Gilbert Albert

© AARON BASHA 2002. ALL DESIGNS ARE PROTECTED UNDER COPYRIGHT AND TRADEMARK LAWS. BY STAURINO FRATELLI.

«ГУМ»
бутик Louvre, Красная площадь, д. 3
тел. (095) 929 33 36

«ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ»
бутик Louvre, ул. Петровка,
д. 10
тел. (095) 292 90 47

«ОХОТНЫЙ РЯД»
бутик Louvre, Манежная площадь, д. 1
тел. (095) 737 85 03 (04)

«НАУТИЛУС»
бутик Louvre, ул. Никольская, д. 25
тел. (095) 937 23 98

«АТРИУМ»
бутик Louvre, ул.Земляной вал, д. 32
тел. (095) 775 23 45

«КРОКУС СИТИ МОЛЛ»
бутик Louvre, 65 км. МКАД
тел. (095) 937 23 98

«МЕГА»
бутик Louvre, Калужское ш., д. 21
тел. (095) 790 77 27 (29)

Clive Christian
LONDON • PARIS • NEW YORK

Douglas Rivoli

MAUBOUSSIN

LOUVRE

«ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ»
бутик Louvre, ул. Петровка, д. 10
тел. (095) 292 90 47

«ОХОТНЫЙ РЯД»
бутик Louvre, Манежная площадь, д. 1
тел. (095) 737 85 03 (04)

«НАУТИЛУС»
бутик Louvre, ул. Никольская, д. 25
тел. (095) 937 23 98

«ГУМ»
бутик Louvre, Красная площадь, д. 3
тел. (095) 929 33 36

«АТРИУМ»
бутик Louvre, ул.Земляной вал, д. 32
тел. (095) 775-23-45

АНТИКВ

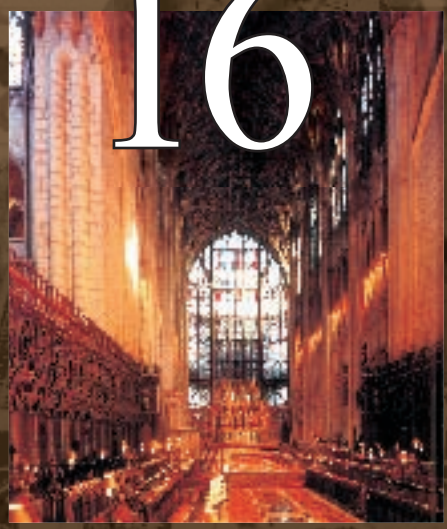
Очередной номер «Антикватории» выйдет за несколько дней до XVI антикварного салона в ЦДХ, в котором мы будем принимать участие второй раз. За эти полгода, пролетевшие с весенней выставки, журнал подрос и повзрослел. Я с полной уверенностью могу сказать, что «Антикватория» заняла свое место в антикварном мире и «встала на ноги». Журнал узнали и успели полюбить. «Антикватория» стала постоянным спутником многих коллекционеров и просто ценителей искусства и старины. Но мы не останавливаемся на достигнутом, и еще с большим рвением работаем для вас, дорогие читатели!

В преддверии долгой зимы, мы решили выпустить номер, посвященный самой таинственной и неоднозначной эпохе в истории человечества – готике. Нас увлекли строгие образы, поникшие лики святых, устремленные в хмурое небо шпили замков…

Надеюсь, «Антикватория» №5 смогла почувствовать средневековое настроение и перенести его на страницы журнала. Приятного чтения!

Руководитель проекта
Кристина Руденцова.

10 ИНТЕРВЬЮ С ДИРЕКТОРОМ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА МИХАИЛОМ БОРИСОВИЧЕМ ПИОТРОВСКИМ.



16 ГОТИКА. МИРОВОЗЗРЕНИЕ. ИСКУССТВО.

32 ГОТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ НА ПОЛОТНАХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ МАСТЕРОВ.

41 СВЯТАЯ ИНКВИЗИЦИЯ. ИСТОРИЯ ЗНАМЕНИТЫХ ПРОЦЕССОВ НАД ВЕДЬМАМИ И КОЛДУНАМИ.

61 МОСКОВСКИЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ. БРОКАР.

АТОРИЯ

68 ВОЗВРАЩЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ.

82 ИСТОРИЯ ЮВЕЛИРНОГО ДОМА CARTIER.

100 ФОТО-ПРОЕКТ

106 НОСТРАДАМУС – ПОЭТ ИЛИ ПРОВИДЕЦ?

96 МУЗЫКА ДЛЯ ГЛАЗ. ТЕАТР ГОНЗАГА.

НА ОБЛОЖКЕ:
КАРДИНАЛ МАРТИН И СВЯТЫЕ ШТЕФАНА. МАЙНЦ. 1514-1519 ГГ. ИЗ КНИГИ "L'ART GOTHIQUE"

ЖУРНАЛ «АНТИКВАТОРИЯ»
Антиквариат. Коллекции. Раритеты.

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

№5, ноябрь-декабрь 2003 г.
Тираж 8000 экз.

Руководитель проекта
КРИСТИНА РУДЕНЦОВА
Главный редактор
ПОЛИНА УХАНОВА
Исполнительный директор
АЛЛА РЕВДА
Главный художник
НАТАЛЬЯ МАЛИНИНА
Литературный редактор, Бильд-редактор
ПАВЕЛ РОЖИН
Зам. литературного редактора
ЗОЯ РАЗИНСКАЯ
Менеджер по рекламе
ИВАН КАУФМАН
Менеджер по развитию
СЕРГЕЙ КУЗАКОВ
Менеджер по рекламе
ПАВЕЛ ОРЛОВСКИЙ
Ответственный секретарь
ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВА
Корректор
АННА НАРЫШКИНА
Верстка
студия MALININA.RU
Фото:
ВЛАДИМИР ГОРБУНОВ
ДМИТРИЙ РЕПЬЕВ

Авторы:
Анна Пожидаева, Альберт Шустер, Владимир Резвин, Юрий Буранов, Татьяна Соболевская, Николай Петровский, Елизавета Аносова, Олеся Крапивка, Владимир Александрович, Илья Казаченко, Александр Алексеевский, Виктория Петрова, Татьяна Суровикина, Людмила Чернова, Елена Филякова, Виктор Меньшов, Елена Соколова.

Журнал зарегистрирован в Комитете РФ по печати.
Свидетельство
ПИ №77 – 14584 от 10 февраля 2003 г.

Точка зрения редакции может не совпадать с мнением авторов. Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Полная или частичная перепечатка материалов или размещение их в сети Интернет допускается только с письменного разрешения редакции и со ссылкой на журнал «Антикватория».

Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений. Все рекламируемые товары сертифицированы и лицензированы.

Адрес редакции:
Москва, Никитская площадь, Столовый пер., д.4, стр. 1. Тел./факс 775 –9013
e–mail: antikva@sovintel.ru
www.antikvatoriya.ru

Печать: Офсет-типография № 21
Москва, ул. Рочдельская, д. 15

Учредитель: ПБОЮЛ Руденцова К.А.

ИНТЕРВЬЮ С МИХАИЛОМ БОРИСОВИЧЕМ ПИОТРОВСКИМ

Государственный Эрмитаж – легенда российских музеев, наша гордость, история, культура… Директор Эрмитажа – личность не менее значительная, он – сердце знаменитого музея. Северная столица встретила нас моросящим дождем и серым, нависшим над Невой небом, Михаил Борисович Пиотровский – приветливой, гостеприимной улыбкой, после которой даже вечная питерская непогода как будто отступила…

Михаил Борисович, в этом году Санкт-Петербург отметил 300-летний юбилей. Какое участие принимал в этом торжестве Эрмитаж?

К 300-летию мы постарались завершить некие этапы своей долгосрочной работы. К примеру, в рамках программы «Большой Эрмитаж» завершили первое здание фондохранилища.

Я все время пропагандирую идею, что государство должно спохватиться и начать давать деньги музеям, в первую очередь, на фондохранилища. На фасады и все то, что нужно отремонтировать, отреставрировать, мы можем найти средства самостоятельно, привлечь спонсоров, то же, что хранится внутри музеев, куда более важно и находится в тяжелом положении. Конечно, не погибает, но чтобы сохраниться надолго, произведения искусства должны размещаться в хорошем помещении. Кроме того, все это богатство должно быть доступно людям, а для этого необходимы хорошие хранилища, а их практически нет, — не дают денег, да и строить трудно. Реставраторы, конечно, тоже берут миллион, а делают на сто тысяч… Но со строителями еще хуже. У нас стоят два здания, один корпус которого построен отечественными фирмами, другой — финнами. День и ночь! Наше уже развалилось… Просто как хрестоматия, как надо работать и как не надо.

Как будет функционировать фондохранилище?

Первое здание фондохранилища мы делаем открытым, по специальным коридорам можно будет пройти и увидеть все экспонаты: кареты, мебель, другие вещи…

Я считаю, что это фондохранилище очень важный этап, поскольку у музейной жизни есть две стороны. Наша первая задача — делать коллекции доступными. Не только в Эрмитаже, вообще во всех музеях России, коллекции громадные, их никогда нельзя будет выставить целиком, а значит, необходимо находить разные способы показа: от допуска людей в хранилища до интернета. В конце XX — начале XXI века было поветрие, что все музеи должны построить себе новое здание, сначала одно, потом второе, третье… Почти все музеи Америки построили по новому зданию. Но можно найти деньги, чтобы построить здание, а кто будет все это содержать потом?!

Сейчас в Америке этот «пузырь» лопается, строительные проекты отменяются один за другим, опять актуальна идея открытых фондохранилищ. Показ фондов, не как в обычных экспозициях — на зал три вещи, а поплотнее, дает совершенно необычные эстетические впечатления. Именно этого направления придерживается наше фондохранилище.

К юбилею Санкт-Петербурга изменилась Дворцовая площадь…

Да, и это вторая важнейшая вещь, которую мы сделали к 300-летию, — изменили топографию Эрмитажа и города Петербурга, ввели в действие ряд залов восточного крыла Главного штаба, отреставрировали арку и открыли вход в Зимний дворец через Дворцовую площадь. Сейчас Эрмитажные здания как бы «обнимают» площадь, и она становится вторым двором Эрмитажа. Благодаря этому изменению, площадь ожила, стала более музейной, центр города начал жить по другому. Стало проще убирать

«негодные действа», легче объяснять почему на Дворцовой площади не должен проводиться пивной фестиваль…

Эрмитаж регулярно проводит международные проекты совместно с Соммерсет-Хаус, музеем Соломона Р. Гуггенхайма, Венским музеем истории искусств и другими организациями. Что вы можете об этом рассказать?

Что касается наших планов и проектов, у Эрмитажа две приоритетных музейных задачи. Вообще у музея много задач и, кстати, далеко не всегда показывать вещи — главная. Важно собирать памятники культуры и искусства, хранить, изучать, реставрировать и немножко показывать. Наша задача, как и других музеев, воспитывать художественный вкус на достоверном, подлинном материале — с помощью выставок и показов, касающихся нашей отечественной истории, помогать вырабатывать правильный взгляд на современное искусство, критериев которого до сих пор нет. Но главное — улучшать условия хранения предметов искусства и делать наши коллекции более доступными.

У Эрмитажа около трех миллионов вещей, и доступность определяется разными понятиями. С одной стороны, открываются новые помещения, галереи, как я сказал выше, мы ввели в действие здание Главного штаба, где будет размещаться музей искусства XIX–XX веков и часть музея гвардии. Проводятся ротационные выставки, демонстрирующие вещи, которые по тем или иным причинам не находятся в постоянной экспозиции. Это нормальный принцип музейного функционирования, кстати, важный и для посетителей, у которых есть повод все время приходить в музей. Но этих мер недостаточно. Следующий этап музейной жизни — выставки за пределами Эрмитажа.

В год мы проводим семь–восемь больших экспозиций. Существуют выставочные центры за пределами Эрмитажа, где постоянно оборачиваются выставки, представляющие наши коллекции. Центр в Лондоне, который существует уже несколько лет, организует фонд поддержки Эрмитажа; недавно мы заключили союз с институтом Куртод, очень престижным учреждением. Буквально на днях открылась выставка живописных набросков, эскизов Рубенса, где наша, одна из лучших, коллекций объединилась с собранием института Куртод. Другой центр, совместно с музеем Гуггенхайма, у нас в Лас-Вегасе. С институтом Куртод у нас альянс особый — очень снобистские выставки и программа научных обменов и исследований. С музеем Гуггенхайма другой союз — выставки, создающие немножко шума, немножко денег, немножко просвещения…

В феврале мы открываем первый этап сотрудничества с выставочным центром в Амстердаме, там будет проведена выставка греческого золота; к тысячелетию Казани в Казанском Кремле тоже откроется выставочный центр Эрмитажа.

Но это, что касается внеэрмитажных проектов. А какие наиболее значимые, на Ваш взгляд, мероприятия, выставки готовит ГЭ к следующему 2004 году?

Наш самый главный проект на будущий год — выставка, посвященная Александру I. Кстати, мы немного подготовились к этому событию, сделали выставку в Париже. В декабре Эрмитаж проведет выставку, посвященную войне 1812 года как сред-

ству культурного общения между Россией и Францией, сейчас открылась выставка Строгановых…

Расскажите о создании музея истории Лейб-гвардии императорских полков.

Идея музея родилась во время торжеств, приуроченных к 300-летию гвардии. Тогда мы сделали замечательную выставку, на которой были представлены военно-исторические эрмитажные коллекции.

Мысль о создания музея связана не только с тем, что военно-исторические вещи знакомы публике очень мало, но с фактом, что очень многие военные вещи, памятные российской культуре и истории, находится за границей. И, на мой взгляд, они должны обязательно вернуться в Россию. Не обязательно возвращать, к примеру, иконы, пусть они будут по всему миру, а вот знамя лейб-гвардии гренадерского полка должно быть на родине.

Для того, чтобы все эти вывезенные реликвии возвращались, для них должно быть конкретное место. Поскольку люди, которые их хранят, очень внимательно следят за происходящими событиями. Тем более, что был период эйфории, когда все всё отдавали и многое попало не по адресу: кому-то отдали, передали, что-то попало в музей, что-то пропало… Нам неоднократно говорили, что если бы было место, где произведение гарантированно будет выставлено в постоянной экспозиции в связи с российской военной историей, — некоторые вещи вернутся в Россию.

С чего начался музей?

Со знамени первого батальона преображенцев, которое нам купили наши французские друзья. Потом коллекция пополнилась штандартом великого князя Николая Николаевича старшего, с которым он освобождал Балканы, — его преподнесла нам семья Романовых — Николай Романович и Дмитрий Романович. Следующим подарком стал штандарт лейб-гвардии Уланского полка, и, наконец, последняя церемония — возвращение знамени лейб-гвардии гренадеров. С ним связана интересная история: его хранили, берегли, прятали, за-

капывали, выкапывали и увезли во Францию. А после Отечественной войны из Франции начался сильный отток эмигрантов, — люди стали возвращаться в Россию. Собрался возвращаться и один из хранителей знамени. Остальные хранители побоялись, что знамя попадет в Советский Союз и, чтобы избежать этого, явились к командиру гренадер Британии, и попросили взять знамя на хранение. Был подписан договор, по условиям которого знамя смогло бы вернуться в Россию,только при изменении государственного режима или при создании музея российской военной славы. Режим сменился, и во время государственного визита королевы Великобритании в 1996 году, штандарт, прибывший вместе с ней, так и не был возвращен. Герцог Эдинбургский сказал, что отдавать его они пока не собираются, но может быть когда-нибудь… С этого времени началась наша большая работа, подключились друзья в Париже, Лондоне, Министерство Культуры, очень помог государственный визит нашего президента, позволивший исторически красиво вернуть России штандарт. Теперь знамя у нас, и оно тоже будет выставлено в музее.

Когда откроется музей?

В декабре. 7–9 декабря — дни Эрмитажа, мы хотим приурочить к ним это событие. Пока что откроется несколько комнат в здании восточного крыла Главного штаба, но коллекция у нас громадная, и для нее есть место — штаб лейб-гвардии гвардейского корпуса, который находится на Дворцовой площади между Эрмитажем и зданием Главного штаба.

Какой путь по возвращению в Россию вывезенных культурных ценностей кажется вам наиболее перспективным?

Смотря каких ценностей. Есть святыни, которые могут возвращаться подарками и на которые не надо жалеть денег, если есть возможность их купить. Но должно возвращаться только то, что имеет исторический смысл, мы и так закрываем границы, ничего не выпускаем, а если еще и все вернем… В мире никто не знает русского искусства, только иконы. В этом вопросе очень сложно сказать, что хорошо, что плохо. К примеру, был такой случай. На лондонском аукционе продавался Венецианов. Его хотела купить Лондонская Национальная галерея, потому что в ней нет ни одного русского художника, эта картина стала бы истинным открытием для публики. Это же полотно хотела вернуть Третьяковская галерея. Представители Лондонской галереи сказали, что уступят, но подчеркнули, что очень хотели бы приобрести Венецианова для себя. И все-таки Третьяковка нашла деньги и выкупила картину, правда этот Венецианов был парным с картиной, уже имеющейся в галерее, так что, может быть, здесь решение было правильным. Но вообще, часть вещей стоило бы оставить на Западе, чтобы они попали в музеи. Тем более, что сейчас интерес к России возрос, и надо показать, что у нас был не только авангард и иконы…

Ну а в целом, нужно добиваться, чтобы государство не обклады-

вало налогами вещи, приобретаемые на Западе и привозимые сюда.

Как Вы оцениваете существующее законодательство по ввозу-вывозу культурных ценностей?

Законодательство очень плохое, но так во всем мире. Везде приходится платить безумные налоги. На мой взгляд, надо тщательно изучать существующую мировую практику по этому вопросу и понемногу добиваться реальных целей. Сейчас, конечно, помехи ужасные, для музеев еще есть какие-то поблажки, а надо, чтобы все могли купить… Много возвращенного мы покупаем в наших антикварных магазинах! Но государство жадное, оно хочет иметь легкий доход все время, впрочем, во всем мире много налогов…

Сотрудничает ли Эрмитаж с современными коллекционерами, антикварами?

Во-первых, они к нам в гости ходят. Раньше даже вещи завещали… Антиквары — часть художественного мира, в котором существуют художники, музеи, торговцы искусством, — это один большой мир, у каждого свои страсти, свои ограничения, мы дружим, советуемся, иногда покупаем. Правда, Эрмитаж ничего не продает и не меняется, но мы постоянно работаем с антикварами, потому что есть две разных формы экспертизы: музейная и антикварная. Вместе они хорошо сочетаются, по отдельности — никак.

Как Вы думаете, Михаил Борисович, есть ли в России перспектива возрождения классического, русского меценатства?

Конечно, есть. Есть и будут люди, готовые отдавать… Да и просто существует широта души человеческой.

Вот только что я приехал из Салехарда — мы там сделали выставку серебра. Так нам подарили изумительную византийскую серебряную чашу с изображением Александра Македонского — совершенный шедевр. Подарок музею, понимание значения настоящего экспонирования в большом музее — это высокий просветительский уровень, это не Греция, которая требует от Британского музея мра-

мор Парфенона… Это правильное, новое мышление, о том, что есть вещи, которые должны находится в большом, универсальном музее. Так что этот шаг администрации Ямала достоин высшей похвалы, я буду пропагандировать их поступок очень широко.

Недавно на российском рынке появился новый журнал «Эрмитаж». Какие цели ставит перед собой это издание, что предполагает освящать?

Журнал будет выходить раз в полгода на двух языках — русском и английском. Идея — интересно рассказать об Эрмитаже, о нашей ежедневной жизни, работе, открытиях, коллекциях… Осветить культурную жизнь России и Петербурга через истории или предметы, связанные с Эрмитажем.

Сейчас мы готовим второй номер, центральными моментами которого станет наше участие в работе с Константиновским дворцом, реконструкция Триумфальной Арки и история Фарфорового завода. Будет статья о фарфоровом заводе, отдельный материал о советском агитационном заводе, история о том, как завод «ушел» на Запад, но сумел вернуться в русские руки, еще и приютив несколько французских предприятий. Замечательная история!

Где распространяется журнал?

В России и на Западе через общество друзей Эрмитажа.

№ 5 журнала «Антикватория» посвящен готическому стилю. Есть ли в ГЭ интересные предметы, относящиеся к Средневековью?

Да, у нас есть замечательные средневековые вещи. Ну и конечно, сам Эрмитаж — великий памятник псевдоготики во всех вариантах: библиотека Николая II, готические вещи Николая I. Есть предметы, которые поступали к нам как готические, а потом выяснялось, что они относятся к псевдоготике.

И напоследок, пожелания журналу «Антикватория».

Вы — замечательный журнал. Пожелание: держать хороший стиль и хороший вкус, ни на что не сбиваться. Ни на что противоречащее хорошему вкусу.

