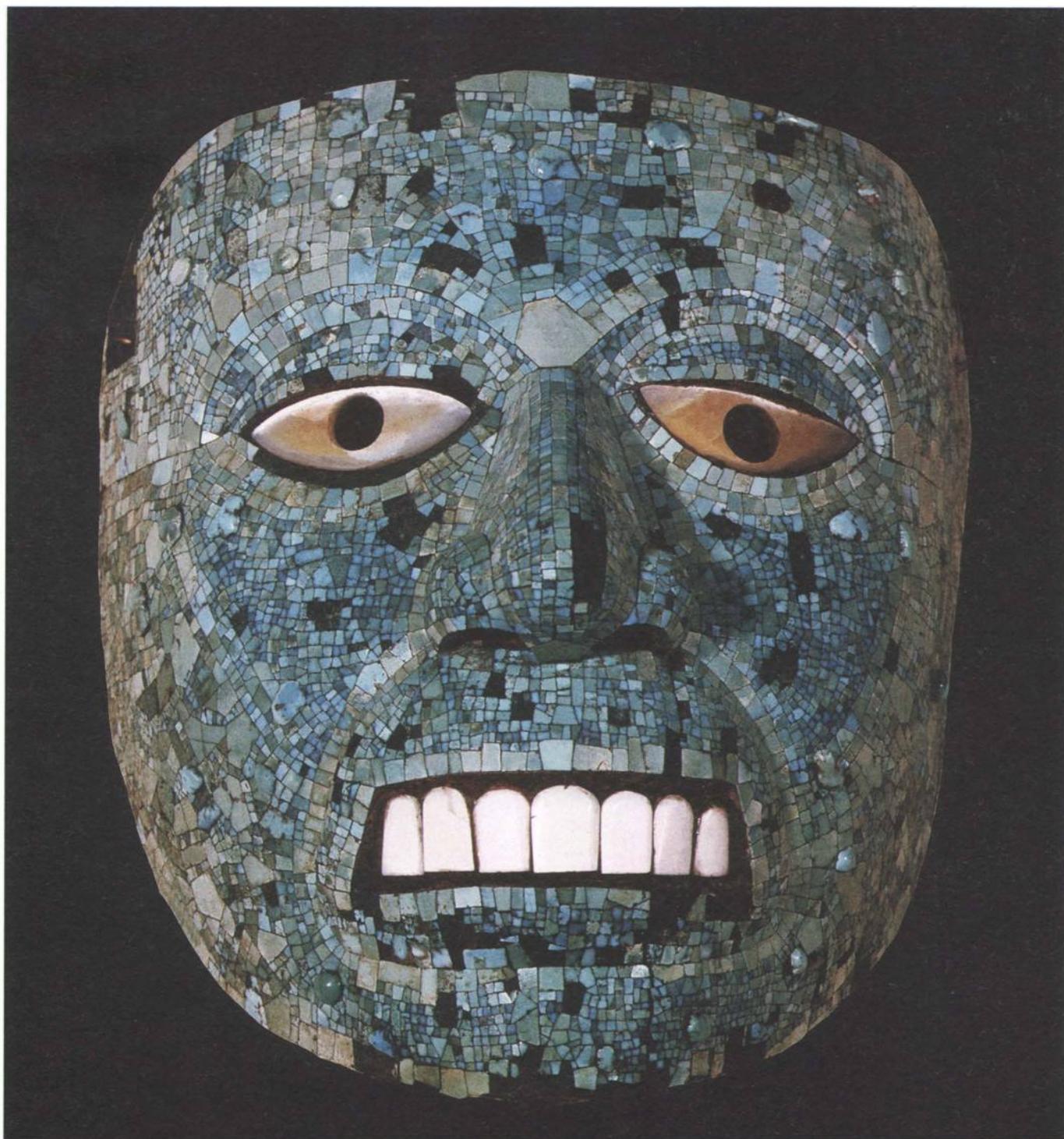
К этому времени относятся многочисленные произведения монументальной скульптуры: каменные стелы, притолоки, панели и балки, украшенные рельефами. Как полагают исследователи, высеченные на этих плитах изображения и иероглифические надписи, имеющие мемориальный характер, прославляют деяния майских правителей. Они рассказывают о рождении, вступлении на престол, войнах и завоеваниях, династических браках, ритуальных обрядах и прочих важных событиях из жизни светских владык почти двух десятков городов-государств, которые существовали в Центральной области майя.