С Михаилом Борисовичем Пиотровским беседовали
Кристина Руденцова и Полина Уханова
Фотографии Владимира Андреева

Победитель рейтинга Autostat по итогам
«Автомобиль года в России 2001» в классе
«Автомобили представительского класса»

Победитель рейтинга Autostat по итогам
«Автомобиль года в России 2001» в классе
«Автомобили представительского класса»

Победитель рейтинга
«Автомобиль года в России 2001»

Победитель рейтинга
«Автомобиль года в России 2002»

Тройной призер рейтинга Autostat
в номинации
«Лучший автомобиль 2001»

АВ ООО, Москва, т.(095) 125 0 36 АРБАТ, Москва, т.(095) 414 81 07 АЛЬЬИ-АВТО, Москва, т.(095) 332 02 43 БАВАРИЯ-М, Москва, т.(095) 232 56 65 АЗИМУТ СП, Москва, т.(095) 363 96 59
АВТОЦЕНТР ОПЕЛЬ, С. Петербург, т.(812) 361 19 21 ЕВРОСТАР СЕРВИС, С. Петербург, т.(812) 314 75 20 ГРАНД СЕРВИС, Казань, т.(8432) 42 65 11 АВ ОПЕЛЬ ВИТА БАВАРИЯ, Пермь, т.(3422) 65 64 00
АВТОМОБИЛИ БАВАРИИ, Н. Новгород, т.(8312) 44 07 62 БАВАРСКИЙ МОТОРНЫЙ ЦЕНТР, Новосибирск, т.(3832) 25 55 45 ДАКРА, Краснодар, т.(8612) 60 69 31
АВТОМИР, Белгород, т.(0722) 31 61 19 СОЮЗАВТО, Сочи, т.(8622) 68 35 79 АВТОГУРМЕ, Магнитогорск, т.(3519) 21 21 99 ТУТАЙ, Омск т.(3812) 21 15 91 АЛЬЯНС, Тольятти, т.(8482) 35 08 75
ЮНИСАР, Саратов, т.(8452) 46 00 80 БАЛТАВТОГЕРМЕС, Калининград, т. (0112) 46 08 14 МЦРОС, Ростов-н/Дону, т.(8632) 71 31 00 МАЙНАУС, Черкесск, т.(87177) 61 43 11

Школа водительского мастерства BMW: (095) 961 31 00

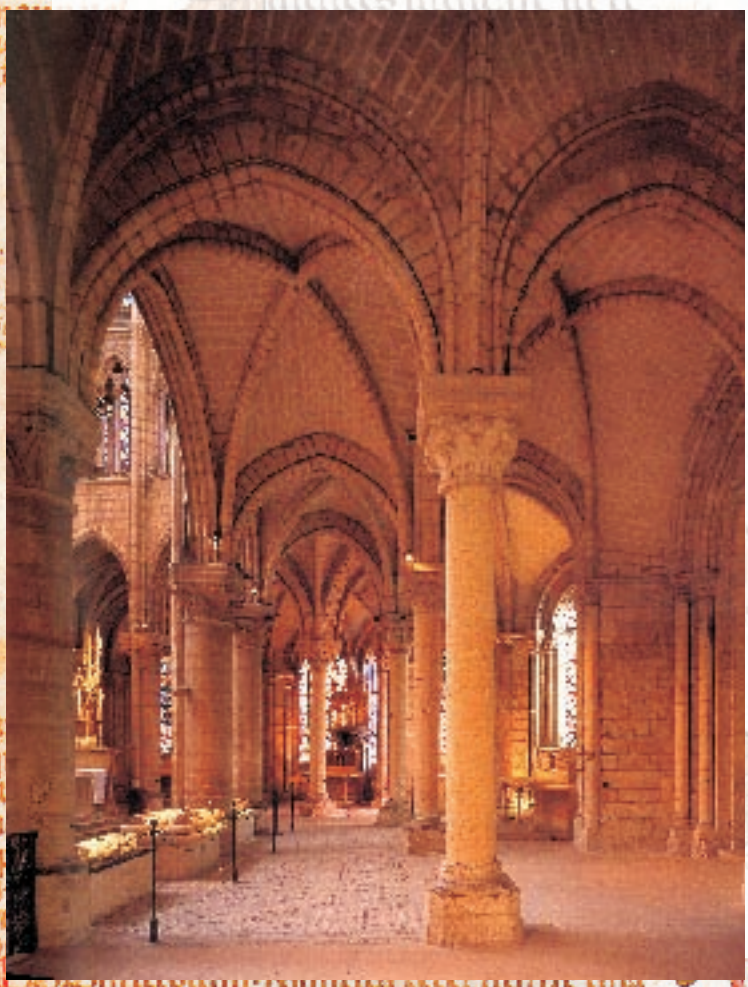
Почему элита международного бизнеса выбирает BMW 7 серии?

BMW 7 серии был представлен элите международного бизнеса и стал эталоном в сегменте автомобилей класса «люкс». | Мы добились успеха. 7 серия завоевала на мировом автомобильном рынке множество наград, и признана лучшим автомобилем в своем классе. Недавно BMW 7 серии получил престижную премию »Auto Trophy 2002« в категории »Лучший седан бизнес-класса«. | В чем секрет его успеха? | В непревзойденном комфорте, в роскоши и утонченности? | В новых стандартах динамики и безопасности? | В инновационных технологиях? | Может быть, дело в том, что представители мировой элиты находят в этом автомобиле прекрасное отражение своих лучших качеств? | Своих руководящих способностей, своего уверенного лидерства? | И индивидуальная пробная поездка на BMW 7 серии ответит на поставленные вопросы.

Новый BMW 7 серии. Новая философия вашей жизни.

Я хотел создать храм, где светит свет во тьме...

День св. Дионисия, покровителя Франции, 9 октября 1136 года маленькая, еще при Карле Великом построенная церковь аббатства Сен-Дени близ Парижа была наполнена до отказа. «В ее дверях скапливались толпы людей, движущихся в противоположных направлениях. Иногда можно было видеть, что толпа оказывала такое сопротивление пытавшимся войти, чтобы поклониться и облобызать святые реликвии, гвоздь и терновый венец, что ни один человек среди бесчисленных тысяч людей не мог пошевелить ногой и вынужден был стоять, подобно мраморной статуе, онемев или, в крайнем случае, крича. Состояние женщин было так плачевно, что некоторые из них, сбитые с ног, а затем поднятые благочестивыми мужчинами над толпой, шли по головам, как по мощеному полу. Более того, клирики, которые показывали молящимся орудия Страстей Господа нашего, не имея возможности повернуться, много раз спасались с реликвиями через окна», - так описывает праздничный день в Сен-Дени аббат Сугерий, по чьей инициативе была возведена первая в истории средневековой архитектуры готическая постройка, - перестроенная в 1137-1144 гг. церковь аббатства. Наверное, мы так и не узнаем, насколько правдиво повествование Сугерия, возможно, он слегка приукрасил ужасы тесноты старого храма, чтобы оправдать затеянные грандиозные работы по его расширению. В «Книжечке об освящении Сен-Дени» аббат с дотошностью опытного прораба описал все перипетии работ: ночные раздумья о том, где взять бревна нужного размера, в каких каменоломнях наломать подходящего камня, если уж так дорого ввозить мрамор прямо из Греции, как украсить фасад мозаиками и где заказать золотые сосуды для алтаря. С трогательной наивностью Сугерий спрашивал паломников, побывавших в Константинополе, лучше ли его храм, чем Святая София, и искренне расстраивался, слыша отрицательный ответ. Перестроенная церковь была его любимым детищем, в которое аббат вложил все силы, старания и душу.



ВОСТОЧНАЯ ЧАСТЬ СЕН-ДЕНИ. 1137-1144 ГГ. ПАРИЖ.

А между тем, заботы о пышности храма для Франции начала XII века были сенсацией, поскольку одним из главных духовных авторитетов эпохи был св. Бернард Клервоский – глава сурового цистерцианского ордена, великий аскет и смелый оратор, не боявшийся спорить с самим Папой римским: «многие считают, что папа не Вы, а я». По преданию, святой неделю путешествовал вдоль Женевского озера, но, погруженный в благочестивые размышления, так и не заметил его красот, и был настолько равнодушен к пище, что пил растительное масло, как воду… Бернард отличался непримиримым отношением к любым украшениям в церкви, и все храмы цистерцианского ордена были практически лишены скульптуры и живописи. Все то, что так нравилось Сугерию – блеск, золото, цветные ткани, резные украшения – Бернарду представлялось не просто ненужным – а опасным: «Но мы, которые во имя Христа считаем, что все, что сияет красотой, услаждает ухо, доставляет наслаждение запахами, ублажает вкус, приятно на ощупь – все это навоз, и в таком случае чью набожность, спрашиваю я, собираемся мы возбуждать с помощью всех этих вещей?»

Незадолго до перестройки Сен-Дени Бернард написал Сугерию несколько суровых писем, требуя немедленно упорядочить (т.е. ужесточить) устав аб

ства, но Сугерию удалось весьма умеренно провести церковную реформу, а на гневные вопросы Бернарда о роскоши у него был готов ответ: «Мы убеждены, что подобает не скрывать, а выставлять на всеобщее обозрение Божьи дары». Эту фразу можно считать официальным началом готической эпохи. Видимый мир из досадной помехи превратился в справочник, указатель Истины (или, как напишет сто лет спустя св. Бонавентура, - «Путеводитель души к Богу»).

Но заря готики – первая половина XII века – отмечена не только спором Сугерия и Бернарда (его, кстати, мало кто заметил), поскольку у Бернарда был противник посерьезнее. В те годы Пьер Абеляр задумал трактат «Да и нет», из которого явствует, что мнения отцов Церкви по основным богословским вопросам противоречили друг другу – и богословие от ссылок на авторитеты переходило к поиску истины в споре, философском диспуте. Еще необычнее другая, несравнимо более известная книга Абеляра «История моих бедствий» – первая за 700 лет (со времен «Исповеди» Августина) автобиография. В ней, помимо прочего, описана история любви автора к своей ученице Элоизе, прекрасного и трагического чувства, в результате которого оба – и тайно родившая сына (названного Астролябий) Элоиза, и оскопленный негодующими родственниками девушки Абеляр – ушли в монастырь и оставили миру великолепное свидетельство эпохи – несколько трогательных и печальных писем, наполненных любовью…

Что же касается церкви Сен-Дени, то ее главное отличие от более ранних построек в нервюрном своде, более легком, чем обычный крестовый, тонкой, как перепонки между костями птичьего крыла кладке, высоте и ширине строения, превышающей предыдущие архитектурные образцы. Первый, дошедший до нас отзыв о качестве и выгодах новой конструкции, оставил современник Сугерия. В 1140 году шартрский епископ Жоффруа Лев служил вместе с Сугерием в недостроенном хоре Сен-Дени, во время грозы он восхищался прочностью еще голого нервюрного каркаса, не дрогнувшего под напором сильнейшего ураганного ветра… Совсем другой вариант использования нервюр дали позже английские и позднемецкие веерные и звездчатые своды (XIV-XVI вв.), в которых нервюра – уже не работающая часть скелета здания, а причудливый элемент затейливого декора.

Первое столетие французской готики – период творческий и конструктивный, направленный на извлечение всех выгод из новой конструкции. Постепенно, к началу XIII века, высота свода возрастает от 20 до 42 метров – в Амьенском соборе, а ширина центрального нефа – до 16 м. в Реймсе. При строительстве собора в Бовэ попытались даже поднять своды до 48 метров, но перекрытия рухнули, простояв всего четверть столетия.

Храм, обставленный лесом свободно стоящих контрфорсов, обретает одновременно вид каменной чащи и диковинного насекомого. «И распластался храм Господень, как легкий крестовик-паук», – эти слова Мандельштама о Казанском соборе приложимы к любой готической постройке. Разгруженная стена может быть прорезана более широкими и высокими окнами – благодаря этому интерьер становится существенно светлее. Когда, почти через сто лет после Сугерия великий богослов, отец схоластики Фома Аквинский сформулирует (впервые на средневековом Западе) критерии красоты, они будут точно соответствовать тем требованиям, которые прилагаются к готическому храму – ясность, цельность, согласованность. Сугерий сам проектировал витражи для восточной части Сен-Дени (принято считать, что здесь впервые использованы новые по конструкции витражи – не в романских прямоугольных, а в фигурных, с медальонами, рамах). У цветного витража большое будущее – ему предстоит не только заполнить пространство окна, но и стать монументальной живописью, соединив в себе цвет и свет. Самые знаменитые французские витражи – шартрские, в них сочетается глубокий ультрамариново-синий тон с винно-красным.

Освещение храма – проблема не только техническая, но и богословская, когда Сугерий говорит о новых

СОБОР В РЕЙМСЕ. ЗАПАДНЫЙ ФАСАД. 1211-1330 ГГ. ФРАНЦИЯ.

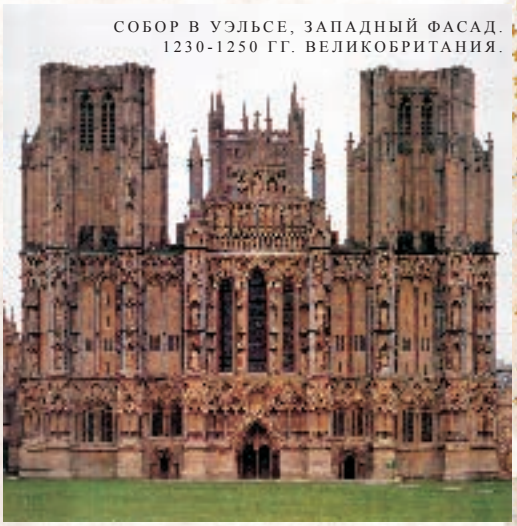
окнах и витражах своей церкви, то прямо цитирует Евангелие от Иоанна: «Я хотел создать храм, где свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Он извлекает на свет Божий греческий трактат, по преданию принадлежавший перу самого св. Дионисия, апостола Галлии (когда Абеляр усомнился в этом, лишь немедленное бегство спасло Сугерия от церковного суда). Главная тема трактата «О небесной иерархии» – что разум восходит к Богу с помощью всех видимых предметов, в каждом из которых есть частица божественного света – «Каждое существо, видимое и невидимое, есть свет, вызываемый к жизни Отцом всякого света. Этот камень или тот кусочек дерева для меня свет. Ибо я вижу, что они хороши и прекрасны, что они существуют по собственным законам пропорции. Когда я различаю все эти и подобные вещи в этом камне, они становятся светом для меня, и вскоре, под руководством разума, я восхожу, ведомый через все вещи, к Причине всех вещей, которая наделяет их мерой и порядком, числом, видом и родом, добром и красотой, и всеми остальными дарами…»

Все вокруг становится достойно изображения и упоминания – в «лабиринтах пола» в Реймсе и Шартре скрываются имена архитекторов и строителей собора, на башнях Ланского собора помещены статуи волов в память о том, что чудесный вол помог строителям довезти тяжелый воз камней. Сам Господь представлен на первой странице «Моралізованной библии» Творцом-строителем, Deus artifex, с инструментами архитектора – линейкой и циркулем.

Животные, камни, цветы – все становится «проводником души к Богу», перемена в мировоззрении порождает многочисленные справочники (в том числе Бестиарии – книги о животных, где лев и единорог означают Христа – Царя и непорочного Жениха, а еж – дьявола, ибо ворует ночью ягоды из виноградника, как дьявол – человеческие души). Вместо античных аканфов и пальметт в Ланском соборе появляются ягоды ежевики, в Реймсе – кувшинки и листья каштана, в Сент-Шапель – пучки лютиков. В мессе семь частей, подобно семи дням Творения, немецкий святой Генрих Сузо выпивает всякое питье в пять глотков – в память о пяти ранах на теле Христовом…

Вселенная становится прекрасной, ибо все в ней напоминает о Боге, а более всего – человек, представляющий собой микрокосмос – малую вселенную. Выражение «по образу и подобию» приобретает новый смысл – если в раннем Средневековье на Западе считали, что лишь душа человека – образ и подобие Бога, то теперь – душа – образ Бога, а тело – образ души – лестница от тела к Божеству. Внешность человека обретает ценность, согласно «Книге ремесел» Этьена Буало (сер. XIII в.), неудавшиеся статуи скульптор должен не уничтожать, как неодушевленный предмет, а хоронить, причем обязательно в освященной земле.

Новое отношение к человеческой внешности – это и новый способ ее изображения. Скульптура готического портала отличается от романского прежде всего тем, что главный акцент переносится с тимпана – полукруглого



СОБОР В УЭЛЬСЕ, ЗАПАДНЫЙ ФАСАД. 1230-1250 ГГ. ВЕЛИКОБРИТАНИЯ.

поля над входом, традиционного места композиций, так или иначе связанных со Страшным Судом, – на уровень глаза зрителя, на боковые откосы портала, полностью занятые отдельными фигурами, приставленными к колоннам. История готической скульптуры – это история освобождения человеческой фигуры от вертикальной колонны, легенда равноправия скульптуры и архитектуры. Если предки Христа с Королевского портала в Шартре 1140-50-х гг. полностью повторяют строгую вертикаль колонны, их тела жестки и вытянуты, ступни сползают с баз колонн, и лишь слабые тени улыбок в углах губ говорят о том, что в без-

БРАТЬЯ ЛИМБУРГ. СТРАНИЦА ИЗ РОСКОШНОГО ЧАСОСЛОВА ГЕРЦОГА БЕРРИЙСКОГО. 1410-1416 ГГ.

лично-экспрессивной романской эстетике что-то изменилось, то уже через 70 лет в статуях западного портала Реймса ясно виден живой идеал античности. Знаменитая группа «Встреча Марии и Елизаветы» напоминает одновременно и о греческой классике – в лице и фигуре Марии, и о римской республике – в жестких старческих чертах Елизаветы.

Как же пришло во Францию это «краткое греческое мгновение готической скульптуры»? Дело в том, что после четвертого крестового похода вся Греция и Святая земля были заняты государствами латинян – и в Афинах шампанский герцог Оттон де ла Рош сделал Пропилеи своим дворцом, а Парфенон – домовой церковью. На Запад хлынули не только произведения скульптуры Греции и Византии, но и рукописи, в числе которых – книги образцов, несущие черты античного и византийского искусства в готическую Европу. Самый известный альбом в начале XIII века составил Виллар де Оннекур – архитектор, живописец, инженер, путешественник, свидетель строительства многих французских соборов. Благодаря таким книгам визуальная культура всего христианского мира около 1200 года – от Святой земли до Британских островов – на два десятилетия объединилась не только в жестких схемах, но и в идентичном стиле.

По словам австрийского ученого М.Дворжака, у готического мировоззрения два полюса – «идеализм» и «натурализм». В отличие от классичных и стремящихся к универсальности образов французской скульптуры немецкая готика, более резкая и экспрессивная, тяготеет скорее к «натурализму». В восточной части собора в Наумбурге помещены, на первый взгляд совершенно портретные, статуи донаторов (жертвователей на собор): жесткий и надменный, с оттопыренной нижней губой граф Экехард, замкнутая и испуганная графиня Ута, мечтательный Герман и неотесанный Тимо фон Кистриц. Все они были бы доказательством рождения в XIII в. настоящего психологического портрета, если бы не жили более чем за 200 лет до создания статуй, то есть скульптор не мог знать ничего об их реальной внешности. Олицетворения темпераментов, пороков, добродетелей – еще не портреты конкретных людей. «Натурализм», живой интерес к индивидуальному, особенному в природе, пока не совпадает с таким же интересом к конкретной личности – до настоящего портрета еще около двухсот лет!

В эпоху поздней готики стилизованная S-образная фигура обретает уже полную независимость от архитектуры – появляются отдельно стоящие статуи, а около 1400 года создаются целые огромные скульптурные композиции, в которых архитектура – лишь постамент и рама для человеческой фигуры. Своей высшей точки в пути от «идеализма к натурализму» позднеготическая скульптура достигла в творчестве придворных мастеров герцога Бургундского и Клауса Слютера. Для Шанмольского монастыря герцог заказал нидерландскому мастеру скульптурное оформление колодца – грандиозную «Голгофу», от которой сохранился лишь постамент – шестигранник со статуями шести пророков, предсказавших страдания Спасителя. Скорбные ангелы над пророками сделаны так, что по ним можно было бы изучать ангельскую анатомию – видно, где кончается младенчески-гладкая кожа и начинается густое оперение. Если учесть, что все фигуры были ярко окрашены, а для читающего Иеремии мастер Аннекен де Ашт изготовил позолоченные очки – мы увидим, что эпоха не различает мощь натурализма от почти карикатурного внимания к мелочам. Так же бережно прописывают братья Лимбурги, работающие при дворе другого мецената этой эпохи – герцога Беррийского – мельчайшие подробности пейзажа, кору дерева и шерсть убитого кабана в календарных миниатюрах «Роскошного часослова». Эту ценность обыденного, зародившуюся еще в тотальном символизме XII-XIII вв., точно сформулирует нидерландский ученый -гуманист Эразм Роттердамский: «Бог способен явить любые чудеса – в нарушение законов природы, но ежедневно творит чудеса намного больше. Эти чудеса в естественном ходе вещей, т.е. в самих законах природы, которые нам привычны, и поэтому мы не замечаем их чудесности». Благоговейное внимание к любой детали видимого мира от позднеготических мастеров унаследуют живописцы «нового искусства» – Ван Эйк и Рогир ван дер Вейден, так непохожие на своих итальянских современников Мазаччо и Донателло.

«Открытие мира и человека» произошло не в Италии эпохи Кватроченто, как считал в конце XIX века Якоб Буркхардт, а на 250 лет раньше, когда маленький аббат Сугерий сказал: «Ибо подобает нам во всем и вся служить нашему Спасителю, Тому, Кто не отказался дать нам все и во всем без всякого исключения».

Анна Пожидаева
Искусствовед

Иллюстрации предоставлены автором

Основные вехи готического стиля в Европе

Эпоха готики во Франции растянулась почти на триста лет. Ранняя готика (не очень высокие, не слишком обильно украшенные скульптурой соборы Санса, Лана, Парижа, Нуайона) – получила название цветущей; перестроенный после пожара 1194 г. Шартрский собор открыл более совершенную в пропорциях, высокую или лучистую готику (1215-1300). К ней относятся знаменитый своей скульптурой Реймский собор, Амьен – вершина архитектурных возможностей готической конструкции. Революционное значение имел изобретенный Пьером де Монтеро т.н. световой трифорий (т.е. прорезанная окнами средняя галерея стены), впервые примененный в северном и южном фасадах Нотр-Дам и Сен-Дени. Это новшество повлекло за собой полное исчезновение стены в Сент-Шапель в Париже – она превратилась в каркас для витражей. XIV и часть XV веков традиционно называются эпохой поздней или пламенеющей готики – периода, когда развитие конструкции уступило место буйству декора.

В Германию готика пришла на сто лет позже – лишь к 1230 году, зато продержалась вплоть до эпохи Дюрера – начала XVI века.

Английская готика начинается с 1180-х гг. как очень декоративный стиль. За период с конца XII до

ПЕРСОНАЖИ ВЕТХОГО ЗАВЕТА. СКУЛЬПТУРА В СОБОРЕ ШАРТРА. XII-XIV ВВ. ФРАНЦИЯ.

XVI века здесь сменяют друг друга ланцетовидная (по форме окна – очень вытянутого, с маленькой стрелой, как у хирургического ланцета) – 1175-1275 гг. – соборы в Уэльсе, Линкольне, Солсбери; зрелая или украшенная – 1290-1370 – отмеченные экспериментами с декоративными возможностями нервюры соборы в Йорке, Эксетере, восьмигранная башня средокрестия собора в Или; и поздняя или перпендикулярная готика, когда ставшая одним сплошным окном стена делится на множество однотипных стрелок – соборы в Глостере, Вестминстере и др.