О славных победах царя по имени Большой Ягуар IV рассказывают рельефы нескольких известняковых плит из храма Йашчилана. Сам правитель заказал высечь иероглифы и рельефы, чтобы они свидетельствовали о его подвигах перед народом и богами. На одной из таких плит (№ 16 по музейному списку) показано, как одетый в сложный ритуальный костюм царь возвышается над присевшим на корточки пленником, попирая его древком копья. Надпись в верхнем левом углу сообщает, что Большой Ягуар IV захватил в плен множество врагов после победы в междоусобной войне, порожденной соперничеством с правителем другого города. Символом поражения противника является сломанное опахало в руке поверженного пленника. Цари майя часто развязывали войны ради добычи пленных, которых они приносили в жертву богам по самым различным поводам, к примеру при интронизации нового царя. У изображенного на рельефе вражеского воина на носу и щеке уже видны капли крови – знак будущего кровавого ритуала. Плоскостные рельефы Йашчилана, похожие на летопись в камне, хорошо справляются с задачей политической и религиозной репрезентации, которую очень ценили правители майя, стремившиеся как можно чаще демонстрировать свое могущество.



**Маска Тескатлипоки
Мексика. XV–XVI века
Мозаика из бирюзы на человеческом черепе. 19x13,9x12,2**

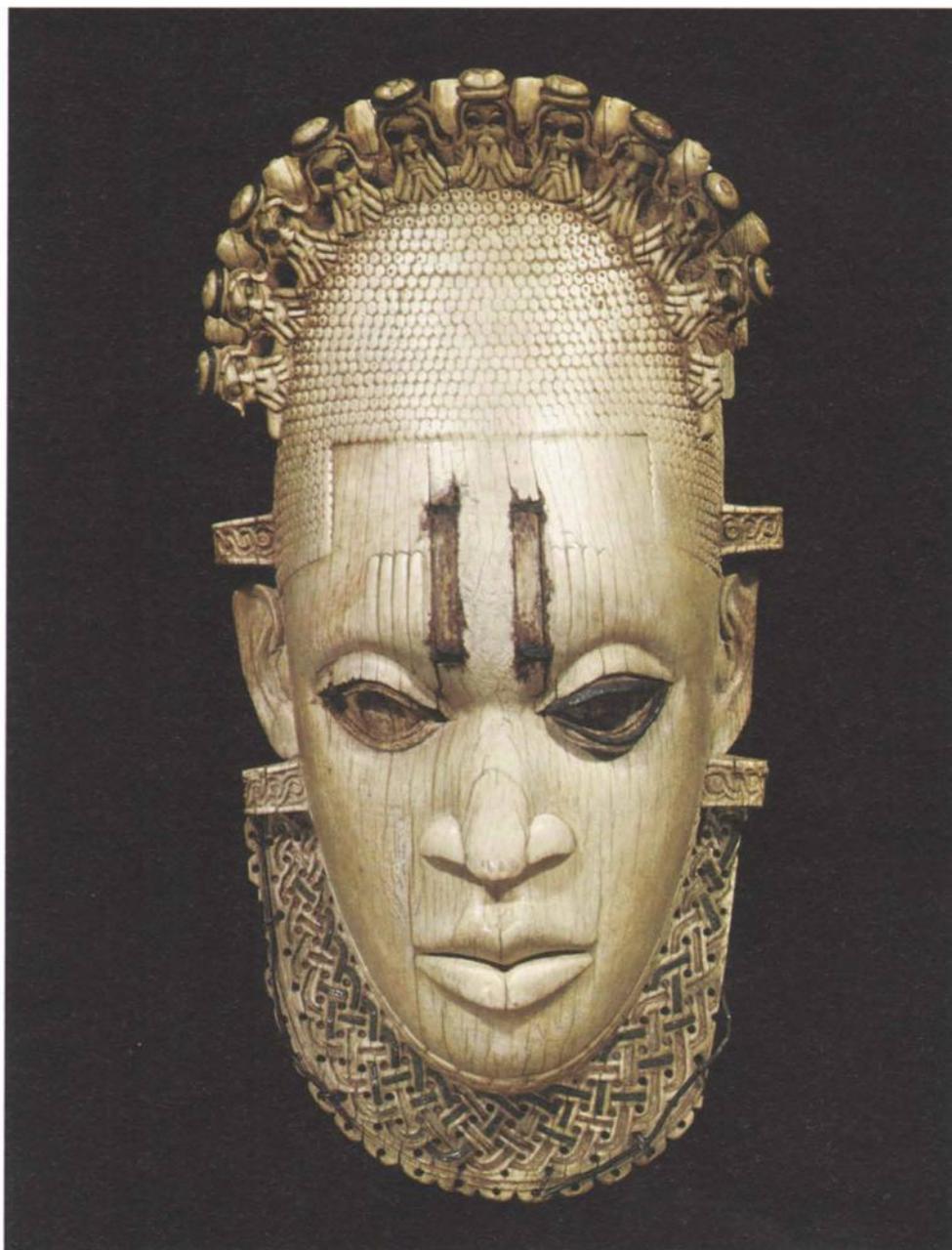
Уникальная маска Тескатлипоки, одного из важнейших божеств доколумбовой Америки, как и многие экспонаты культур ацтеков и майя, происходит из богатейшей коллекции Кристи, любителя и знатока этнографии, который предпринял множество путешествий в разные страны для пополнения своего собрания. Этот предмет, согласно музейному преданию, коллекционер купил в 1899 во флорентийской лавочке, где от мозаики отрывали кусочки бирюзы для изготовления дешевых ювелирных изделий. Считается, что мексиканские маски с бирюзой были подарены ацтекским правителем Монтесумой испанскому конкистадору Эрнану Кортесу, которого тот считал перевоплощением бога Кецалькоатля. Маска Тескатлипоки необычна тем, что основой для мозаики служит не деревянный каркас, а настоящий человеческий череп. Бог Тескатлипока звался «Дымящее зеркало», а Нахуатль (родственное ему верховное божество) – «Сияющий дым». Следуя этим представлениям, оба они изображались с перемежающимися темными и светлыми полосами на лице. Такой рисунок из чередующихся лент, выложенных из отполированных кусочков бирюзы и черного угля, виден на данной маске. Глаза Тескатлипоки инкрустированы перламутром и железным колчеданом. Вероятно, маска использовалась во время религиозных ритуалов, для крепления на голове жреца она снабжена завязками из оленьей кожи, орнаменты на них повторяют рисунки знаменитого ацтекского «Кодекса Нутталь» XIII–XV веков.