В любом случае, 1400 год для всех территорий Западной Европы – период так называемой «интернациональной» готики (ее называют и «мягким», и «украшенным» стилем), когда после творческого апогея акцент перемещается с конструкции на декор.

Бутик FRANCK MULLER, Москва, ул. Б. Якиманка, 24, «Президент-отель», тел.: (095) 239-3788
Бутик «Драгоценности», Москва, Бережковская набережная, 2, «Рэдиссон-Славянская», тел.: (095) 941-8197

Собственность личности

Этих автомобилей немного, но они знакомы всем.
Причину этого следует искать в области чувств.
Чувства нельзя объяснить, но их можно испытать.

PORSCHE
Sportcar Center

«Спорткар-Центр»

Автомобили, сервис, аксессуары

РФ, 121248, Москва,
Кутузовский пр-т, дом 7/1, стр. 1
Телефон: (095) 243-19-30

Готика наводит нас на мысли о временах, когда человек чувствовал себя игрушкой в руках Провидения, когда церковь была могущественнее королей, а храм являлся воплощением власти мирской и небесной. Грандиозные готические соборы стали олицетворением средневековья. Они сочетали торжественное величие со страстной динамикой, изобилие пластических мотивов со строгой системой их соподчинения, отражали нюансы божественной и земной иерархии. Монументальные размеры, роскошные порталы, высокие крестовые своды возносили хвалы Творцу; цветные витражи пламенели в полумраке, возвещая грядущее царствие небесное; каменное кружево резьбы и тонкие игольчатые шпили, будто пронзающие небосвод, символизировали стремление души воспарить над суетой; устрашающие химеры и гаргульи снаружи олицетворяли опасности и грехи, подстерегающие человека на земле.

Прошло время, и человек сам ощутил себя творцом. Он окунулся в сугубо мирскую жизнь, и химеры перестали пугать его - культура Возрождения вытеснила искусство готики.

Но все возвращается. Во второй половине XVIII - XIX веков, когда средневековье с его учеными богословами, рыцарскими турнирами и крестовыми походами уже было овеяно очарованием старины и окутано романтическим флером, готические мотивы надолго вошли в моду. Поскольку родиной романтизма стала Англия, победное шествие неоготики началось именно оттуда. Этот стиль распространился не только по Европе, но проник в Россию и США. Архитекторы стали использовать формы, декор, а иногда и конструктивные решения готики. Новоготические здания воспроизводят зубчатые стены средневековых крепостей, для них характерны башни по углам зданий, узкие, вытянутые вверх оконные проемы, мелкосводчатое остекление веранд с использованием матированного или цветного стекла.

Яркий образец возрожденной готики являет собой замок Глубока над Влтавой в Южной Чехии, один из самых красивых замков этой страны. Расположенный недалеко от местечка Подграби, он стоит над рекой на восьмидесятитрехметровой скале, чем и оправдывает свое название.

На протяжении веков замком владели несколько могущественных аристократических династий, последней из которых была семья Шварценбергов. Этот старинный баварский род имел обширные поместья по всей Европе. В 1838 году княгиня Элеонора Шварценберг начала перестройку родового замка, который к тому времени имел барочный вид. В то время, в преддверии романтизма, среди аристократов господствовала мода на все английское: дворяне облекались в британские туалеты, заводили борзых и даже пили чай в пять часов. Страстным приверженцем этой моды оказалась и хозяйка Глубоки. Она решила превратить свою резиденцию в романтический английский дворец. По замыслу приглашенных ею венских архитекторов, перестроенный

Замок Глубока над Влтавой: возрожденная готика

в несколько раз копией королевского дворца Виндзор в Англии. И, хотя планы зодчих не были выполнены в точности, на месте старой усадьбы выросло четырехэтажное здание в форме удлиненного четырехугольника с двумя внутренними двориками и десятком башен. С 1863 года внешний вид Глубоки уже почти не менялся. Он действительно представляет собой искусную стилизацию под средневековый рыцарский замок: помпезный родовой герб на фасаде, характерные для готики зубчатые стены и дозорные башни, резной каменный декор и изящные розетки, стрельчатые окна, кое-где тонкие шпили, вообще явное преобладание вертикальных линий. С юго-востока к замку примыкает небольшая колоннада с ажурной резной решеткой. Столь же роскошная ограда у зимнего сада, который расположен на противоположной стороне. Продолжая ансамбль, малая архитектура и клумбы сада повторяют контуры и линии здания.

Интерьеры замка под стать его внешнему виду и тоже стремятся воспроизвести обстановку Виндзора – с тем лишь различием, что в английском дворце насчитывается около 800 комнат, а в Глубоке лишь 140. При входе взгляд посетителя падает на две монументальные аркадные галереи, идущие вдоль лестниц, увешанные портретами, оружием и рыцарскими доспехами. Деревянные двери с богатой резьбой, ведущие в библиотеку, напоминают торжественные порталы готических храмов.

Резьба по дереву украшает большинство залов. В течение 30 с лишним лет семеро талантливых мастеров создавали деревянные панели салонов, порталы, стены, кассетные потолки. Выполнены они из липы - наиболее мягкого материала, не трескающегося при высыхании. Паркет с искусным, во всех помещениях разным узором, выполнен из шести пород дерева.

Иллюзию средневековой обстановки поддерживают подлинные гобелены XVII века. В Глубоке находится одна из богатейших коллекций гобеленов, изготовленных в Бельгии. Одни изображают античные сюжеты, такие как «Эней, выносящий отца из горящей Трои», «Клеопатра и Марк Антоний», другие библейские – как серия «Юдифь и Олоферн». Здесь же хранится три серии гобеленов 1647 года испанской школы, эскизы для которых были выполнены Якобом Йорденсом. Одни из самых ценных – гобелены из собрания Адама Шварценберга, министра бранденбургского курфюрста. Они помечены знаком наивысшего качества для того времени – BB (Bruxelis Brabantiae).

В спальне княгини Элеоноры привлекает внимание кровать в стиле барокко, изготов-

ленная в XIX веке в Германии. Тяжеловесные детали из резного дерева зрительно уменьшают кровать, хотя ее размеры довольно велики - 2х2 метра. Здесь же стоят редкие комоды периода Рудольфа II. На стене венецианское зеркало в тяжелой раме. Вообще, венецианские зеркала висят на стенах комнат довольно высоко, будучи не столько предметом обихода, сколько предметом роскоши, символом достатка. Впрочем, их подвешивали в наклонном положении, так что посмотреться в них все-таки можно было. Но в основном хозяева пользовались небольшими зеркалами, которые хранились на туалетных столиках.

В нише расположена комнатная часовенка, где княгиня молилась. На стенах спальни висят картины – копии старинных мастеров: «Мадонна со святым Георгием» Леонардо да Винчи, «Сидящая Мадонна» Рафаэля и другие. Несмотря на то, что это всего лишь копии, они имеют большую ценность, поскольку являются ровесниками оригиналов. Стены облицованы снизу резными деревянными панелями, сверху обоями из текстиля, сводчатый потолок богато украшен резными липовыми панелями и вставками из кожи, покрытой позолотой и росписью.

В соседнем салоне можно видеть «дельфиновый» секретер, названный так из-за ножек в виде дельфинов. Забавно, но в XVIII веке немногие представляли себе, как выглядят эти животные, поэтому вырезанные из дерева фигурки настоящих дельфинов напоминают довольно слабо.

Гамильтоновский кабинет получил свое название оттого, что на его стенах висят картины известного шотландского художника Гамильтона, изображавшего в основном лошадей и сцены охоты. Кабинет освещается люстрой из итальянского «щипаного» хрусталя (в большинстве салонов люстры местного, богемского, хрусталя). Камин украшен искусной резьбой по дереву, но, поскольку этот материал слишком пожароопасен, то камин выполняет лишь декоративную функцию. По обе стороны от него имеются бронзовые заслонки, через которые раньше подавался теплый воздух. Будучи перестроен в XIX веке, замок был заодно и модернизирован. Помимо электрификации, в нем была предусмотрена система центрального отопления. В подвальных помещениях подогревались котлы с водой, и пар от них циркулировал по шахтам между стенами, обогревая некоторые помещения. Открывая и закрывая заслонки, можно было регулировать температуру в комнатах. Другие помещения обогревались керамическими печами. Сейчас замок не отапливается, чтобы не повредить коллекциям мебели и картин.

Утренний салон замка выходит окнами на юго-восток, благодаря чему по утрам в нем тепло и солнечно. Здесь господа завтракали. Конечно, в настоящем Виндзорском дворце соответствующий зал был в несколько раз больше и использовался для приемов. В Глубоке он частично выполнял функции картинной галереи. На портретах изображены Адам Франтишек Шварценберг, в XVIII столетии перестроивший замок в стиле барокко; генерал Карл Филипп Шварценберг, одержавший победу над Наполеоном в битве при Лейпциге; князь Ян Адольф Шварценберг, супруг княгини Элеоноры.

Салон «Двенадцать месяцев» украшают 12 картин, аллегорически изображающие месяцы года. Люстра из щипаного муранского хрусталя свисает с потолка, представляющего собой неоготические крестообразные своды с росписью по штукатурке. Богатейшая резьба по дереву украшает раму зеркала и камин. Этот зал, как и многие помещения замка, декорированы очень ценными витражами XVI и XVII веков, привезенными Шварценбергами из Швейцарии. Кроме того, в замке находятся коллекции чешского и австрийского хрусталя, стекла (самые ценные экспонаты, изготовленные Кашпаром Леманом, датируются 1604 годом), дельфского фаянса, итальянской майолики, мюнхенского, венского, севрского и славковского фарфора, народной южночешской керамики; имеются предметы из редчайшего геолитового стекла, секреты изготовления которого утрачены навсегда.

Маленькая столовая свидетельствует о том, что князья Шварценберги не только знали толк в роскоши, но испытывали в ней настоятельную потребность. Это помещение предназначалась для узкого круга семьи, и тем не менее обои для него были вытканы во Франции на заказ. Они изображают сцены охоты, рыбной ловли и домашнего хозяйства. Люстра – хрусталь чешской работы. На ренессансном шкафчике стоит оловянная посуда XVII века в том же стиле. Но поскольку предметы эти очень тяжелые – каждый из них весит от 3 до 5 кг – уже в следующем столетии они вышли из употребления и использовались только в декоративных целях (оно и к лучшему, потому как использование оловянной посуды вредно для здоровья).

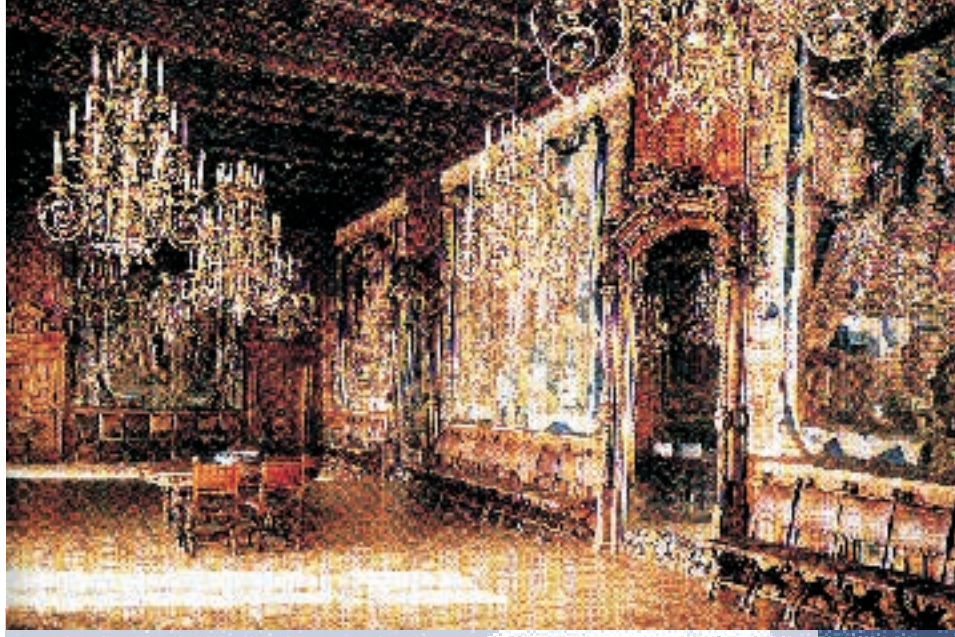
На стене портрет Элеоноры Амалии Шварценберг. Ее супруг был убит на охоте королем Карлом VI, принявшим его за оленя. Злые языки поговаривали, что обмануться было нетрудно, ведь несчастный Адам Франтишек был рогат. Намекали при этом на связь Элеоноры Амалии с королем, и даже на то, что муж этой дамы был застрелен отнюдь не случайно. На другом портрете Ида Шварценберг, в девичестве Лихтенштейн, образованная и прогрессивная дама, по приказу которой в замке Глубока была проведена электрификация.

В Курительный салон, назначение которого ясно из названия, дамам был вход запрещен. В его интерьере доминирует огромный каменный камин весом в 16 с лишним тонн, пространство над ним украшают родовые гербы. Главный среди них – герб Шварцен-

бергов, история которого такова. В 1598 году полководец Шварценберг разбил турецкое войско и захватил османскую крепость Рааб (современный Гёор в Венгрии), за что получил титул графа. Проезжая после сражения по полю брани, он нашел отрубленную голову турка с длинным чубом и поднял ее на копье. В тот же миг на нее сел ворон. Шварценбергу это показалось настолько символичным, что он испросил разрешения у короля запечатлеть этот образ на своем гербе.

Но вернемся в Курительный салон. Среди прочей интересной мебели выделяется секретер XVII века, отделанный «руиновым» мрамором. На нем как будто угадываются очертания ландшафтов, развалин, но на самом деле это рисунок мраморных прожилок, созданный самой природой. Такие фрагменты специально искали в разрезах мраморных глыб и затем полировали.

Стену украшает портрет Анны Найманової, прославившейся своими многочисленными замужествами. Она вступала в брак шесть раз, и от каждого союза ей доставалось немалое наследство - так пятикратная вдова стала баснословно богатой женщиной. Но последний ее брак был анекдотичен. Невесте было 82 года, а жениху 31, и он отчаянно нуждался в деньгах. Желая «откосить» от брачной ночи, хитрый новобрачный подослал на свадебный пир гонца, который заявил, что император якобы срочно призывает своего вассала на войну. Георг Людвиг в тот же час поспешил повиноваться своему сюзерену и вернулся только через шесть лет, когда его жена уже покинула земную юдоль. Портрет этого оборотистого дворянина можно видеть здесь же.



Замок Глубока славится и богатейшей библиотекой Шварценбергов, содержащей 12 000 томов. Большинство из них на немецком языке. Здесь имеются книги по многим отраслям наук – по истории дипломатии, военному делу, мореплаванию, а также множество художественной литературы, даже детская литература. В собрании найдены руководства того времени по перестройке аристократических резиденций в новоготическом стиле. Над книжными шкафами тянутся 26 гербов династий, когда-либо владевших замком. Кассетный ренессансный потолок XVII века привезен из баварской резиденции Шварценбергов. Стол в библиотеке той же эпохи и стиля. Над мраморным камином висит огромный портрет Беджи Шварценберга, выдающегося церковного деятеля, епископа Пражского и кардинала Сасбургского, чьи останки покоятся в главном соборе Чехии - храме святого Витта. На специальных напольных подставках стоят огромные, каждая весом в 50-60 кг, охотничьи книги, куда подробно заносились охотничьи достижения и где велся счет трофеям. Охота была любимым спортом богемского дворянства.

Большую столовую отличает ценный деревянный ренессансный потолок, перевезенный из замка в Чески-Крумлове, и изображающие фламандский быт брабантские гобелены 1647 года, известные под названием Провербиа. За раскладной стол, который увеличивался за счет дополнительных 12 досок и 20 ножек, можно было усадить 72 человека.

О том, насколько хорошо деревянные панели удерживают тепло, можно судить по холоду в Мраморном зале, где их нет. Зал отделан имитацией мрамора. Здесь стоят дамские сани в стиле барокко, изготовленные в Австрии в XVIII веке. Сделаны они из дерева, украшены богатой резьбой; одни сани покрыты позолотой, другие посеребрены. Эти открытые сани служили для торжественных выездов, и помещалась в них всего одна дама; позади на специальном возвышении сидел кучер, натягивая вожжи поверх ее головы. Верхняя часть сиденья поднималась, под него укладывали нагретый камень, чтобы благородная пассажирка не замерзала в дороге.

Интерьеры некоторых помещений и коридоры замка украшают оригиналы и копии старинного оружия (копии в основном были изготовлены во второй половине XIX века) – доспехи, мечи, сабли, пики, ружья, даже пушки. Однако глубокская коллекция содержит также несколько очень редких и ценных экспонатов замкового оружия.

Марина Чеснокова

иллюстрации предоставлены автором

ТАЙНЫЕ ИСКУССТВА

Некогда Плиний поведал о случайном «открытии» стекла финикийцами, потерпевшими кораблекрушение: оказавшись на безлюдном берегу, моряки, дабы приготовить себе еду, сложили из блоков соды очаг. Через время, от жара костра сода растаяла, и из расплава песка и соды образовалось таинственное, тёмное, доселе неведомое вещество…

Один из первых, известных нам, витражей был обнаружен в монастыре св. Павла в Jarrow на северо-востоке Англии, — он датируется 686 годом нашей эры. Самыми старыми законченными витражами Европы считаются пять фрагментов из Аугсбургского Собора, выполненные в технике закрашивания и тонального оттенения, с применением ярких стекол разного цвета.

Впрочем, попытки создания чего-то похожего на витражи предпринимались и до этого — в раннехристианских базиликах V–VI вв. окна заполняли тончайшими, прозрачными пластинами камня (алебастра и селенита), подобранными с таким расчетом, чтобы составить красивый орнамент. В 1930 году археологами были обнаружены три стеклянных фрагмента фигуры Иисуса Христа с крестообразным нимбом, которые датируются примерно 540 годом. Самый древний из уцелевших образцов базилики — голова Христа из Вейссембургского аббатства в Эльзасе, Германия.

В начале первого тысячелетия (Романский период) в архитектуре значительно увеличилось число элементов, украшенных витражами. Прежде всего, витражи, как правило с христианской тематикой, появились в больших окнах католических соборов. Наиболее типичным для той эпохи был «оконный триптих», изображающий Святую Троицу.

Декорирование витражей началось с растительных орнаментов, с преобладанием красного и синего цветов постепенно рисунок усложнился, в нем появились человеческие фигуры. Примером может служить большое Распятие из собора в Poitier (1165–1170 гг.) или фигуры из собора в Canterbury (около 1200 г.). Еще позже, новый виток в развитии витражного искусства создал панно в Королевской церкви аббатства Сен-Дени, где в композицию были включены не только разноцветные фигуры, но и текстовые жизнеописания Христа, Марии и святых.

И все же, до начала XII столетия витражи встречались крайне редко, хотя в письменных источниках сообщается, что церкви уже были украшены выполненными из цветного стекла сценами из Библии и житий святых, а также монументальными портретами отдельных исторических или легендарных лиц. После 1100 года монах Теофил составил трактат об изящных искусствах, в который включил и описание технологии изготовления витража. Поскольку техника эта представляется достаточно зрелой, можно предположить, что на рубеже XI–XII вв. витражное искусство уже вошло в эпоху расцвета, а вовсе не было новоизобретенным, несмотря на скудость сохранившихся до наших дней образцов.

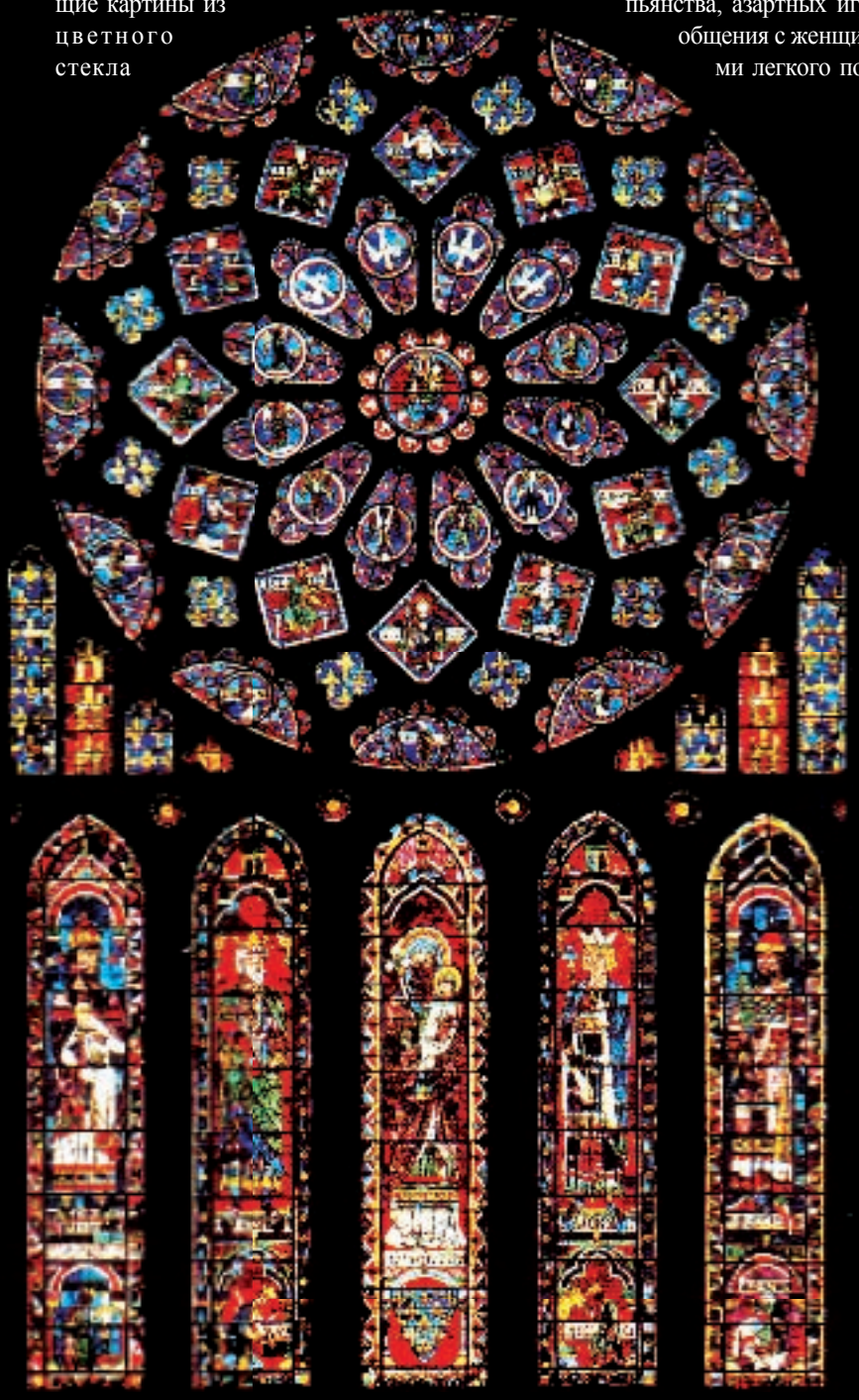
До середины XII столетия окна в храмах оставались сравнительно небольшими, в них могли поместиться лишь маленькие витражи с изображением нескольких сценок или одной крупной фигуры. Но после 1150 года начался процесс постепенного «растворения» стены: размеры окон неуклонно увеличивались. В конце концов, архитектура храмов и дворцов, по существу, превратилась в каркас для окон. И первым пиком развития этой тенденции стали возведенные в конце XII века соборы в Суассоне, Бурже, Шартре (Франция) и в Кентербери (Англия). Огромные окна этих зданий были украшены пластинами цветного стекла, образующими повествовательные циклы, многочисленные эпизоды которых создавали единую геометрическую структуру. Правда, витражи в окнах верхнего яруса центрального нефа по-прежнему содержали несколько сюжетных сцен или одну фигуру.

Средневековье вознесло разноцветное стекло на неведомую доселе высоту, общая поверхность, которую занимали витражи в проёмах готических соборов, немыслима, к примеру, в XIII столетии в Шартрском соборе витражи занимали около 2600 квадратных метров!

Витражи создавались по заказу монархов, церковников, светских господ, и даже, ремесленников, причём, за редким исключением, заказчики сами определяли тематическое содержание композиций. Благо громадные площади, занимаемые витражами, располагали к игре фантазии. Весьма значительной в витражах была доля светских мотивов — эпизоды коронации, охоты, труда ремесленников… Один из обязательных эффектов, на которые рассчитан витраж, — полная дематериализация воплощаемых образов и, как следствие, их наивысше одухотворение. Другой, не менее волшебный эффект — изменение изображения под влиянием меняющегося освещения в зависимости от движения солнца и погодных условий. Наконец, лучевое дальнодействие, игравшее немаловажную роль в церквях: потоки света, прошедшие через многокрасочные стёкла, насыщают пространство храма и ложатся цветными пятнами на стены, столбы, пол, создавая в соборном интерьере совершенно особую эмоциональную атмосферу. Витраж мыслился как преграда, необходимая для постижения человеком Высших ценностей.

Цветной слой, наложенный на прозрачное стекло, был призван уберечь человека от искушения, «преломлял» свет Истины, скрывал помыслы божественной Судьбы. Разноцветное окно получило амбивалентное значение: с одной стороны, оно символизировало «вход» в неземное царство Истины, Света и Духа, с другой — создавало преграду, которая защищала человека от Божественного ослепительного сияния и не позволяла уменьшать дистанцию между земным и демиургическим.

Средневековое сознание воспринимало свет как олицетворение божества, и сверкающие картины из цветного стекла казались ошеломляющими и неудержимо притягательными иллюстрациями Слова Божьего. Теологи приписывали витражам способность просветлять душу человека, удерживать его от зла. Излюбленным сюжетом витражей на рубеже XII–XIII вв. была притча о блудном сыне. Из этой нравоучительной истории средневековые обыватели извлекали уроки мудрости, терпения и всепрощения. Кроме того, библейская история предостерегала верующих от гордыни, роскоши, пьянства, азартных игр и общения с женщинами легкого пове-



дения, ибо именно эти пороки довели героя до беды. В притче, поведение отца «блудного сына» обещало всем сбившимся с пути истинного, но раскаявшимся в своих грехах людям, прощение.

Очень распространённым типом многочастных витражных композиций были произведения агиографического цикла, в которых вырабатывались определённые принципы последовательного показа эпизодов из жизни святого, так называемые «жития». Иногда, искусство храмового витража включало в свою сферу так же композиции на историческую тематику,

с рассказом о великих событиях или легендарных людях.

На протяжении готической эпохи использовалось два типа витража — гризайльный (роспись оттенками какой-либо одной тёмной краски по набору из пластин и кусков бесцветного или тонированного стекла) и многоцветный. Во второй, более распространённой, технике куски стекла располагались по рисунку изображения наподобие крупных цветных кристаллов и скреплялись между собой свинцовыми перемычками, образующими линейные очертания. Дополнительно на стеклянный набор с помощью кисти наносились штрихи чёрно-коричневой краски, моделирующие лица, руки, складки одежд. Божественный свет средневековые мастера передавали с помощью золотых и осветленных белой краской тонов.

Как всякий художник, витражист начинал свою работу с эскиза, который изготавливался в соответствии с пожеланиями заказчика и представлялся ему на одобрение. Если композиция устраивала донатора, художник переходил к главной части работы. Как писал в своем трактате начала XII века монах Теофил Пресвитер, витражисты, прежде всего, переносили эскиз на деревянные панели заданных раз-

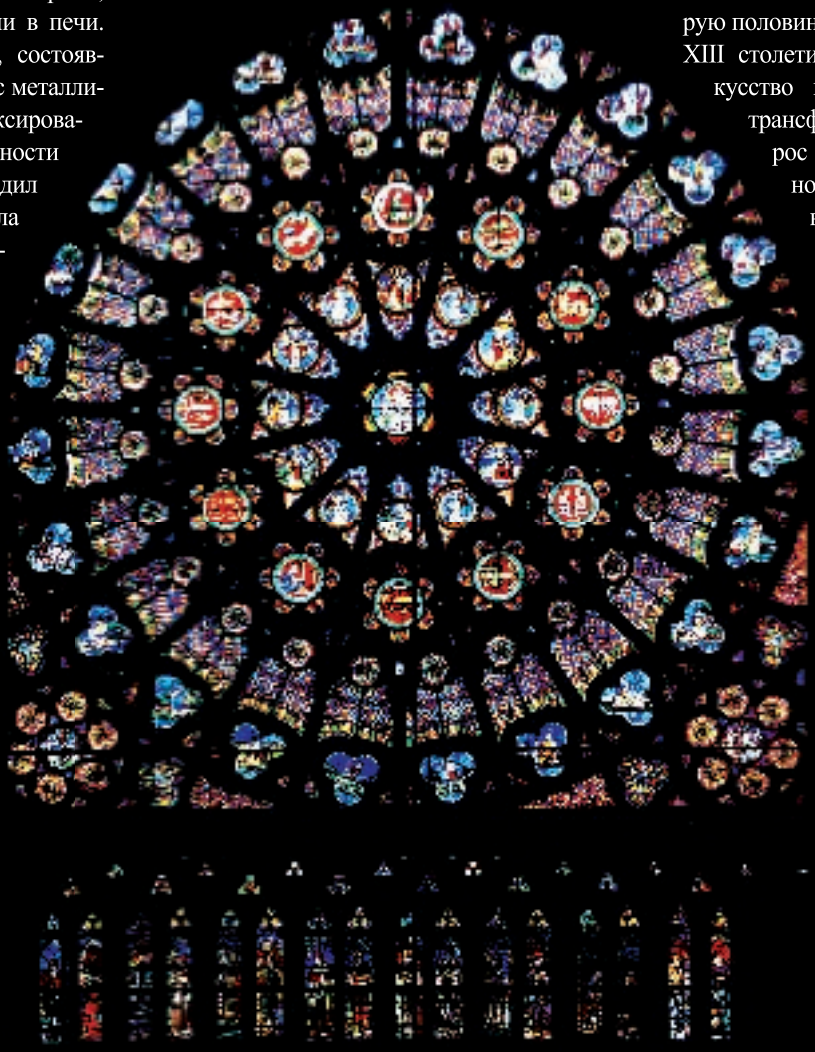
меров, затем наносили на этот рисунок основные контуры, по которым куски стекла предстояло скрепить свинцовыми полосами, и подбирали краски. Далее неокрашенное стекло разрезали на фрагменты в соответствии с эскизом и, наконец, окрашивали. В зависимости от традиции, сложившейся в той или иной мастерской, на стекло наносили сначала либо контуры, либо жидкую краску. И уже в последнюю очередь художник придавал форму и глубину складкам одежд, лицам, рукам персонажей и предметам.

Вплоть до начала XIV века в качестве основы для краски витражисты располагали только черной и коричневой гризайлью, но затем, кто-то из придворных французских живописцев «открыл» серебряную краску (уже давно известную исламским художникам).

Как только окраска всех фрагментов, подобранных для витража, завершалась, их обжигали в печи. Благодаря этому краска, состоявшая из толченого стекла с металлическими пигментами, фиксировалась на гладкой поверхности стекла. Если обжиг проходил успешно, то роспись могла сохраняться под открытым небом веками. Серебряная краска представляла собой сплав толченого серебра и сурьмы, к которому добавляли желтую охру и воду. Ее всегда наносили на внутреннюю поверхность стекла; при обжиге она сплавлялась со стеклом, окрашивая его в желтый цвет. Эта новая техника позволяла совмещать на одном фрагменте два цвета.

После обжига куски стекла выкладывали на деревянную панель с эскизом и скрепляли свинцовыми полосками длиной около 60 см, с профилем, имеющим форму положенной на бок буквы «Н». Мягкие свинцовые полоски, легко принимавшие форму контуров стекла, спаивали друг с другом, в результате чего они образовывали сетчатую несущую конструкцию, в которой удерживались все фрагменты витража. В завершение работы, эту конструкцию укрепляли тонкой арматурой и вставляли в оконную раму.

Центральное место среди ансамблевых построений, входящих в общий витражный комплекс готического храма, занимали большие оконные розы с размещёнными под ними поясами витражных просветов (так называемые claire-voie) в виде пяти и более узких оконцев, в ряде случаев заменяемых сквозной витражной аркатурой. Сама по себе круглая ажурная роза служила характерным эмблематическим мотивом готики и принадлежала только этому стилю, оставаясь чужеродной для других архитектурных систем.



С историческим нисхождением готики искусство витража утратило свою привлекательность и актуальность, существенную роль сыграло изменение в мировосприятии, «очеловечивание» Божественного. Весь дальнейший путь живописи, в особенности с наступлением Раннего Ренессанса, был направлен на нарастание зримых образов, всё более тесно связанных с реальностью и бытом. С наступлением Ренессанса, исчезли каркасные формы готической архитектуры, и витраж лишился естественной среды существования, утратив статус эпохально-значимой художественной отрасли, равноправной другим видам искусства.

Время истинного расцвета витража пришлось на Средние века, точнее, на период ранней и высокой готики, объединяющий вторую половину XII и большую часть XIII столетия. На этом этапе искусство пережило решающую трансформацию, витраж вырос до уровня магистрального, художественного вида, равноценного архитектуре и скульптуре; воплотил в себе облик эпохи. Витраж стал средоточием творческих сил высокой готики, оттянув на себя новаторские творческие импульсы того времени, но к сожалению, оказался порождением только одной эпохи: вне готики техника витража утратила свой видовой статус и превратилась в прекрасное наследие, по сути бесполезное для будущих эпох…

Татьяна Соболевская

Каталония, расцвет романского периода: Иоанн Креститель с иконостаса благословляет нас неуклюжим, резким жестом, вокруг него — враждебная пустыня, полная диких зверей, и верующие с грустными, обреченными лицами. Картина, лишенная надежды, мученический образ, рождающий в душе отчаяние и скорбь. Романский период «отдал» готике свое фаталистическое видение мира, а страшные, моровые болезни средневековья усугубили это настроение. Художники эпохи «молота ведьм», чумы и Нострадамуса воспринимали бытие как тяжкий «крест», недаром в те годы слово «судьба» понималось как «рок». Злобные, кровожадные звери, пытки, кровь «царили» не только в умах, но и на живописных полотнах готической эпохи. Ни один стиль не оставил после себя столько картин, где бы так безраздельно властвовала Смерть.

Чума, частая гостья средневековых поселений, научила людей жить, ежеминутно ожидая смерти. Зловонная болезнь возвысила смерть до пределов божественного провидения, мор воспринимали как кару за грехи. Одним из самых распространенных сюжетов в живописи стала картина страшного суда и сцены из Апокалипсиса, которые средневековые художники изображали с особой четкостью. На полиптихах* черные демоны с длинными, змеиными языками пожирали грешников, раздирая их плоть на куски, сжигали поселения, ввергали проклятые души в ад. На триптихе** работы Босха, где страдания грешников выписаны особенно четко, кажется, если прислушаться, — услышишь крики сгорающих в адском пламени людских душ… Бог-человек, распятый Сын сквозь пелену смерти молит Отца: «Прости им, отче, ибо не ведают, что творят», Бог–повелитель, кровавый Христос, окруженный свитой из ангелов, бесстрастно взирает на муки.

Милостивый Спаситель забыт: средневековая психология боготворит карающего Бога, способного повергнуть мир в пучину горя и страданий. Художники готики помнят только страсти Иисуса, на сотнях живописных полотен Вейдена, Альбрехта, Мессины, Грюневальда, Мазаччо, Дюрера «Царь Иудейский» предан и распят. Удостоены внимания средневековых мастеров и мученические кончины христианских святых: Альбрехт «казнит» Святую Екатерину, мастер из Антверпена «усекает» голову Иоанну Крестителю, Дирк рассказывает о мученичестве Святого Иеронима, Мантенья «пронзает» стрелами Святого Себастьяна…

АЛТАРНЫЙ ОБРАЗ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ ИЗ ЖЕСЕРЫ.XIII ВЕК. НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА КАТАЛОНИИ. БАРСЕЛОНА

СЛЕВА: ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ «ПЛЯСКИ СМЕРТИ». ГРАВЮРЫ. 20-Е ГГ. XVI ВЕКА

Страдания и особенно смерть — излюбленный сюжет картин Иеронима Босха (1450–1516 гг.), одного из самых загадочных художников Средневековья. Его кисти принадлежат знаменитые полотна «Корабль дураков», «Исцеление глупости», «Сад земных наслаждений» и др. Самые яркие готические образы, многократно использованные в литературе и кинематографе, созданы Босхом: посмертный путь-туннель, через который души праведников устремляются в загробный мир, костлявая смерть с черепом вместо лица, без стука входящая в дверь «новообреченного», — хорошо известны и узнаваемы. Полотна Босха — апогей ужасов и смертей, венец мироощущений Средневековья. За свою жизнь голландский мастер придумал несколько тысяч (!) образов монстров, причем ни один из них не повторился. Какой ад жил в душе художника, рождая орды чудовищ и чертей!

Средневековые живописцы творили «с размахом», как правило, их полотна рисовали целые сцены или истории из жизни, но и в этом Босх превзошел своих современников — масштабность его изображений ужасов не имеет аналогов. Безусловный шедевр мастера, монументальная картина размером 220x389 см — «Сад земных наслаждений», ныне пребывающая в музее Прадо, Мадрид. На этом полотне-триптихе изображена летопись людских

МАТТИАС ГРЮНЕВАЛЬД. ИЗЕНХЕЙМСКИЙ АЛТАРЬ. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ. 1512-1516 ГГ. МУЗЕЙ УНТЕРЛИНДЕН, КОЛЬМАР

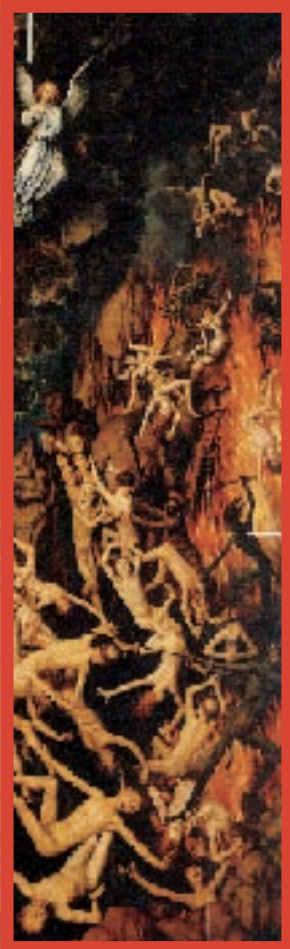
ИЕРОНИМ БОСХ. «СТРАШНЫЙ СУД». ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ТРИПТИХА. АКАДЕМИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ. ВЕНА

Мрачные своды средневековых храмов, преломленный сквозь лики мучеников на витражах неяркий свет, острые шпили, пронзающие хмурое небо подобно гвоздям, впившимся в тело Христа… Страдание и боль — удел восхитительных и пугающих готических образов и основная тема творчества художников XII–XV вв.

Образы Готики…

* Полиптих – многостворчатый живописный складень. Несколько карин, связанных общим замыслом.

** Триптих - произведение из трех картин, объединенных общей темой.



ХАНС МЕМЛИНГ. ТРИПТИХ «СТРАШНЫЙ СУД». 1466-1473 ГГ.

эротических фантазий, включающая в себя отголоски народных песен и сказаний тех далеких лет. Все персонажи «Сада» существуют по установленным художником законам, прописанным в средневековой аллегорической поэме «Роман о розе», имевшей большую популярность во времена Босха. Именно в этом романе впервые создан «сад любви», у Босха превратившийся в «сад наслаждений». Правда, в литературном первоисточнике герои ведут себя куда более пристойно.

Центральная часть «Сада земных наслаждений», по мнению исследователей творчества художника, — своеобразное зеркало, в котором отражаются все человеческие безрассудства и тайные эротические помыслы. На левой и правой створках триптиха — изображены Рай и Ад. И если Эдем представляется феерическим, «марсианским» пейзажем, где царствует тихая радость и покой, то Ад — самое жуткое видение Босха. Здесь правят монстры: огромный кровожадный зверь с кроличьей головой, черепаха с панцирем в виде черепа, птицеголовый Люцифер с длинными, острыми когтями… Любострастие, расцветающее в центральной части триптиха, здесь оборачивается страшными пытками. В целом, полотно «Сад земных наслаждений» — истинное детище Средневековья, открывающее истину о том, что человечество «погрязло во грехе». По силе нравоучения эта картина занимает первое место в творчестве Иеронима Босха и является «иконой» грехопадения и неизбежно следующей за ним кары. Еще один впечатляющий триптих Босха, рассказывающий о страхах и фобиях художника и его современников, — «Искушение Святого Антония». На створках — картины искушений святого, преувеличенные вездесущими босховскими монстрами, центральная часть — главная арена бесовских зверств, где на земле, в огне и на небесах царят всевозможные чудовища.

«ИСКУШЕНИЕ СВ. АНТОНИЯ». НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СТАРИННОГО ИСКУССТВА, ЛИССАБОН

Лишенные надежды на спасение картины наступившего Апокалипсиса и полной победы сил зла — особая примета готических художников, воспитанных в духе крестовых походов, «святой инквизиции» и борьбы с «врагом рода человеческого».

Альбрехт Дюрер (1471-1528 гг.) — великий гений готической эпохи, автор неподражаемых гравюр — «Адам и Ева», «Четыре ведьмы», «Блудный сын», «Морское чудовище», и цикла «Апокалипсис». Гравюра на дереве «Четыре всадника», вошедшая в «Апокалипсис», едва ли не самая значительная картина всех времен, изображающая Конец света. Четыре всадника на белом, рыжем, бледном и вороном конях несутся по земле, сея смерть: «…И вот он, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить… и вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч… и вот, конь вороной, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей… и вот, конь бледный, и на нем всадник которому имя смерть; и ад следовал за ним…» (Откровение от Иоанна). Кони летят быстрее ветра, их приближение неумолимо, «имеющий уши да услышит» — издалека уже доносится нетерпеливый стук копыт, надвигается судный день!

Тема конца света для средних веков была центральной, люди ожидали наступления Апокалипсиса в 1500 году. Верующие европейцы перестали возделывать поля, не строили домов, распродавали имущество, отдавая все силы посту и молитве. Вдохновившись людскими настроениями, двадцатисемилетний Дюрер задумал цикл «Апокалипсис»: «Мучение святого Иоанна», «Четыре всадника», «Клеймение праведных», «Трубный глас», «Иоанн глотает книгу» — в каждой гравюре заключен целый мир фантазий и мировосприятия художника, его взгляд на

грядущие события.

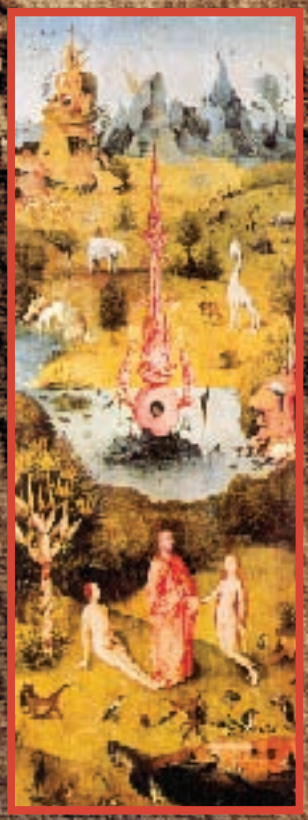
Дюрер работал не только над темой Конца света, однако Смерть в его творениях присутствует всегда. Так, в гравюре на меди «Рыцарь, смерть и дьявол» усталый воин возвращается из долгого крестового похода, не замечая подкараулившую его Смерть, в руках которой песочные часы — символ мимолетности человеческого бытия. Гравюра создана в 1513 году, почти полтысячелетия назад, но ее зловещее влияние настолько сильно, что в XX веке дюреровский сюжет вновь воплощен в жизнь в фильме режиссера Ингмара Бергмана «Седьмая печать». Страшное «обаяние» запретной темы заставляет нас вновь и вновь погружаться в мир готических фантазий, заглядывать в глаза нарисованным дьяволам, выискивая в гравюрах Дюрера «истину», смысл жизни…

Еще одним выдающимся средневековым мастером XV века был Ханс Мемлинг (1435/40–1494 гг.) — автор нежных, полных романтической грусти образов Девы Марии, Святой Екатерины и Христа. Его герои строги и спокойны, их лица умиротворены, даже на картине «Снятие с креста» лик Иисуса не омрачен болью и страданием. Картины Мемлинга — исключение из правил, в них нет безысходности. Невероятно, но триптих «Страшный Суд» — первый признанный шедевр художника — не вызывает страха. Мемлинг — первый гонец грядущей эпохи Возрождения, в чьем творчестве Спаситель вновь обретает знакомые нам черты Милостивого Господа, чуждого жестокости и смерти.