Маска бога Кецалькоатля
Мексика. Культура миштеков, около 1400–1521
Мозаика из бирюзы. 16,8x15,2x13,5

Мозаическая маска Кецалькоатля (одного из верховных богов мексиканских индейцев), по мнению ученых, была исполнена миштекскими мастерами, славившимися как искусные ювелиры. Племена миштеков, покоренные воинственными ацтеками, привнесли свои ремесленные и художественные навыки в культуру завоевателей. Эта маска, происходящая из долины Мехико, была привезена в Европу еще в XVI веке. Она изображает бога знания, наук и покровителя жрецов, которого индейцы отождествляли с планетой Венерой.

Племя тольтеков, где изначально почитался Кецалькоатль, верило, что он – их первый великий царь и законодатель, покинувший свой народ и отплывший на Восток, откуда ему суждено вернуться лишь в конце времен. За этого бога ацтеки и приняли прибывшего на корабле из-за моря конкистадора Кортеса. Кецалькоатль был многолик – его представляли утренней звездой, покидающей небесную высь и приносящей жертву рождающемуся солнцу, крылатым змеем, соединяющим земную твердь с небесами. Он мыслился богом неба, воздуха и ветра, поэтому изображающая его маска составлена из кусочков блестящей бирюзы голубого, синего и серого цветов. Полуприкрытые кошачьи глаза Кецалькоатля и крепкие оскаленные зубы, инкрустированные перламутром, придают ему сходство с хищным ягуаром (священным животным, которого многие индейские племена Мексики считали своим прародителем) и заставляют вспомнить, что этот грозный бог еще и владыка ночного мрака и смерти.