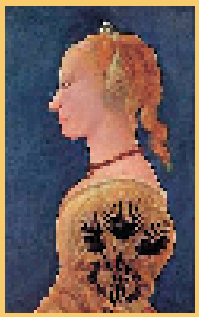
Ганс Гольбейн Младший (1497/98–1543 гг.) считается художником раннего Возрождения, однако, заканчивая рассказ об образах средневековья, его нельзя не упомянуть. Кисти этого крупного немецкого живописца XVI столетия принадлежит знаменитая серия гравюр «Пляска Смерти» — непревзойденная иллюстрация кратковременности человеческого бытия. На четырех графических рисунках Смерть — главное действующее лицо, она и погонщик лошадей, бороздящих поле бедного крестьянина, и собеседник двух аристократов, и проводник старика. В работах Гольбейна Смерть — полноправная обитательница земного мира, его обязательное звено. Но, несмотря на ироническое изображение Смерти, вглядываясь в гравюры сложно побороть ужас — настолько естественен ее костлявый образ и стремительны песочные часы…

Готическое искусство отделено от нас завесой нескольких столетий, и большинство средневековых представлений сегодня кажутся «варварством», чуть ли не язычеством. Дети самого динамичного в истории человечества века, мы содрогаемся, читая об инквизиции, процессах ведьм и колдунов, о тысячах безвинно сожженных людей. Со страхом постигаем историю средних веков, но с упоением «проглатываем» средневековые романы о доблести, храбрости, чести… Ведь смерть и ужасы — всего лишь часть этой неоднозначной, хмурой и бесконечно притягательной эпохи.

Полина Уханова



ИЕРОНИМ БОСХ «САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ». ПРАДО. МАДРИД.



ЖАН ФУКЕ «МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ». СТВОРКА ДИПТИХА ИЗ МЕЛЕНА. ОКОЛО 1450 Г. МУЗЕЙ КОНИНКЛИЙК, АНТВЕРПЕН

Госпожа храброго, рыцарского серд-

РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН «ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ». 1416 Г.

Средневековая Дульсинея – благочестива, строга и аскетична, ее взгляд обращен долу, руки сложены для молитвы, высокий лоб подчеркнут геннином* и вуалью. Высокородная госпожа рыцаря круглого стола – Мадонна, прекрасная в своей благопристойности, невинности и чистоте…

Позднее средневековье: женщины ходят в длинных, облегающих фигуру платьях из итальянского сукна с bouppelande**, в узких poulaines***, высоких геннинах и легких, воздушных вуалях. Не расстаются с молитвенником и четками, борются с дьяволом и сжигают на кострах своих более легкомысленных сестер. «Ведьмы» с подкрученными волосами печальной вереницей шествуют на костер, повинуясь приговору «благочестивиц»: «кто делает себе кудрявые волосы, тот должен идти в ад, ибо другого пути ему нет!» Босх, Дюрер, Мемлинг – творцы средневековых ликов – на их картинах святые, страдая, возносятся к небесам; а черти – преследуют род человеческий, умножая страдания живущих на земле…

Мода XIV-XV вв. – мистический, сказочный сон, полный «прозрачных», колеблющихся силуэтов-теней. Прекрасная Дама смертельно бледна, слаба и беспомощна, ее защита и опора – Всемогущий Господь и животворящий крест. В моде худоба, высокий, чистый лоб без бровей и нездоровая синева тонких, сомкнутых губ. В одежде царит изысканная роскошь – платья из дорогих, хорошо драпирующихся тканей, подчеркивают стройную фигуру, высокие, шпилеподобные геннины «вытягивают» и без того удлиненный силуэт. Тесные рукава облегают плечо, постепенно расширяясь и переходя в длинные, почти до земли, пахи****. В начале XIV века, дабы еще сильнее подчеркнуть тонкую талию, в женской одежде появляются лифы на шнуровке или пуговицах, в которых сиятельная Госпожа едва может дышать. С появлением корсета, женский наряд приобретает черты знаменитого, готического «S»-силуэта – идеальной средневековой пропорции человеческого тела.

Поздняя готика, расцвет которой пришелся на начало XV в., обряжает дам в яркие, «богатые» ткани пурпурного, темно-зеленого, серого, черного и фиолетового цветов. В те годы, цвету платья придается особое значение: синий символизирует верность, зеленый – влюбленность, черный – целомудрие. Особой популярностью пользуется черный бархат, во многих странах его используют для придворной одежды. Средневековье щедро использует контрасты: бордовый с белым, синий со светло-зеленым, черный с фиолетовым… Рыцари и дамы – словно палитра – «у одного жакет из двух цветов, у другого – их трех, у третьего левый рукав намного шире правого, некоторые носят разноцветные платки, вышитые серебром или шелком…» (австрийский летописец XV в.)

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ «РЕНО ДЕ МОНТОБАН» - «СВАДЬБА РЕНО И КЛАРИССЫ». XV В. БИБЛИОТЕКА АРСЕНАЛА, ПАРИЖ

Короткий плащ и houpelande*****– неизменные атрибуты готического платья, украшенные воротниками, драгоценностями и мехом. Они контрастируют с одеждой, выступая ее роскошным дополнением. Невозможно представить средневекового рыцаря и его Прекрасную Даму без этого, столь романтичного атрибута. На ногах модников и модниц XIV-XV веков – клювовидные башмачки, пантофли или сабо.

Нельзя сказать, что острые туфли и деревянные сабо были удобны, но красота во все времена «требовала жертв», особенно от высокопоставленных особ. Одежда выполняла функции «визитной карточки», отличала монарха от вассала, человека дворянского рода от простолюдина. Представители знати должны соблюдать правила этикета, «правильно» вести себя, «правильно» одеваться, – герцогиня не может позволить себе наряд баронессы в силу традиций и иерархии. Только священнослужители выступали против роскошных, подчеркивающих принадлежность к тому или иному сословию, одежд. Средневековые проповедники называли костюм своей эпохи «грешным, мерзким и непристойным, порождающим высокомерие у одних и зависть у других…» Кроме того, церковники упрекали горожан в излишнем расточительстве и сребролюбии, клеймили женщин, слишком нарядно одевавшихся к мессе. Но осуждение и запреты не возымели действия, и готические тенденции в костюме сохранялись до эпохи Ренессанса.

Сегодняшняя мода вобрала в себя все стили предыдущих поколений, мы используем аксессуары античности, готики, ампира, предпочитаем легкие силуэты модерна и ар деко… Стили не уходят безвозвратно – они возрождаются через века, смешиваясь между собой, наполняясь еще более яркими, роскошными и актуальными нюансами.

Полина Уханова

КОЗИМО ТУРА «АЛЛЕГОРИЯ ВЕСНЫ». ОКОЛО 1460 Г. НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ, ЛОНДОН

* - средневековый головной убор.

** - открытая, широкая верхняя одежда с рукавами.

*** - название обуви, в переводе с французского – «нос корабля».

**** - в переводе с чешского «пах» – «запах». Длинные рукава тянулись за женщинами, словно запах.

***** - длинный плащ.

Серьги, кольца, подвески, заколки, декоративные пряжки для поясов и плащей, цепи, пуговицы – все это задавало моду уже в эпоху Средневековья. Любимым украшением знатных дам того времени были ожерелья и подвески, - они выгодно подчеркивали грудь и шею, искусно дополняли наряд и визуально увеличивали вырез платья. Широкое применение подобных драгоценностей началось во второй половине XV века, несмотря на законы, строго запрещающие оголять шею и плечи. Некоторые непревзойденные примеры готического ювелирного искусства и по сей день можно увидеть на портретах герцогинь Бургундии – Изабеллы де Бурбон, Изабеллы Португальской и Маргариты Баварской.

Цепи в ту пору носили вокруг шеи или поверх плеч, они символизировали власть и вассальную преданность королевству. В XV-XVI вв. у королевских особ было принято награждать своих подданных за верную службу массивными золотыми цепями, которые в любое время могли быть обменяны на деньги. Подобные экземпляры наград мы можем видеть на портретах Герцога Филиппа Доброго и его сына Чарльза Смелого, кисти Рожье Ван дер Вейдена. На них цепи с гербовыми орденами Золотого Руна и орденом рыцарства, который был задуман и создан как аналогия английскому Ордену Подвязки.

бую популярность в XIV веке и уже к концу столетия многие европейские страны ввели законы, контролирующие ежегодные затраты на предметы роскоши и запрещающие носить драгоценности, которые являлись знаком сословного отличия знати. Например, по указу Эдварда III в 1363 году ремесленники и иомены (их дети и жены) лишались права наряжаться в золотые и серебряные украшения, а рыцари – носить золотые кольца и броши, увенчанные драгоценными камнями. Эти законы не только предоставляли сведения о количестве и разнообразии ювелирных изделий того времени, но и служили своего рода напоминанием о том, что каждая драгоценность не являлась личной собственностью, а определяла место владельца в обществе. Это также поддерживало

ПОРТРЕТ АННЫ ЛОПЕС ХИМЕНЕС, ОТТО ВЕНИУС. ДОМ ДЕВ, АНТВЕРПЕН.

стремление высшего класса упрочить свое положение в социальной иерархии.

Благодаря подобным законам XIV век стал переломным периодом в ювелирном искусстве средневековья. Уже к середине столетия было произведено намного больше драгоценных изделий, чем в предыдущие века, а мастерство стало гораздо совершеннее. Практически каждый горожанин мог позволить себе приобрести недорогую безделушку, в то время золото измерялось килограммами, и даже обнищавшие рыцари обладали немалым количеством драгоценностей. Доказательство тому - ювелирные изделия, дошедшие до нас, которые мы и поныне можем наблюдать в музеях и на портретах известных личностей той эпохи.

У придворных было принято дарить изящные подарки в виде брошек, ожерелий и колец во время новогодних торжеств в королевском замке. Ни одна дипломатическая миссия не обходилась без обычая обмениваться произведениями кузнечного и юве-

Неотъемлемой частью культуры готического периода стали легенды и сказания о рыцарских подвигах за честь прекрасной дамы. Средневековый культ поклонения женщине во многом оказывал влияние на развитие искусств и ремесел, в том числе и на ювелирное мастерство. Украшения, которыми обменивались молодые в знак любви и преданности, приобретали особую ценность и значение для их владельцев, зачастую на перстнях и брошках гравировались любовные послания, воспевающие женскую красоту и прелести непорочной любви…

Бриллианты готики

лирного искусства в знак преданности и почтения. К примеру, герцог Бургундии в 1396 году наградил трех итальянских купцов из Генуи, Флоренции и Лукки драгоценностями, среди которых была золотая фигурка оленихи с эмблемой Короля Англии, декорированная дорогими камнями и подаренная Графу Дерби во время совместного ужина с королем и королевой в Сант-Омер.

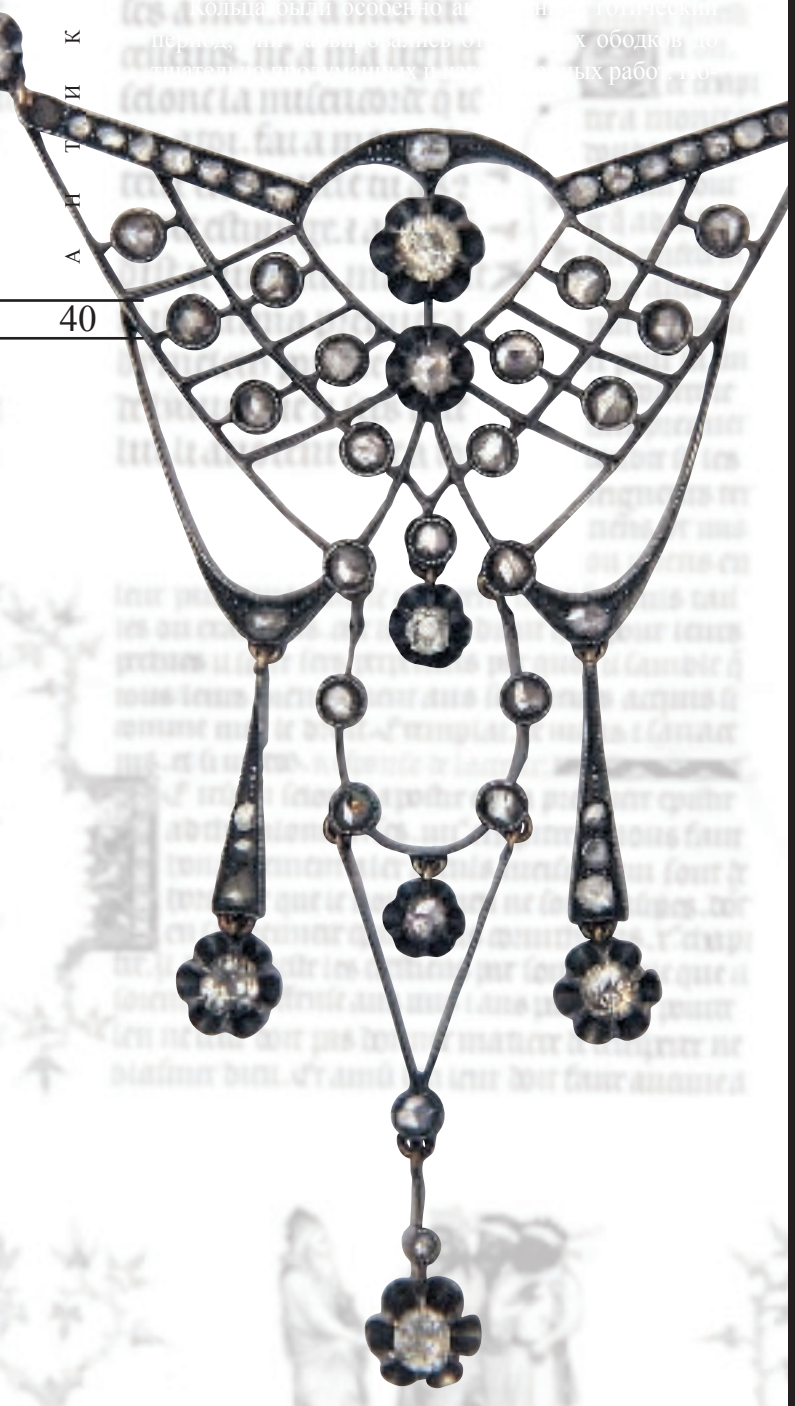
Самым роскошным среди придворного общества считался французский двор Чарльза VI (1380-1422 гг.), а неисчислимое богатство Бургундского двора в Нидерландах во время правления Филиппа Доброго (1419-1467 гг.) и Чарльза Смелого (1467-1477 гг.) вообще не имело себе равных. Секрет этого успеха в том, что качество работ ювелиров и оригинальность дизайна в использовании золота и драгоценных камней особенно ценились и поощрялись этими монархами. В 1454 году во время карнавального шествия в Лилле на Герцоге Бургундском сверкали драгоценности общей стоимостью 1 миллион талеров (!), кстати, в случае кризиса все они могли быть конвертированы в капитал.

К концу XIII века французские и итальянские ювелиры начали использовать эмаль для украшения своих произведений и получили совершенно особый результат. Новая технология была названа барельефной эмалировкой. Свет, преломляясь в эмали, создавал необыкновенный контраст и эффект трехмерного изображения. Эта технология использовалась для создания медальонов, которые в основном носились как подвески или кулоны, (иногда пришивались прямо на платья), а также святых образков с мирскими и религиозными сценами.

Франции и Бургундии, и получившая название «en ronde bosse» или инкрустированная эмалировка. Первоначально из золота отливалась миниатюрная скульптура, которая затем покрывалась слоями разноцветной эмали. У мастеров появились новые возможности для экспериментов с цветовой гаммой и создания удивительных шедевров.

Новшества не могли не коснуться и гранильного мастерства. В конце XIV – начале XV вв. парижские гранильщики изобрели и развили улучшенные методы огранки бриллиантов и шлифовки других драгоценных камней. Плоскогранная обработка

себя науку преломления света и располагали камни таким образом, чтобы сделать их более привлекательными для глаз и увеличить их популярность, а соответственно и ценность. Золото и драгоценные камни стали неотъемлемыми частями новой ювелирной моды. Постоянно растущий спрос на драгоценные камни привел к появлению новых законов, не допускавших использование фальшивых бриллиантов и жемчужин. В 1355 году французским ювелирам было запрещено смешивать речной жемчуг с восточным и помещать подкрашенную материю под аметисты и карбункулы для насыщения их цвета. Особый расцвет применение бриллиантов получило в XV веке, когда камни предстали пред средневековьем во всем блеске и великолепии. Опытные гранильщики из Нидерландов начали закладывать основы своего успеха именно в это время.



БРОШЬ С ВЛЮБЛЕННЫМИ, ЗОЛОТО, ЭМАЛИРОВКА EN RONDE BOSSE, РУБИН, БРИЛЛИАНТ. 1430-40 ГГ. МУЗЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВ, ВЕНА.

силили их по несколько на каждом пальце на обеих руках, обычно одно или два кольца надевались на основание пальца, и одно между первым и вторым суставом. Все кольца были разными по стилю и форме: округлые, многоугольные, выпуклые, плоские, многогранные, с готическими письменами из черненного серебра с драгоценными камнями. Замечательным экземпляром, дошедшим до наших времен, считается кольцо Джона Бесстрашного, второго Герцога Бургундии. Оно имеет скошенную грань горельефа, окаймленную двумя драконами, восстающими из короны, а на лицевой стороне находится портрет самого герцога, вырезанный из камней разных пород и причудливо изображающий его лицо, шляпу, воротник и плечи.

Кольца с печатками встречались наиболее часто, так как являлись необходимым символом, определявшим принадлежность к высшему классу. Знатные владельцы, вовлеченные в торговлю, часто гравировали на печатках так называемую торговую метку, которая служила абстрактным знаком математического начала.

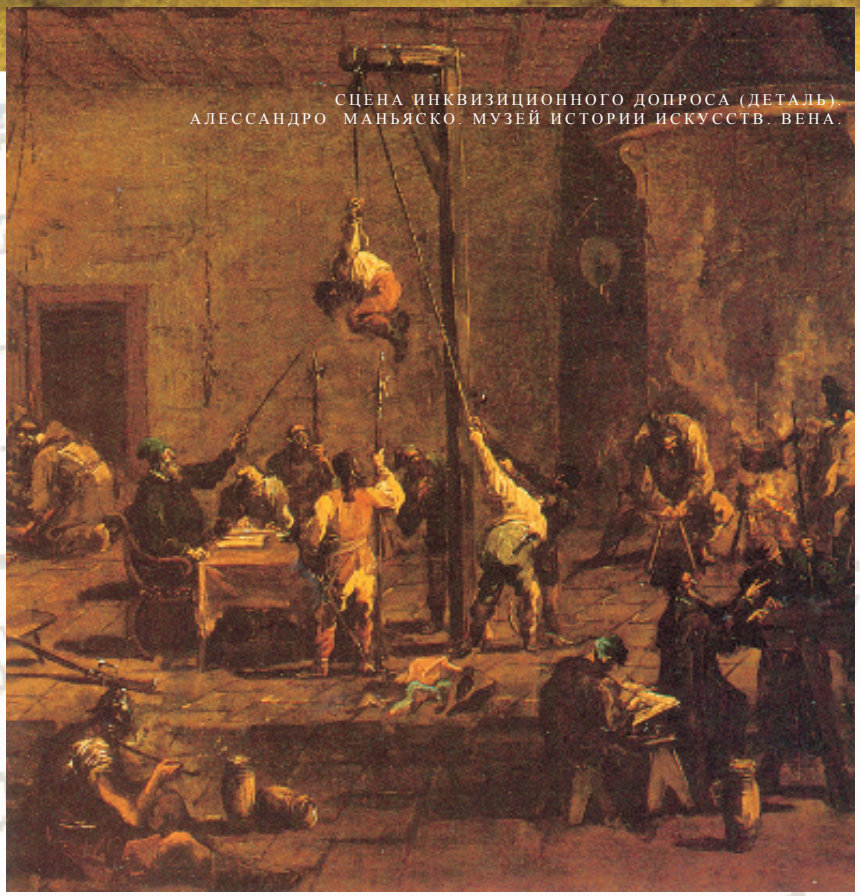
ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ МАРГАРИТЫ АВСТРИЙСКОЙ, 1483 Г. МУЗЕЙ ДВОРЦА ВЕРСАЛЬ.

Другим, более специализированным аспектом гранильного мастерства, также процветавшим в готический период в Италии, на французской и бургундской территориях, было производство камей и инталий из драгоценных и полудрагоценных камней. Популярность подобных произведений в XV веке была вызвана значительными переменами в европейской культуре – возрождающимся интересом к литературе и искусству Греции и Рима. Подобные настроения, распространявшиеся по всей Европе, оказывали непосредственное влияние на декоративно-прикладные искусства. Натурализм, некоторые архитектурные элементы и старинные письмена поздней готики сменялись гротеском: резными листьями аканта, купидонами, богами и богинями, римскими надписями и деталями классической архитектуры.

Много новых технологий и стилей взрастила готика и пронесла их через века. Эмаль приобрела большую популярность и дожила до наших дней, по-прежнему удивляя своей красотой. Ювелирные шедевры, служившие символом рыцарской чести, любви, преданности, по сей день не утратили своего назначения, сохранив одну из ярчайших исторических эпох в блеске своих бриллиантов.

Зоя Разинская

Украшения предоставлены антикварным салоном "Серебряный ряд"



СЦЕНА ИНКВИЗИЦИОННОГО ДОПРОСА (ДЕТАЛЬ).
АЛЕССАНДРО МАНЬЯСКО. МУЗЕЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВ. ВЕНА.

Светоч мира

Яркая вспышка света внезапно осветила зал инквизиционного трибунала. После долгого времени, проведенного в кромешном мраке сырого подземелья, на хлебе и воде резкая боль пронзила глаза, узник вскрикнул и закрыл лицо руками. «Вы обвиняетесь в измене святой римской католической церкви, в ереси, колдовстве и пособничестве сатане» - словно удары набата, прозвучали ужасные слова. Голос неумолимо продолжал: «Признаете ли вы свою вину, готовы ли покаяться в своем отступничестве, отречься от злонамеренных ошибок и выдать всех, кто помогал вам в ваших черных деяниях против Господа нашего всемогущего? Если да, то сделайте это прилюдно и сейчас же и Бог отпустит вам грехи ваши. Если нет, то приговор будет беспощаден, ибо нет милости тому, кто отвергает святую церковь». Могильная тишина окутала узника своим хо-

ДЖОРДАНО БРУНО

лодным шлейфом, он вспомнил, как из-за предательства своего ученика шесть лет назад уже стоял перед судом инквизиции надломленный и отчаявшийся, не выдержавший жестоких пыток. Страх смерти был так велик тогда, что он пал на колени перед судьями и со слезами на глазах умолял простить его, вошел в темницу не как герой, но вышел из нее героем духа… И сейчас узник стоял перед судом полный внутреннего спокойствия и величия, освобожденный от неуверенности и страхов. Он поклялся хранить молчание, ибо инквизиторы недостойны услышать речи «Светоча мира». Так и не дождавшись ответа, судья поднял руку и голосом, срывающимся на крик, объявил: «Тогда нечистый, я именем святой инквизиции лишаю тебя священнического сана, отлучаю тебя от церкви и передаю светским властям для выполнения самого «милосердного приговора без пролития крови» – публичного сожжения на костре. Перед тем как святое пламя, очистит твою душу от скверны, ты подвергнешься аутодафе, и слуги Господни будут молить о твоей заблудшей душе. Твое имущество отдадут святой инквизиции, а твои родственники лишатся всей собственности, гражданских и сословных прав и будут прокляты в трех поколениях». Услышав приговор, узник, полный какого-то неземного достоинства, ответил: «Быть может, вы произносите приговор с большим страхом, чем я его выслушиваю».

17 февраля 1600 года жители Рима видели, как печальная процессия из пяти узников покинула подвалы тюрьмы и двинулась через весь город к подготовленной к казни площади Цветов. Он шел среди них, бледный, босой, состарившийся от долгого заточения, со связанными руками и ногами.

«И вот, осужденный поднимается на костровище, его привязывают к столбу; внизу зажигают дрова, образующие костер. Трещит пламя, его языки уничтожают позорное одеяние, дурацкий колпак…, пламя начинает жечь обнаженное тело. Он сохраняет сознание до последней минуты; ни одной мольбы, ни одного стона не вырвалось из его груди – взор его обращен к небу», - так вошел в бессмертие великий мыслитель и ученый эпохи Возрождения Джордано Бруно, - «принимая чашу страданий от облагодетельствованного им человечества». Он был не первой и не последней жертвой верховного судилища католической церкви. В 1431 году была сожжена национальная героиня Франции, символ веры и чистоты, Жанна Д'Арк, которую обвинили в сношениях с эльфами; в 1415-1416 гг. на костре были казнены Ян Гус и Иероним Пражский. Инквизиторы оставили незаживающую рану в памяти поколений, за период своего существования священный трибунал стал причиной гибели сотни тысяч человек – как виновных, так и невинных…

ДОМИНИКАНСКИЙ МОНАХ-ИНКВИЗИТОР

Армия сатаны

ГОЙЯ «ШАБАШ ВЕДЬМ».

Обвинение

Святая инквизиция (от лат. - расследование, розыск) была учреждена в начале XIII века Папой Иннокентием III для борьбы с еретическими течениями и оппозиционными элементами. По его призыву был организован крестовый поход против альбигойцев, убиты сотни стариков и младенцев, разгромлены цветущие торговые города южной Франции, по его приказу жгли крамольные книги, разрушали исторические памятники. Фактически глава католической церкви уничтожил утонченную культуру, известную в истории как Лучезарное время - предвестник итальянского Возрождения.

Достаточно было доноса или беспочвенного подозрения, чтобы обвиняемый оказался в когтях инквизиции. Люди жили в атмосфере страха и террора, спеша в исповедальню инквизитора, дабы оградить себя и свою семью от обвинений в ереси. Как правило, подозрения в колдовстве были основаны на фантазиях и смехотворных вымыслах, иногда человека оговаривали с целью наживы или мести. Свидетелем мог выступить любой – от малолетнего дитя до старика. Г.Ч. Ли в своей книге «История инквизиции в Средние века» писал: «Родители выдавали своих детей, дети – своих родителей, мужья – жен, жены – мужей… всякое разоблачение влекло за собой новые, пока, в конце концов, вся страна не покрывалась невидимой сетью».

Следствие

После получения доноса на подозреваемого судья начинал предварительное следствие, собирал «показания» и выискивал «улики»; затем все материалы передавались квалификаторам, которые выносили постановления об аресте. Обвиняемого бросали в подземелье, где держали долгое время в сырости на хлебе и воде, прикованного цепью. Следствие могло длиться по несколько лет и не прекращалось даже в случае смерти или сумасшествия обвиняемого. Это объяснялось тем, что узник оплачивал свое пребывание в тюрьме из собственных средств, конфискованных инквизицией, и когда эти средства заканчивались, судьба несчастного решалась без дальнейших проволочек… Вся деятельность инквизиции была окутана тайной, она подчинялась лишь Папе, а соответственно оставалась бесконтрольной. Священные трибуналы не стремились доказать виновность или невиновность человека, перед ними стояла задача осудить, казнить, запугать, обогатится. Все свидетели были свидетелями обвинения, никто не хотел быть заподозрен в связи с еретиком. Имена зачастую подставных, свидетелей держались в тайне от виновного, были запрещены очные ставки, а изменения в показаниях учитывались, только если они отягощали вину подсудимого.

ПАПА РИМСКИЙ ИННОКЕНТИЙ III

И разве жизнь – не настоящая война, если со всех сторон постоянно осаждают многочисленные враги, чтобы захватить; они преследую нас, чтобы умертвить - демон и человек, мир и плоть.

Папа Иннокентий III
«О презрении к миру».

Допрос

Следующей ступенью в судебном процессе был допрос, основная цель которого – вырвать из обвиняемого признание вины и заставить его выдать своих друзей и сообщников. При допросе, как правило, никогда не выдвигались прямые обвинения из опасения, что измученный человек специально даст требуемые показания и возьмет вину на себя. Инквизиторы были выдающимися психологами, они пытались запутать жертву, сбить с толку, заставить ее признаться сначала в мелких грешках, а затем и в очень серьезных, грозящих смертью преступлениях. Со временем возникла необходимость в учебниках и инструкциях по ведению допроса. Автор одного из таких «пособий», инквизитор Бернар Ги, считал, что все подсудимые - слуги дьявола, хитрые лжецы, которых надо разоблачить во что бы то ни стало. Однако даже самым опытным инквизиторам не всегда удавалось до-

биться признания от заключенного, и тогда в ход пускались другие, не законные, но действенные средства: ложь, запугивание, фальсификация фактов. Инквизиторы могли разыграть суд со смертельным приговором, чтобы в порыве отчаяния заставить жертву заговорить. Часто, особенно это практиковалось в Венеции, узника бросали в камеру с подвижными стенами, которые ежедневно сближались, угрожая раздавить несчастного, или в камеру, постепенно наполняющуюся водой. Иногда к арестованному подсаживали провокаторов, которые «втирались» в доверие и пытались выбить признание, а иногда жен и детей подсудимого, слезы которых делали жертву более сговорчивой. «После угроз, – пишет Г. Ч. Ли, – прибегали к ласкам. Заключенного выводили из смрадной тюрьмы и помещали в удобной комнате, где его хорошо кормили и обращались с видимой добротой - в расчете, что его решимость ослабнет, колеблясь между надеждой и отчаянием».

Пытки

Если узник после всех методов допроса продолжал упорствовать, инквизиторы использовали последний способ добиться признания – пытки: дыб,у кобылу, плети, иногда применялись пытки водой, голодом или жаждой. Вырванные силой показания считались действительными, если жертва добровольно подтверждала их спустя несколько дней. Если же виновный отпирался, его считали вновь «впавшим в заблуждение» и обрекали на еще большие страдания. Все действия инквизиции держались в строжайшем секрете, судьи и жертвы давали обет о неразглашении тайн кровавого судилища.

Приговор

Чтобы избежать суровой участи, подсудимый должен был признать себя виновным (даже если таковым не являлся), выдать всех своих сообщников и вернуться в лоно церкви. В таком случае можно было отделаться сравнительно легким наказанием, если же он продолжал настаивать на своей невиновности или, признав себя еретиком, отказывался покаяться, то его ждала суровая кара. Инквизиция никогда не оправдывала своих жертв, а если обвинение не было доказано, то узник хотя и выпускался на волю, но продолжал жить в вечном страхе, что процесс может быть возобновлен. Отсутствие четкого законодательства обеспечивало инквизиторам огромную свободу действий при вынесении приговоров, наказания варьировались от легких и унизительных епитимий до тюремного заключения и смерти на костре. Виновные подвергались бичеванию, все их имущество конфисковывалось, а родственники лишались гражданских и сословных прав вплоть до третьего поколения. Легкая епитимья заключалась в необходимости ежедневно посещать церковь, читать молитвы, творить богоугодные дела, соблюдать изнурительные посты и давать огромные суммы на пожертвования. Если же речь шла о более серьезном приговоре, то верхом милосердия считалось пожизненное тюремное заключение. В этом случае узники содержались в одиночных камерах, прикованные цепями, лишенные всякой связи с окружающим миром, иногда их использовали в качестве рабской силы в монастырях или на галерах. Самые упорствующие еретики отлучались от церкви и передавались в руки светским властям для публичного сожжения на костре или удушения посредством «гарроты».

Казнь

Казни, как правило, предшествовал акт веры (аутодафе), который приурочивался к знаменательным событиям – коронациям монархов или большим религиозным празднествам. Аутодафе был ярким и незабываемым зрелищем: в кафедральном соборе устраивался молебен, после – оглашались приговоры, и начиналось «веселье». Вот как описана подобная казнь в официальном отчете 1680 года: «Костер был шестидесяти футов в окружности и высотой – семи, и поднимались к нему по лестнице шириной в семь футов, сооруженной с таким расчетом, чтобы на соответственном расстоянии друг от друга можно было водрузить столбы и в то же время беспрепятственно отправлять правосудие, оставив соответственное место, дабы служители и священнослужители могли без затруднения пребывать при всех осужденных… Костер увенчивали солдаты веры, коих часть стояла на лестнице, на страже, дабы не поднималось больше определенного необходимого числа лиц; но скопление народа столь увеличилось, что порядок не мог быть соблюден во всем... Засим приступлено было к казням: сначала удушены были гарротой возвращенные, засим преданы огню упорствующие, кои были сожжены заживо, с немалыми признаками нетерпения, досады и отчаяния. И, бросив все трупы в огонь, палачи поддерживали его дровами, пока окончательно не обратили трупы в пепел, что совершилось часам к девяти утра».

«КАЮЩИЙСЯ ЧЕЛОВЕК», ГРАВЮРА. МУЗЕЙ ГРАВЮР, ЭПИНАЛЬ.

«ЧЕЛОВЕК, В КОТОРОГО ДЬЯВОЛ ВЕРНУЛСЯ С ПОБЕДОЙ». ЦВЕТНАЯ ГРАВЮРА МУЗЕЙ ГРАВЮР, ЭПИНАЛЬ.

Охота на ведьм

«ЖЕНЩИНА, ОБВИНЯЕМАЯ В КОЛДОВСТВЕ В СРЕДНИЕ ВЕКА», ГРАВЮРА XIX В.

Эпоха Средневековья принесла с собой ужас и разрушение. Казалось бы, с приходом Возрождения человечество могло вступить в новую цивилизованную и просвещенную эру, однако этого не произошло. Ненасытная, неконтролируемая машина инквизиции требовала все новых и новых жертв, и церковь нашла подходящий способ насытить ее и укрепить свое влияние. В XV-XVII вв. по всей Европе была объявлена охота на ведьм, - вновь к небу вознеслись костры, а мир наполнился болью и слезами. В 1487 году вышла «роковая книга Средневековья» – «Молот ведьм», – где подробно описывались дьявольские преступления и способы борьбы с ведьмами и колдунами. Этим «слугам сатаны» приписывались все беды и несчастья: голод, наводнения, пожары, эпидемии, несчастные случаи, смерть близких и т.д. Особенно плачевная участь ожидала обвиненных в колдовстве женщин. Иезуит Фридрих Шпе в своем трактате Cautio criminalis (1631) писал: «Если обвиняемая, уверенная в своей невинности, держит себя спокойно, то нет сомнений, что она виновна… Если она защищается и оправдывается против возводимых на нее обвинений, это свидетельствует о ее виновности; если же в страхе и отчаянии от чудовищности возводимых на нее поклепов она падает духом и молчит, это уже прямое доказательство ее преступности... Если несчастная женщина на пытке от нестерпимых мук дико вращает глазами, для судей это значит, что она ищет глазами своего дьявола; если же она с неподвижными глазами остается напряженной, это значит, что она видит своего дьявола и смотрит на него. Если она находит в себе силу переносить ужасы пытки, это значит, что дьявол ее поддерживает, и что ее необходимо терзать еще сильнее. Если она не выдерживает и под пыткой испускает дух, это значит, что дьявол умертвил ее, дабы она не сделала признаний и не открыла тайны»…

«КОРОЛЬ ХИЛЬДРИК СЖИГАЕТ ЖИВЬЕМ ВЕДЬМ», МИНИАТЮРА В ХРОНИКАХ ФРАНЦИИ, 1492 Г.

На Брокен все! Толпа густа
К вершине ведьмам путь лежит
Средь гор и скал, с метлой, с козлом,-
И вонь, и гром стоят кругом.

Гете «Фауст»

Перед пыткой с жертвы сбривались все волосы, чтобы обнаружить «Метку дьявола», - любое родимое пятно или родинку на теле: эти естественные кожные дефекты считалась неоспоримым доказательством виновности. Пытки были настолько мучительными и ужасными, что иногда женщины, не в силах терпеть страшные муки, признавались в чем угодно, в действиях, кажущихся абсолютным нонсенсом. Так, например, в Тулузе в 1335 году несколько «колдуний» под пытками «признались», что продали душу сатане, летали на метлах на шабаш, где пожирали некрещеных младенцев, варили покойников и предавались блуду с Сатаной в образе козла. А в 1597 г. в городе Гельнгаузене подсудимая Клара Гейслер, после того как ей размозжили ноги и отрезали пальцы, призналась, что много лет блудила с чертями, которые представали перед ней в образе червей и блох, родила от них детей, а затем убила их, съела мясо и выпила всю кровь… Кроме того, она же наслала мор на 240 человек, спалила несколько деревень и была причиной многих ураганов. Еще одна «ведьма» из Вюртенберга в 1616 году под пытками призналась, что убила 400 детей, включая трех собственных, затем вырыла их тела из могилы, сварила и съела, из мозга сделала мази и снадобья, а из костей ног дудочки. Обвиняемая указала место шабаша, куда регулярно, пять раз в году, летала заниматься блудом…

Подобные процессы укрепляли в сознании народа легенду о колдовстве, вызывали массовую истерию и безумие, чувство незащищенности и безысходности, стремление укрыться от происков дьявола под крылом церкви. Некоторые женщины проявляли истинный героизм; они, страдая от чудовищных пыток и боли, отказывались подтвердить предъявленные им обвинения, оклеветать себя и своих родственников. Как правило, таких ярых отступниц ждала жуткая участь, в отличие от

тех, кто «добровольно признал» свою вину. Перед казнью им отрубались руки и ноги, а тело разрывали раскаленными щипцами. Инквизиция не щадила никого, святой огонь принимал всех без разбору, в том числе и детей: в городе Вюрцбурге в 1628 году были сожжены два мальчика и две девочки, в которых «вселился дьявол»… Иногда выжигались целые монастыри, где женщины из-за непрекращающегося стресса сходили с ума, и их охватывали приступы демономании.

В 1669 году в шведском селении Мора произошел страшный случай, - у детей началась какая-то странная болезнь, во время которой они падали в обморок, а очнувшись рассказывали, что летают с ведьмами на шабаш, где сатана нещадно избивает их. Святая инквизиция обвинила матерей больных детей в колдовстве, и женщин сожгли.

Но люди не всегда терпели жестокость и зверства своих мучителей: в Англии крестьяне схватили Метью Хопкинса – печально известного своими кровавыми процессами над ведьмами – и разорвали на части. Пожалуй, самый жуткий случай такого рода произошел в Шотландии в 1664 году. Во время казни девять полусгоревших ведьм вырвались из огня и бросились в толпу, поджигая собой зрителей и инквизиторов. Вскоре огонь охватил соседние деревянные дома, а затем и всю деревню – выжили единицы…

Охота за ведьмами, продолжавшаяся более двух веков, унесла жизни более ста тысяч людей и навсегда осталась в памяти поколений как страшное бедствие. В 1789 году французская революция уничтожила инквизицию, а пришедший к власти Наполеон окончательно погасил смертоносные костры. В Америке инквизиция была отменена во время войны за независимость, а в Ватикане переименована в Конгрегацию, занимавшуюся только созданием Индекса запрещенных книг. В настоящий момент в мире существуют многочисленные нелегальные секты, продолжающие «святую борьбу», но и они постепенно отмирают. Время мрака и тьмы Средневековья прошло, человечество восторжествовало над дикостью.

АНОНИМНЫЕ ГРАВЮРЫ В «ОБЩЕЙ ИСТОРИИ ЕВАНГЕЛИЧЕСКИХ ЦЕРКВЕЙ ПЬЕМОНТА ИЛИ ВОДУА ЖАНА ЛЕЖЕРА», 1669Г. НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА. ПАРИЖ.

Зоя Разинская

Храм Святого Андрея в Вознесенском переулке Москвы относится к нестандартным, даже экзотическим памятникам церковного зодчества. Своим суровым обликом он напоминает древние готические соборы, средневековую архитектуру Франции и Германии. Московская англиканская церковь - своеобразная версия поздней эклектики, но в российской столице она смотрится островком неведомой и далекой английской жизни.

Оплот протестантизма в

...Двадцатые годы далекого XVI века - по Европе бушует пожар Реформации, злоупотребление властью, нравственная распущенность и склонность к политическим интригам католического духовенства во многих странах вызывают яростный протест. Вождей нового религиозного движения, призывающих к переменам и реформе церкви, называют протестантами. Первой на борьбу с католицизмом, вслед за Лютером, поднялась Германия, а пуританская Англия к новым религиозным веяниям отнеслась спокойно, но в 1527 году...

Некогда в Англии правил Генрих VIII, один из ярких, интересных и представительных монархов английского двора. Человек активный и жизнелюбивый, за свою жизнь он шесть(!) раз вступал в брак. Однажды, любвеобильный король познакомился с красавицей Анной Болейн и страстно влюбился в нее. Анна не скромничала, но истинно по-королевски потребовала царства к своим ногам, а король, как на грех, в очередной раз был женат. Причем на испанской инфанте - строгой, верующей католичке. Римский Папа в разводе отказал, но пылкий влюбленный Генрих не отступил и создал собственную Церковь, став первым и главным «протестантом» Великобритании. 23 марта 1534 года Папа отлучил Генриха VIII от Церкви, а в ноябре лондонский парламент провозгласил его «единственным верховным главой Церкви в Англии». Таким образом, появилась национальная Англиканская Церковь, с XVI столетия поддерживающая дружеские отношения с российской Православной Церковью. Как известно, Иван Грозный то ли всерьез собирался жениться на королеве Елизавете, то ли готовился к эмиграции в Англию… Во всяком случае, именно при нем в Москве появились первые англикане.

В XIX веке возник вопрос о создании в столице собственного богослужебного центра для местной англиканской общины, поскольку в то время в Москве проживало много англичан – купцов, ремесленников. В 1814 г. Англиканская церковь приобрела для устройства храма дом в Вознесенском переулке, и в 1882 г. протестантский дом молитвы был построен. На прилегающей к храму территории возникла церковь Апостола Андрея.

Об англиканском храме известно очень мало, только то, что его строительством руководил известный московский архитектор Б.В.Фрейденберг, а проект составил английский зодчий. Между тем, проект храма Святого Андрея создал Нил Фримен (Freeman P. Knill. 1838–1904), автор известных зданий Библиотеки и Музея в Дерби (оба 1878 г.) Фримен принадлежал к архитекторам, так называемого, позднего викторианского стиля, и архитектура созданного им московского храма отражает характерное для церковного строительства того времени стремление к археологически точному воспроизведению деталей и, вместе с тем, – желание создать обобщенный, героический и монументальный образ Средневековья.

Церковь была возведена в 1882-1884 гг. на месте, где ранее стояла деревянная английская часовня. Для создания цельного образа зодчие смешивали формы французской и английской готики XIII–XIV вв., усиливая брутальность прототипов, что привело к заметной закругленности не-

которых участков, несвойственной классической готической архитектуре. Храм Апостола Андрея – однонефная базилика, искусно стилизованная под старинную английскую готику, с тщательно проработанным северным фасадом – тем, что смотрит в Вознесенский переулок. Главное украшение необычной церкви - башня у северо-западного угла здания со ступенчатыми контрфорсами в верхнем ярусе, увенчанная четырьмя пинаклями. Когда-то в этой церкви сверкали витражи, сегодня - висят иконы, совершенно нетрадиционные для англосаксов.

После 1918 года нео-готическое здание было отдано государственным учреждениям, а 1920 году большевики экспроприировали церковь. С тех пор ее использовали в разных целях: сначала организовали склад, затем – общежитие, с 1960 года в бывшем доме молитвы расположилась студия грамзаписи “Мелодия”. Кстати, специалисты студии высоко оценили замечательную акустику церкви… Ныне, по прошествии полутора веков, англосаксонская церковь принадлежит религиозному объединению «Англиканская Церковь в Москве» и вновь принимает протестантов.

православной Москве

Татьяна Соболевская

Фотографии предоставлены Павлом Рожиным.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ БАЖЕНОВ

ются в проектах и постройках мастера. Неутомимый новатор Баженов не мог пойти по пути цитирования композиционных приемов древней архитектуры и тем более копирования деталей и декора. В переходный период от барокко к классической архитектуре он делает попытку проверки классики готикой. Великолепным примером такого сочетания народного зодчества, классических приемов и готики стало Царицыно, речь о котором пойдет ниже.