**Декоративная маска
Культура Бенина. XVI век
Слоновая кость. Высота 24,5**

Культура Бенина – государства, расположенного на побережье Гвинейского залива в дельте реки Нигер, достигла своего расцвета XV–XVI веках. Столица страны к этому времени являлась крупным, густонаселенным городом, с развитым ремесленным производством, множеством красивых зданий, самым величественным из которых был дворец правителя, отличавшийся пышным убранством интерьеров с большим количеством дорогих и искусно украшенных вещей.

Особенно славилась бенинские резчики по кости, однако их изделия крайне редки в современных музейных собраниях. Большая часть произведений искусства средневекового Бенина погибла в пламени пожара в 1897, когда столица государства подверглась бомбардировке английской артиллерией. Искусно вырезанная из куска слоновьего бивня маска – редкий, чудом уцелевший памятник прикладного искусства XVI века. По-видимому, эта дорогая вещь когда-то служила нагрудным украшением знатного вельможи, являясь знаком его заслуг и богатства. Изображенное на декоративной маске лицо поражает яркой индивидуальностью и эмоциональной выразительностью. Здесь представлен юноша с типичными для негроидной расы признаками: у него полные губы и широкие распластанные крылья носа. Умелая обработка слоновой кости, создающая мягкую игру светотени, сообщает облику особую деликатность и утонченность, тогда как взгляд инкрустированных железом зрачков остается напряженным и внимательным. Орнаментальное обрамление маски, контрастирующее с ее гладкой, отшлифованной поверхностью, изысканно и замысловато. С поразительным мастерством скульптор вырезал из хрупкой и драгоценной слоновой кости плетеное коралловое ожерелье, причудливую прическу и головной убор со стилизованными изображениями бородатых голов. На лбу заметны два вертикальных углубления для специальных металлических полос, имитирующих татуировку – отличительный признак доблести родовитого бенинца.



**Голова матери правителя
Культура Бенина.
Начало XVI века
Бронза. Высота 41**

Скульптурное изображение матери обожествленного правителя в средневековом Бенине играло важную роль в общегосударственном культе предков. Главный алтарь, где размещались портретные головы родителей царствующего владыки, был местом поклонения духам умерших всей страны. В память о них ежегодно устраивались торжественные обряды, сопровождавшиеся человеческими жертвоприношениями. По верованиям народов Африки, ушедшие из жизни предки становились посредниками между земным и потусторонним мирами и продолжали оказывать огромное влияние на судьбы своих потомков. Живущим следовало приносить щедрые дары к алтарю, на котором размещались ухув-элао – резные деревянные головы с портретными изображениями умерших родичей. Каждый дом Бенина имел такие места почитания духов прародителей, а в алтаре дворца правителя находились совершенно особые ухув-элао, изготовленные не из дерева, а отлитые из бронзы и украшенные слоновой костью, изображающие не только мужчин, но и знатных женщин царствующей династии.

Царица-мать, занимавшая при жизни привилегированное положение, после смерти считалась покровительницей всех жителей Бенина. Согласно традиции она предстает в облике молодой женщины с сохраняющими портретное сходство негроидными чертами лица. В ее образе гармонично сочетается женственная красота и величавая суровость. Мягкие светотеневые переходы на поверхности полированной бронзы контрастируют с чеканной линией профиля, а обобщенный лаконизм в трактовке лица – с декоративным узором дорогих украшений прически. Высокий конусообразный головной убор с ниспадающими подвесками и ожерелье на шее ухув-элао имитируют подлинный наряд царицы.



**Фигурка охотника с антилопой
Культура Нижнего Нигера, около XVI–XVIII веков
Бронза. Высота 36**

Бронзовая фигурка изображает африканского охотника, возвращающегося домой со своей добычей – антилопой, которую он несет на плечах. У ног человека весело вертит хвостом его верный спутник и помощник – небольшой пес. Эта миниатюрная скульптурная группа была вывезена из города Бенина, но ее необычный стиль, сильно отличающийся от традиционной бронзовой пластики этой страны, большинством исследователей связывается с культурой неизвестных ныне племен, живших в XVI–XVIII веках в низовьях реки Нигер. Они, по-видимому, унаследовали навыки ремесленного мастерства народа Игбо-Укву, создававшего еще в IX–X веках бронзовые изделия высокого качества. Возможно также опосредованное влияние художественных традиций древнего государства Ифе, процветавшего в XII–XIV веках в тропической Африке.