Возможно, временный отход от «чистого» классицизма и обращение к романтической архитектуре были своеобразным творческим протестом Баженова. Не будем забывать, что именно в 1774 году крахом закончилась его попытка реализовать в натуре грандиозный замысел – реконструкцию Кремля и строительство Большого Кремлевского дворца. Это был первый, но, увы, не последний удар судьбы… Видимо, в противовес строгому «французскому» классицизму Большого Кремлевского дворца он решает обратиться к природе и природной красоте романтической архитектуры.

Постройки Баженова и Казакова в стиле «псевдоготика» в Москве

История русской архитектуры не знает мастера, целиком посвятившего свое творчество романтическому направлению, получившему название псевдоготика. В биографиях великих московских зодчих Баженова и Казакова постройки в этом стиле были всего лишь эпизодами, более или менее значимыми. Но именно эти «эпизоды» оставили нам Царицынский ансамбль, Подъездной, или Петровский дворец и церковь в усадьбе Быково.

В Петербурге влияние готики ощущалось значительно меньше, чем в Москве. Этому течению в свое время отдал дань знаменитый зодчий Юрий Фельтен, - блестящий рисовальщик, он пробовал силы в использовании мотивов не только готической, но даже китайской архитектуры. Капричиозное направление нашло выражение в знаменитом китайском павильоне «Большой каприз», ставшем украшением Царского Села. Не случайно некоторые исследователи творчества Фельтена считают его основоположником «архитектуры выбора», свободно оперирующего различными архитектурными направлениями и стилями. Выдающейся постройкой Фельтена в готическом стиле является Чесменская церковь в Петербурге, позднее повторенная в Калужской губернии.

В основе «готического» творчества Баженова, несомненно, лежал интерес к народному искусству, древнерусскому зодчеству. Традиции русской храмовой архитектуры XVI - XVII веков и особенно ее московской разновидности явственно прослежива-

ЧЕСМЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В СЕНКТ-

ЦАРИЦЫНО.

Грандиозной эпопее строительства в Царицыне предшествовала работа по оформлению праздненств на Ходынском поле в честь заключения мира с Турцией. В своих письмах к барону Гримму Екатерина II сообщала, что общий замысел оформления праздника принадлежит ей. Императрице надоели бесконечные павильоны в виде античных храмов Марса, Венеры и других богов, и она предложила выложить на земле огромную карту Крыма. В местах, где находились города и крепости, были построены из дерева специальные павильоны. Очень возможно, что Екатерине действительно принадлежит идея этого замысла, однако павильоны проектировали и строили архитекторы команды бывшего кремлевского Модельного дома под руководством Баженова. На сохранившихся подробных рисунках Казакова видно, что готические мотивы уже появляются в архитектуре отдельных построек на Ходынском поле. Исследователи творчества Баженова, А.. Пущина и Н. Душкина отметили сходство планировочного замысла Ходынского строения и Царицынской императорской резиденции. Панорамный принцип композиции присущ обеим этим работам зодчего. Более того, по мнению упомянутых исследователей, влияние Ходынского ансамбля нашло отражение также и в Петровском дворце Казакова.

Начало сооружения Царицынского ансамбля по времени совпало с проявлением в русском обществе повышенного интереса к наследию национальной культуры. Появляется понимание того, что классицизм – не единственное направление развития искусства, и в частности архитектуры, что художественными достоинствами обладают и другие стили и направления.

Понятие «готический» в XVIII веке не являлось определением принадлежности произведения к действительно готической архитектуре Франции, Германии или другого европейского государства. Скорее оно свидетельствовало о романтическом, средневековом характере сооружения. В это понятие входила и древнерусская архитектура, которую Баженов любил и тонко чувствовал.

строений зодчий положил творчески осмысленные «готические» мотивы древнерусского зодчества в свободном их понимании. Это, безусловно, гармонировало с общей идеей ансамбля, вписанного в природный ландшафт. Характерной особенностью всех построек в романтическом стиле является их вычленение из городской структуры и перенесение за город, в природное окружение. Это объясняется тем, что только природные красоты давали возможность создания свободного живописного генерального плана, панорамного раскрытия элементов ансамбля, их пространственного взаимодействия. Романтическая, и в частности «готическая» архитектура предполагала эффектный полусказочный силуэт строений, не всегда оправданный в условиях городской застройки. Князь П.И. Шаликов опубликовал в «Вестнике Европы» очерк о Царицыне, где образно описал контраст между мрачным «готическим» силуэтом ансамбля и красотой, которая встречала путника при подъезде к его строениям: «Вид Царицына, когда подъезжаешь к нему Каширской дорогой, не восхищает вас… Черная крыша дворца (готического)…и множество окружающих его башен…представляют взору, живо и совершенно – крышку гроба…». И далее: «Но когда спуститесь на бархат царицынской зелени, то сладостная улыбка засияет на устах ваших… Красивый каменный мост, который соединяет два изумрудных берега, романтические острова, живописные купальни,…разные строения каменные и деревянные, наконец, прекрасный английский сад с широкими аллеями… - все это делает Царицыно пленительным, бесценным».

Готическая тема находила отражение в рисунках мастеров того времени, которые вполне можно характеризовать как элемент «бумажной» архитектуры. Сохранились виртуозно выполненные рисунки Баженова на тему архитектурного пространства с явно выраженными готическими чертами. Известны его неосуществленные проекты в «готическом» духе.

О планировочных и архитектурных особенностях основных сооружений Царицынского ансамбля – дворца, Кавалерских корпусов, Хлебного и Оперного домов – написано очень много. Размеры журнальной статьи не позволяют развивать эту тему. Остановимся коротко на элементах «малой архитектуры», частично утраченных, но в основном сохранившихся, а также на некоторых особенностях архитектурного декора.

Переход от классических форм к псевдоготике для Баженова не означал принципиального изменения художественных идеалов, он стремился найти в древнерусском зодчестве черты готической системы. Его эксперимент по обогащению архитектуры новыми и забытыми старыми средствами выразительности блестяще удался в Царицыне. Он вернулся к неоштукатуренному кирпичу, декорированному белым камнем, о котором начали забывать. Царицынские постройки напомнили об этой прекрасной живописной русской строительной традиции. Примером великолепного сочетания классической графичности и раскован-

ности народного искусства являются белокаменные украшения Кавалерских корпусов. С невероятным мастерством безымянные крепостные каменщики выложили по эскизам Баженова фронтон на фасаде второго Кавалерского корпуса. Невозможно представить, каким образом хрупкие звездочки из белого камня так изящно вставлены в кирпичный фон…

Сложные планы царицынских построек, их разнообразное и необычное декоративное убранство будят фантазию, толкают на поиск символики, тайного смысла. Действительно, псевдоготическая система декора дает простор для игры воображения. Принадлежность Баженова к масонской ложе «Девкалион» (в которую он вступил в 1784 году, когда основные постройки были завершены) побудила некоторых исследователей искать среди белокаменных украшений тайные масонские символы. До сих пор этим поиском увлечены журналисты и краеведы, тем более, что изысканный декор Царицына позволяет при достаточно развитой фантазии увидеть в нем все что угодно…

Поистине прекрасны царицынские мосты, не случайно Баженов изобразил их на переднем плане своей знаменитой Панорамы. Фигурный мост через дорогу акцентирует точку въезда на территорию ансамбля. Многочисленные колонки, пинакли, резные капители, каменные кресты, узорная кирпичная кладка эффектно контрастируют с широким спокойным арочным пролетом моста. Мост напоминает въездные ворота в средневековый рыцарский замок. Это ощущение усилива-

ОГРАДА С "КОЛЮЧЕЙ" АРКОЙ НАД ВОРОТАМИ.

ют четыре декоративные «полубашни» с готическими стрельчатыми окнами и зубцами, напоминающими кремлевские. Когда-то на Фигурном мосту стояли высаженные в кадки деревья, что делало его похожим на «висячий сад» и включало в систему парковых сооружений. Фигурный мост поражает бесконечной фантазией в разработке декора, однако небольшие циркульные и стрельчатые арочки. Исключительно разнообразно белокаменное декоративное убранство моста, особенно красивы шестнадцатиконечные белокаменные звезды, вставленные в круглые медальоны. От парадного симметричного Фигурного моста Мост через овраг отличают некая живописная таинственность, полусказочный характер архитектуры.

Самым известным парковым сооружением Царицына, несомненно, являются стоящие при входе в парк Фигурные, или Виноградные ворота. В них готическая тема наиболее явственно сочетается с мотивами русской, в частности московской крепостной архитектуры. Украшение центральной стрельчатой арки – чисто готический белокаменный узор, каким-то чудом подвешенный в пространстве. Он заканчивается виноградной гроздью из камня, которая и дала второе название воротам, кстати говоря, раньше эта гроздь была позолоченной. Стоящие по бокам башни украшены стилизованными, но прекрасно узнаваемыми зубцами «ласточкин хвост». Когда-то у ворот лежали две большие керамические собаки, одна из них чудом уцелела и хранится в Музее архитектуры. Специалисты даже определили породу, - это мопсы, очень популярные в конце XVIII столетия.

Два самых крупных сооружения ансамбля – Большой дворец и Хлебный дом – соединяет ограда-галерея со вставленными в центр воротами. Хлебный дом – название позднее, Баженов называл его «кухня со всеми потребностями и службами», - это одна из последних построек в Царицыне, сооруженная под личным наблюдением Баженова. Двухэтажные боковые строения, которые лишь условно можно назвать пилонами, венчают изящные башенки и стилизованные обелиски. Между «пилонами» перекинута исключительная по красоте «колючая» арка, - легкая конструкция с торчащими в разные стороны белокаменными шипами как бы повисла в воздухе, соединив массивные объемы дворца и Хлебного дома.

Рассказ о псевдоготической архитектуре баженовского Царицына можно закончить описанием чудом уцелевшей детали «малой архитектуры». Перед нами небольшой кирпичный столбик, стоящий недалеко от северного торцового фасада Большого дворца, он плохо сохранился и утратил завершение. Видимо, тут были ворота или калитка, так как уцелела кованая петля-подстав. Это небольшое «сооружение» с исключительным изяществом декорировано белокаменными украшениями, что делает его маленьким архитектурным шедевром, живой приметой неповторимой царицынской архитектуры.

Вместо снесенного по приказу Екатерины II дворца ученик и помощник Баженова Матвей Казаков построил новый Большой дворец. Задача Казакова усложнялась тем, что ему предстояло вписать это сооружение в комплекс, возведенный его учителем. Грандиозный объем казаковского дворца изменил масштабные соотношения строений ансамбля и частично лишил его прежней живописности, теперь

при въезде из города в усадьбу взор посетителя уже не сквозил свободно между постройками, а упирался в монолитную массу дворца. Из ансамбля частично ушли теплота и непосредственность, внесенные Баженовым, укрупненный декор дворца стал несколько суховат. Стрельчатые «готические» арки фасада повторяют баженовские, но они будто бы начерчены по линейке, в то время как у Баженова декоративное убранство нарисовано трепетной рукой художника. Прежние интимные, усложненные интерьеры заменила укрупненная система залов нового дворца. Мощные трехэтажные объемы корпусов и башен казаковского дворца не полностью вписаны в уютный камерный мир, созданный Баженовым.

Крупнейшей постройкой Москвы в стиле псевдоготики, кроме Царицына, является Подъездной, или Петровский дворец, возведенный также по проекту Казакова. Его заложили в 1775 году, в год начала работы Баженова над Царицынским ансамблем. Дворец был последней «станцией» перед въездом царствующих особ в Москву. Понятие «псевдоготический, или национальный стиль» применимо к комплексу Петровского дворца только в отношении декорирования фасадов. Регулярная симметричная структура плана вполне классическая, отличная от живописной баженовской планировки царицынских объектов. В декоративном убранстве фасадов фантастическим образом сочетаются готические, древнерусские и даже восточные мотивы. Таким образом, в архитектуре реализована идея «России как связующего звена между Западом и Востоком». Это обстоятельство отметил один из ведущих авторов реставрации Петровского дворца архитектор Г.В. Мудров. В настоящее время заканчиваются реставрация и реконструкция комплекса, будут восстановлены многие утраченные элементы, в том числе разрушенные башни, срубленные порталы, перестроенные лестницы, декоративные завершения. О серьезности подхода заказчика и авторов свидетельствует объем эскизного проекта – более восьмидесяти томов.

Интереснейший памятник русской архитектуры конца XVIII века – церковь в подмосковной усадьбе Быково, принадлежавшей генералу М.Н. Измайлову. Великолепная по силуэту и объемному решению Владимирская церковь – выдающийся образец архитектуры в стиле «псевдоготика» в его более классическом варианте. Авторство проекта храма не установлено, хотя для специалистов очевидно, что в его создании участвовали Баженов и Казаков. В этом нет ничего удивительного, если учесть, что владелец усадьбы Измайлов возглавлял Экспедицию Кремлевского строения, руководившую постройкой Большого Кремлевского дворца. Именно он был непосредственным начальником Баженова и Казакова, которые служили в Экспедиции, первый главным архитектором, а второй – «архитектуры помощником первого класса». Конечно же, Измайлов имел полную возможность привлечь этих зодчих для работы в своей усадьбе. Окончательно загадка авторства не раскрыта,

КИРПИЧНЫЙ СТОЛБИК. ФРАГМЕНТ.

но исследование документов и стилистический анализ позволяют предположить, что церковь достраивалась Казаковым по переработанному им первоначальному проекту Баженова. Подобный факт, когда Казаков достраивал объекты, задуманные и начатые Баженовым, не был единичным. Это дает основание предположить, что отношения между этими архитекторами были непростыми. Казаков получал лучшие заказы, московское дворянство симпатизировало ему и враждебно относилось к Баженову. Ему не могли простить идею перестройки Кремля, которая привела к частичной разборке кремлевских башен и стены вдоль Москвы-реки, а также его гордость и неуживчивость. Эти настроения выразил поэт Державин в стихотворении с длинным по моде того времени названием «На случай разломки Московского Кремля для построения нового дворца в 1770 году архитектором Баженовым, при отъезде автора из Москвы в Петербург». Подтверждением предположения о скрытой взаимной неприязни зодчих, хотя и косвенным, служит следующий факт. Когда указом Павла I Баженов был назначен вице-президентом Петербургской Императорской Академии художеств, он задумал издать серию альбомов с памятниками русского зодчества. Казаков прислал обширный графический материал о московских постройках, среди которых не оказалось ни одного баженовского объекта.

Владимир РЕЗВИН
Архитектор.
иллюстрации предоставлены автором

АНТИКВАРЫ-ПЕРВООТКРЫВАТЕЛИ

Антиквары и эксперты, занимающиеся оценкой предметов старины, иногда сталкиваются с истинными шедеврами искусства, достойными стать лучшим украшением человеческой жизни. Их страсть к открытию для мира диковинных, раритетных предметов и их истории позволяет нам восхищаться памятниками былого и «подглядывать» за чужими судьбами сквозь призму антикварных вещей.

Сложно удержаться от душевной боли, представляя удар аукционного молотка оповещающего о продаже антикварной вещи – «конце любви» с прежним владельцем. Новый хозяин теперь сделает ее своим талисманом, вложит душу, изменит стоимость…

Когда мы, ремесленники, создаем вещи, мы не знаем, станут ли они когда-нибудь антиквариатом. Единственное, что тревожит сознание – это понимание, что без культурного наследия, предшествовавшего нашим творениям, они были бы только заложниками знаний, а не выражением нашей души. Многие поколения мастеров создавали шедевры опираясь на вдохновение, возникшее при взгляде на прекрасные творения предшественников. Образы, рожденные в сознании, складывались в идеи, а умелые руки воплощали эти идеи в жизнь. И только благодаря умению и мастерству из камня, металла, дерева, стекла и пр. на свет приходили шедевры, которыми до сих пор любуется человечество.

Немногие коллекционеры и любители старины задумываются над мучениями творцов-ремесленников, единицы представляют всю сложность этой работы. Я убежден, что замечательные творения человеческих рук сродни волшебству, поскольку, не зная тайн рождения, реализации и завершения вещи, нельзя создать шедевр.

С позволения творца, собиратель может присутствовать при появлении на свет коллекционного предмета, или попытаться понять, «прочувствовать» как мастера прошлых лет создавали свои удивительные творения. Наш современник может пойти по пути ремесленника, приобщиться к таинствам создания шедевра. В таком случае, вскоре он будет по-другому оценивать предметы искусства, станет рассматривать их, прежде всего как плоды многодневного труда. Конечно, этот путь – идеален, но не многие любители решатся пройти по нему, слишком много душевных и физических затрат он требует.

Стоит ли говорить, какую роль для роста стоимости произведения играет смерть ее творца?! Как ни прискорбно, но в мире торговли предметами искусства смерть автора – самый надежный стимул для увеличения цены. Уход из жизни человека, создавшего уникальную вещь гарантирует, что эта вещь навсегда останется единственной, а значит ее цена «взлетит» в несколько раз. Банальный, но показательный пример: белье, которое носила Мэрилин Монро, при жизни голливудской дивы не стоило и десятой части тех денег, за которые сегодня его продают на аукционах…

Пусть знатоки и ценители искусства рассуждают о будущем современных произведений – каждый выбирает занятие по душе я займусь делами «сиюминутными», доставляющими мне удовольствие и радость каждый день. Я такой, как есть и ничто не способно лишить меня счастья своими руками создавать ВЕЩЬ, это не в человеческой власти… Как сказал когда-то Август Ренуа: «Я всего лишь работник…»

Жильбер Альбер

GILBERT ALBERT

Иллюстрации предоставлены ювелирным салоном «Gilbert Albert».

Интерьер этого московского дома сложился из предметов декоративно-прикладного искусства, мебели и живописи XVIII - начала XIX вв. Коллекция хозяев дома, по профессии архитекторов, формировалась на протяжении многих лет и предметы, вошедшие в нее, не случайны. Они отражают вкусовые и стилистические пристрастия владельцев к искусству XVIII - XIX столетий как к времени наивысшего расцвета декоративно-прикладного искусства, впитавшего в себя лучшие достижения предыдущих эпох и столетий.

Редакция благодарит хозяев дома за гостеприимство.

Фотограф Валерий Рубаненко

ВХОД НА ФАБРИКУ ТОВАРИЩЕСТВА «БРОКАР И К*». 1893 ГОД.

ГЛАВА ПАРФЮМЕРНОЙ ФИРМЫ «БРОКАР И К°» - Г.А. БРОКАР С ЖЕНОЙ.

Его отец, Атанас Брокар, по профессии химик, был увлечен парфюмерией. Пройдя хорошую подготовку и собрав необходимые средства, он открыл в Париже фабрику по изготовлению помады и душистого мыла, его ноу-хау – прозрачное мыло и технология использования кокосовых орехов в качестве косметического сырья. Не выдержав конкуренции, он вскоре был вынужден ликвидировать дело и пытать счастье в Америке, куда выехал с сыновьями. В Филадельфии парфюмерное производство успешно заработало, однако новая жизнь тяготила Атанаса, и вскоре он вернулся на родину, оставив налаженное дело сыновьям – 16-летнему Александру и 14-летнему Генриху. Юные хозяева не растерялись: вскоре представленная ими на промышленной выставке штата продукция была удостоена медали.

Однако через несколько лет старший сын Атанаса Александр умер, и Генрих почти за бесценок распродал оборудование и вернулся во Францию. Поняв, также как в свое время его отец, что на родине нет будущего, Г. Брокар отправился в Россию. В 1861 году он прибыл в Москву – 25-летний амбициозный молодой человек без средств…

Устроившись сначала лаборантом на одно из парфюмерных предприятий, а позже – на фабрику К.П. Гика, Генрих в результате многочисленных экспериментов нашел способ изготовления концентрированных духов. Не имея средств на воплощение изобретения, он продал технологию французской фирме Рур Бертрат за 25 тыс. франков. Эти деньги послужили отправным капиталом для собственного бизнеса.

В 1864 году в бывшей конюшне открылась мыловарня со штатом из трех человек, включая хозяина – Генриха Брокара. С помощью примитивных средств – плиты, кастрюль и ступы для растираний – объем дневного производства составлял 100-120 кусков мыла в день. Мыло было особенным – детским, на каждом куске выдавливалась буква алфавита. Затем появилось медовое мыло и янтарное – в форме шара. Новинки показались оригинальными, сразу понравились и стали хорошо раскупаться, чему немало способствовало их отличное качество. С ростом доходов появилась возможность расширить производство, для чего в аренду взяли большое помещение на Зубовской площади. Впоследствии был куплен дом на Пресне, где установили паровую машину и работали уже 30 человек. Прошло немногим более года, и на московской мануфактурной выставке в разделе «Русские производства» мыло Брокара получило серебряную медаль. Вскоре награда повторилась, но уже на Всероссийской выставке в Санкт-Петербурге.

В начале 1871 года Г. Брокар и московский купец Р. Герман совместно учреждают «Торговый дом Брокар и Ко». Вклад купца – 10 тыс. рублей и сдача в аренду под фабрику своего имения. Получив солидную

Среди огромного множества отечественных предприятий, выпускавших косметические и парфюмерные товары, наиболее известными и титулованными были московские фирмы Ролле, Сиу, Брокар и Остроумова. Все они за годы своей деятельности были удостоены в России и за рубежом многочисленных наград, а также звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Залогом столь высоких достижений служили талант, расчет, энергичность и фанатичное служение делу. Именно эти качества были присущи Генриху Афанасьевичу Брокару.

РЕКЛАМНЫЙ ЛИСТ «ТОВАРИЩЕСТВА БРОКАР И К°». (ФРАГМЕНТ)

ОДНА ИЗ НАКЛЕЕК НА ТОВАРЫ 1870-Х ГГ.

МОСКОВСКИЙ КОЛЛЕКЦИОНЕР ГЕНРИХ БРОКАР

финансовую подпитку, Брокар выезжает в Париж для ознакомления с работой лучших парфюмерных фабрик. Оттуда он возвращается с неизвестными в России препаратами и знаменитым парфюмером Шевалье, готовым работать на новом производстве. С его прибытием в кратчайшие сроки налаживается изготовление новых сортов мыла: глицеринового, спермацетового, греческого, русского, национального и даже электрического. Но самое главное - начинаются работы по выпуску духов и одеколонов. Работы велись так интенсивно, что уже через несколько месяцев фабрика приступила к их производству, а через два года изготовила 372 тыс. флаконов и 1,5 млн. кусков туалетного мыла.