В любом случае статуэтка охотника с антилопой представляет собой лучший образец так называемого стиля бронзового производства из Нижнего Нигера, для которого характерны динамичная экспрессия и преувеличенная выразительность в трактовке деталей изображаемых персонажей, как правило, участников охотничьих сцен. Мастер привлекает внимание к самым характерным для узнавания людей и зверей чертам внешнего облика – делает огромными глаза и головы и совершенно условно представляет тела, выглядящие чрезмерно тонкими и гибкими, как бы лишенными костяка. Изделия данного стиля, выполненные в традиционной для первобытных племен манере, имеют серьезные трудности с датировкой и атрибуцией. Предположительно, они считаются произведенными в XVI и XVII веках, но не исключена возможность создания подобных вещей в более раннее или, наоборот, более позднее время.

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Редактор: *С. Суворова*
Корректор: *Г. Барышева*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Автор текста: *Т. Акимова*
Автор предисловия: *А. Захаров*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 15 «Британский музей»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: «Модель персидской колесницы»

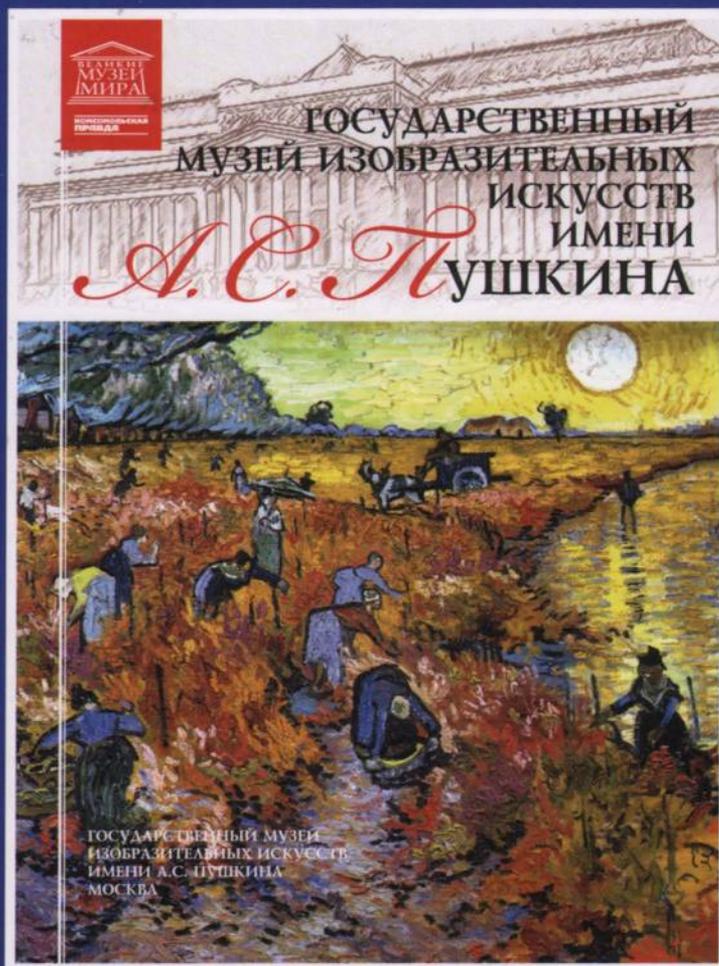
Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BAL TIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 18. 11. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 6,0
№101331



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — один из крупнейших в России музеев мирового искусства. Созданный И. В. Цветаевым при Московском университете, Музей изящных искусств имени императора Александра III был открыт в 1912. Здание музея, возведенное архитектором Р. И. Клейном в стиле неоклассицизма, сегодня является памятником архитектуры федерального значения. В наши дни собрание ГМИИ имени А. С. Пушкина — одно из богатейших в мире. Здесь представлены памятники Древнего Египта и Античности, произведения Боттичелли, Перуджино, Рембрандта, Рубенса, Пуссена, Моне, Ренуара, Дега, Ван Гога, Сезанна, Гогена, Матисса, Пикассо и многих других художников.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-254-7



4 607071 484164