Зимой 1872 года, во время визита Великой княжны Марии Александровны, герцогини Эдинбургской, на приеме в Кремле Г.Брокар преподнес ей роскошный набор своих изделий и пышный букет восковых цветов: ландышей, фиалок, нарциссов и роз. Совершенно неотличимые от живых, они источали свойственные каждому цветку ароматы. Мария Александровна была настолько удивлена и восхищена, что удостоила счастливого Брокара титула «Придворный парфюмер и Поставщик Двора Ея Императорского Высочества».

ЭТИКЕТКА ДЛЯ ПОДАРОЧНОЙ ПАРФЮМЕРИИ

В том же году парфюмер открыл свой первый магазин на Никольской улице, через шесть лет появился еще один – на Биржевой площади. И тут началось столпотворение, люди выстраивались в очереди за популярной новинкой – сувенирным набором, в который входили духи высшего сорта, цветочный одеколон, люстрин, туалетный уксус, крем «Снежинка», вазелин, пудра «Лебяжий пух», пуховка, саше и мыло – все миниатюрных размеров в изящной упаковке, ценою… в один рубль. Газетная реклама, листовки, народная молва сделали свое дело. В день открытия за шесть часов было продано более 2000 наборов, и спрос не падал в течение многих лет. В том же году на Парижской выставке продукция, представленная фирмой «Брокар и Ко» удостоилась бронзовой медали. Кстати, владелец компании, тем не менее, был убежден, что его товары достойны более высокой оценки…

В это же время Брокар начинает экспортировать продукцию в Персию, Китай и Японию. После Всероссийской промышленно-художественной выставки, прошедшей в Москве в 1882 году, к нему, наконец, приходят всеобщее признание и настоящий успех. В ассортименте уже присутствуют

различные виды косметики и мыла, несколько десятков названий одеколонов и духов. Вся продукция отменного качества, в красочных и оригинальных упаковках. Что касается количественных показателей, то в 1882 году туалетного мыла было произведено 4 млн. кусков, одеколона и духов – 900 тыс. флаконов. «За полную коллекцию и очень хорошее качество косметических изделий, в особенности за отличную помаду, туалетное мыло и духи, а также за быстрое развитие производства и разведение собственных плантаций душистых растений» фирма удостаивается Большой золотой медали. Посетителям московской выставки Брокар запомнился еще и фонтаном, установленным по его распоряжению в центре зала, из которого бил цветочный одеколон. Фонтан послужил причиной большой давки, когда публика, не выдержав соблазна, бросилась наполнять одеколоном подручные емкости… По окончании выставки на Брокара обрушился фонтан наград.

РЕКЛАМНЫЕ КНИЖЕЧКИ С ОБРАЗЦАМИ НОВОГО ТОВАРА.

Золото в Ницце, высшие награды в Одессе и Бостоне, золотая медаль в Антверпене и две во Франции. В 1887 году «Торговый дом Брокар и Ко» становится официальным поставщиком испанского двора, еще через три года на Всемирной выставке в Париже жюри, в составе которого известные парфюмеры: Любэн, Пино, Пивер и др. – единодушно присуждает его продукции золото. Но апофеозом стали два последующих события. Во-первых, присуждение высшей российской награды – Государственного герба за продукцию, представленную на Всероссийской промышленно-художественной выставке в 1896 году в Нижнем Новгороде, и во-вторых, присуждение Гран При на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.

Добиваясь роста количества, качества и ассортимента продукции, Г. Брокар особое внимание уделял ее художественному оформлению. Для дорогих духов изготавливались хрустальные и высококачественные стеклянные флаконы. Футляры для различных видов товаров, в том числе наборов, также отличались красотой и обилием изысканных форм. Вся без исключения продукция украшалась яркими наклейками и упаковкой, что придавало ей привлекательный праздничный вид. Товары непрерывно рекламировались в прессе, периодически

РЕКЛАМНАЯ ВЫВЕСКА «ТОВАРИЩЕСТВО БРОКАР И К°». ХРОМОЛИТОГРАФИЯ ПО ЖЕСТИ.

выходили иллюстрированные брошюрки, в которых рассказывалось о достоинствах новинок. Исключительно интересна одна из них, где дюжина звезд балета, среди которых А. Павлова, М. Кшесинская и Е. Гельцер, представляли лучшую косметику и парфюмерию «Товарищества Брокар и Ко».

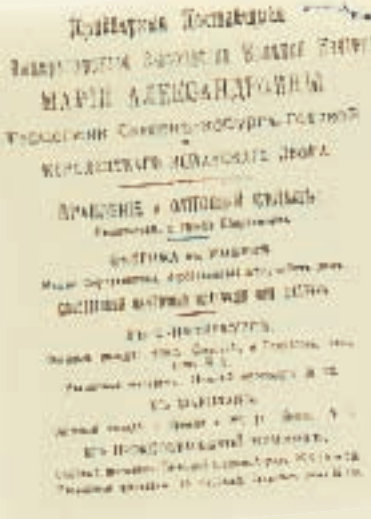
Большое значение придавалось названиям парфюмерных новинок: «Влияние садов Семирамиды», «Японский карилонсис», «Люби меня», «Идеал», «Модерн», «Персидская сирень», «Лель», «Дивный ландыш»… Свой вклад вносили с большим вкусом оформленные витрины и интерьеры магазинов, число которых в Москве со временем увеличилось до четырёх, а также по одному в Петербурге, Варшаве, Париже и Бостоне. Несмотря на ощутимую конкуренцию со стороны крупнейших парфюмерных фирм, продукция Г. Брокара не залеживалась, более того, различные мелкие производители подделывали оформление под известную марку. Сам же Брокар считал конкурентами только парфюмерию из Франции – законодательницы мировых мод. Причем не столько по качеству, сколько по раскрутке. Однажды он провел эксперимент: закупив у популярной в России французской фирмы партию духов, Брокар разлил их в свои флаконы. Немало потребовалось времени, чтобы распродать этот товар…

Скончался Генрих Афанасьевич в декабре 1900 года в Ницце, оставив после себя хорошо организованное и оснащенное передовыми технологиями предприятие с колоссальным, по тому времени, оборотом – 2,5 млн. рублей в год. Наследники Брокара – его вдова, сыновья и дочь продолжили дело и в 1913 году удостоились звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Денежные обороты фирмы к 1917 году выросли, по сравнению с первым годом работы, в 750 раз.

В советское время брокаровское предприятие переименовалось в фабрику «Новая заря», но продолжало из прежнего ассортимента выпускать оставшиеся популярными и любимыми мыло «Семейное», пудру «Лебяжий пух», одеколон «Северный» и знаменитую «Персидскую сирень» под названием «Красная Москва» – вплоть до 1990-х годов считавшуюся лучшими духами в СССР.

Главным увлечением жизни Г. Брокара,

разумеется, помимо производства, было коллекционирование. На склоне лет он обладал одним из крупнейших в России собраний предметов старины и искусства. Началом послужила серия картин фламандской школы, приобретённая им в 1872 году у известного коллекционера Маттиаса, включавшая, как выяснилось позднее, несколько шедевров известнейших художников. Затем последовали новые приобретения. Будучи к тому времени человеком весьма состоятельным, Брокар мог позволить себе значительные траты. Пополнению коллекции способствовали его частые поездки за границу, где он на аукционах и в антикварных лавках приобретал предметы старины. Также он не гнушался и знаменитой Сухаревкой. Антиквар В.А. Барынков писал коллекционеру А.П. Бахрушину: «…как Боркара нет, то и вещей на рынке больше и цены не те: продавцы прямо говорят: «Покупайте пока Брокара нет в Москве, а приедет, вы их (вещей) и не найдете, да и цену он даст другую, много дороже».



С годами собрание Г. Брокара настолько разрослось, что одних только картин западноевропейских художников насчитывалось больше тысячи. Лучшие из них – «Суд Париса» А. Блумарта, «Портрет девочки» Г. Боку старшего, «Драка крестьян за картами» П. Брейгеля младшего. Значительную часть собрания составляли гравюры, рисунки, скульптура, декоративно-прикладное искусство, которое было представлено более чем 1200 предметами. Сюда входили: мелкая пластика, изделия из бронзы, хрусталя, стекла, фарфора, майолики, резное дерево, резная кость, коллекции оружия, старинных костюмов и образцов тканей, мебели, масонских предметов, а также 375 редких икон.

Человек всесторонне одаренный, тонко чувствовавший и понимавший искусство, Г. Брокар однако был не лишен «странностей». Его экстравагантные поступки порой удивляли и даже вызывали возмущение у людей давно его знавших. А.П. Бахрушин так это описывает: «У него две несчастные страсти – реставрировать картины, причем он слишком широко пользуется своей властью как хозяина – прибавляет и убавляет по своему усмотрению, поворачивает руки в другую сторону и т.д.» Так на картине Грибкова он собственноручно замазал кота, изображенного у ног кухарки, - просто не любил кошек. А картину с дамой в голубом декольте приказал реставратору переписать заново – грудь не понравилась. «Другая страсть стоит первой, – продолжает Бахрушин, – он покупает старой бронзы подсвечники (у него их чуть не сотня) и разбирает их, чтобы собрать по своему вкусу: верхушку и розетку одного подсвечника привертывает к другому, к которому она, по его мнению, лучше идёт, и наоборот».

Все странности в итоге списывались на творческие эксперименты, а между тем, дом на Мытной 17 был не в состоянии вместить всех приобретений. Тогда Брокар взял в аренду часть торговых рядов (ныне ГУМ) в самом центре – с видом на Красную площадь. 21 марта 1891 года там в торжественной обстановке открылась выставка из 600 картин и 1000 гравюр, рисунков, акварелей. Один из восьми залов был полностью отдан под предметы русской старины, еще один завешен старинными французскими гобеленами. Открывалась экспозиция портретами русских царей, цариц и наследников престола. Всего демонстрировалось более 5000 предметов!

Брокар решил сделать выставку постоянной с ежегодным частичным обновлением, поскольку в его доме находилось еще около 3000 различных редкостных вещей. Московская пресса, освещавшая открытие, охарактеризовала собрание Брокара как «самое богатейшее и ценное в России после собраний Эрмитажа и Третьяковской галереи». В 1897 году Г. Брокар подарил свою коллекцию масонских предметов (более 70 вещей) Историческому музею.

После кончины Брокара его вдова создала Музей имени Г.А. Брокара, а хозяином собрания впоследствии стал сын коллекционера Александр Генрихович, такой же увлечённый собиратель, коллекционировавший античные геммы и различные древности. После Октябрьской революции он эмигрировал, а в покинутом особняке открылся общедоступный Музей старины, просуществовавший с 1918 по 1924 год. Затем фонды были перераспределены – Третьяковской галерее передали картины русских художников, Музею изящных искусств – 200 рисунков, гравюр и картин, и часть мебели. Всё остальное… бесследно исчезло в недрах Государственного музейного фонда.

ТОРГОВОЕ КЛЕЙМО «ТОВАРИЩЕСТВО БРОКАР И К°».

Альберт ШУСТЕР

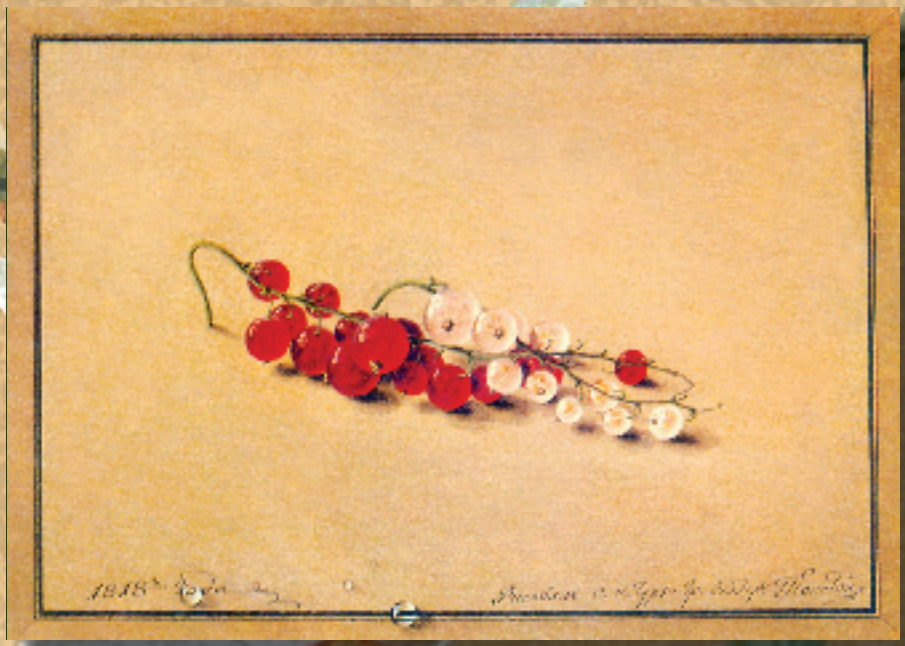
Иллюстрации предоставлены автором.

ПЬЕТРО БЕЛЛОТО ”БОЛЬШОЙ КАНАЛ В ВЕНЕЦИИ”
(Х.М. 43 × 64,3) XVIII ВЕК

ЛАГОРИО ЛЕВ ФЕЛИКСОВИЧ. “МОРЕ. ЛУННАЯ НОЧЬ”.
(Х.М. 52,5 × 78) КОНЕЦ XIX ВЕКА

БУРЛЮК ДАВИД ДАВИДОВИЧ. “КРЫМ”.
(Х.М. 51,8 × 61,9) ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

Москва. Ул. Остоженка, д. 25. Тел. 201-35-36, 201-35-58



«СМОРОДИНА». 1818 ГОД. ГТГ

МУЗА ФЕДОРА ТОЛСТОГО

Федор Петрович Толстой, блестяще закончивший Кадетский корпус и отслуживший два года мичманом, великолепный наездник (с десяти лет объезжавший диких лошадей), первый вольтижер Петербурга, отличный танцор (сам Шарль Дидло прочил ему блестящую артистическую карьеру), прошедший полный курс учебы в Академии художеств и принятый во всех художественно-литературных салонах, достигший чина генерал-адъютанта вице-адмирала П.В. Чичагова, в 1804 году принял решение, ошеломившее светское общество, — подал в отставку: «…я первый из дворянской фамилии, имеющей самые короткие связи со многими вельможами, могущими мне доставить хорошую протекцию, и имея титул графа, избрал для своей деятельности дорогу художников… и везде говорят, что я, унизив себя до такой степени, наношу бесчестие не только своей фамилии, но и всему дворянскому сословию». Молодой граф, без состояния и службы, в течение двух лет зарабатывавший на жизнь моделями для гребней и брошек, не был «завидным женихом»…

«Он влюбился в нее без памяти, как и она в него, и в том же году они обвенчались», — рассказывала Мария Каменская о счастливом дне бракосочетания своих родителей — 27-летнего графа Федора Петровича Толстого и 18-летней Анны Федоровны Дудиной, дочери небогатого купца.

В личном дневнике граф записал, что его избранница благородна, хорошо образована, любит русскую литературу. Впервые милый его сердцу облик появился в миниатюрном «Автопортрете с семьей», созданном художником через два года после свадьбы в 1812 году. Все, что составляло смысл жизни графа, что он страстно любил, звучит в барельефе, вылепленном нежным розовым воском: любимое искусство, которому он посвятил жизнь, величие и красота Древней Греции, счастье его бытия — любимая жена. В одеянии в античном стиле, юная графиня, с мягко склоненной головкой, сама нежность и покорность. Ласковость и доброту Анны Федоровны, которая очаровывала всех, унаследовала очаровательная дочь супругов Толстых, так же присутствующая на портрете, их первенец, «небесная радость» — Лиза. В семье помнили, что первыми словами, произнесенными годовалой Лизанькой, были «ура, победа» — не сходившие с уст людей в 1812 году. Также в семейный портрет «заглянул» и четвероногий друг Толстых — белый пудель. Интересно, что себя граф Федор Толстой, потомок знаменитого дипломата петровской поры, представил в портрете служителем искусства.

В захолустье дальних линий Васильевского острова около Смоленского кладбища в маленьком домике жила семья графа Толстого. Федор Петрович служил в Эрмитаже, трудился с семи часов утра до восьми вечера вместе с другими медальерами на Монетном дворе, а вечерами работал над созданием медальонов, посвященных памяти войны 1812 года, и рисовал без устали, признаваясь, что без работы ему скучно.

Императрица Елизавета Алексеевна, узнав о молодом художнике, прелестно рисующем акварелью цветы, пожелала увидеть эти рисунки. Толстой исполнил повеление императрицы, и попросил секретаря преподнести ей в подарок одну из своих любимых картин. Елизавета Алексеевна была очарована, когда ей принесли великолепную, нежную акварель, изображающую веточки смородины и капли росы. Впоследствии, когда императрица хотела подарить своим высочайшим заграничным родственникам что-то особенно изящное, она заказывала Толстому такую же смородину и одаривала художника очередным

«СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ», 1830 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

бриллиантовым перстнем.

«Тяжело мне приходилось, да меня тогда моя смородинка выручала!… Если бы не она, не знаю, как бы я вывернулся… Можно не шутя сказать, что целая семья питалась одной смородиной…», — вспоминал о своей знаменитой картине Толстой. Смородина «помогла» семье художника переехать на Большой проспект Петербургской стороны, где, в новом доме у супругов родилась вторая дочь — Мария, воспоминания которой сохранили множество подробностей жизни необыкновенной семьи.

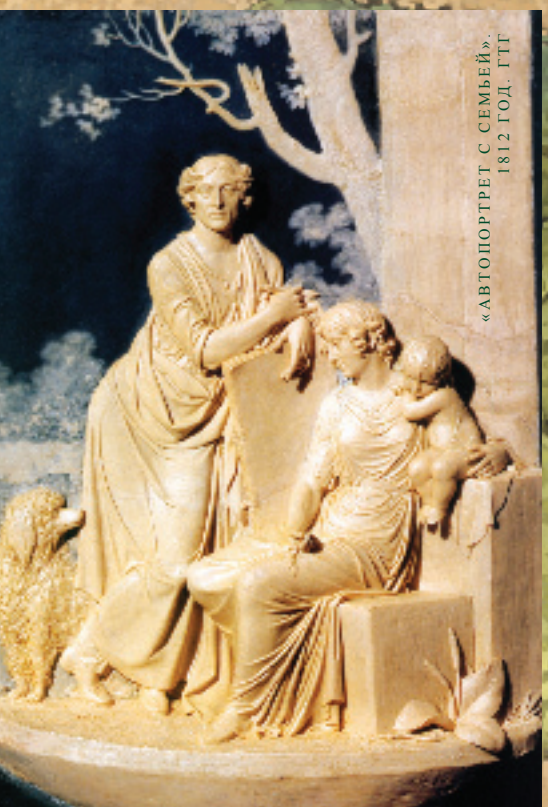
Все в доме — от шляпки до башмаков — делалось руками Анны Федоровны и сестры графа Надежды Петровны, ставшей частью толстовского семейства. Мастерица и рукодельница Анна Федоровна была немного и художницей: делала копии с гравюр. Она помогала мужу в изготовлении алебастровых слепков с медальонов, посвященных войне 1812 года. Хрупкая женщина овладела всеми премудростями кропотливой работы, чтобы избавить мужа от механического труда. «Главное, что в ней было дороже всего, — считала дочь, — это то, что она на лету схватывала мысли своего мужа — художника и исполняла их в точности».

В 1820 году Толстой стал преподавателем медальерного класса Академии художеств, и ему предоставили одноэтажный деревянный дом с мезонином, построенный знаменитым архитектором А.Н. Воронихиным. Все внутреннее убранство особняка создавалось по эскизам Толстого: мебель в греческом стиле выполнил охтенский столяр, самые дешевые ткани, купленные для обивки, греческими узорами вышили Анна Федоровна, ее сестры и Надежда Петровна. Анна Федоровна показала себя искусным обойщиком, сама обивала мебель, драпировала и вешала занавески. Свое жилище члены семьи, а также гости и соседи, называли «розовым домом» по цвету украшавших залротонду розовато-лиловых шелковых драпировок, вышитых руками тех же мастериц. Все в доме было так «изящно и необыкновенно, что даже заезжавшая к нам изредка бомондная родня разевала рот от удивления», — горделиво сообщала младшая дочь.

Воскресные вечера, маскарады, любительские спектакли, возможность поговорить о политике, искусстве, науках привлекали в гостеприимный дом Толстых молодых литераторов, поэтов, офицеров. Друзьями графа и гостями «розового дома» были В.А. Жуковский, Н.И. Гнедич, Ф.Н. Глинка, А.С. Пушкин, К.П. Брюллов, Н.В. Гоголь, М.И. Глинка, К.Ф. Рылеев, братья А.А. и Н.А. Бестужевы, С.П. Трубецкой, Н.М. и А.Н. Муравьевы, С.И. Муравьев-Апостол и многие другие.

Толстой написал анфиладу парадных комнат — залы, гостиной и спальни, воссоздав атмосферу аристократизма и уюта дома на Васильевском острове. Копии с античных статуй Аполлона и Венеры, люстра-лира, осеняющая пространство гостиной, терракотовый бюст бога сна Морфея (1822 г.) — лучшее скульптурное произведение Федора Петровича, мир собственного искусства, равно как и реальность, Толстой наполнил обаянием античной культуры, причем рисунки всех предметов мебели, светильники, вазы, украшения и орнаменты он создавал сам.

В том же 1820 году Толстой начал работу над серией рисунков к поэме И. Богдановича «Душенька». Пленительная женственность облика Душеньки, по свидетельству Марии, напоминает Анну Федоровну с ее «пластическою античною красотою… с ее грацией, с ее прелестным выгибом шеи…». «Спальня Душеньки — это спальня моего отца», — пишет Мария, в рисунке «Душенька при свете лампы узнает в супруге прекрасного Амура» (1827 г.) ложе Амура с выгнутой в виде лебединой груди спинкой и колчанами вместо ножек, — вариация кровати, созданной Толстым для парадной спальни «розового дома».



«АВТОПОРТРЕТ С СЕМЬЕЙ», 1812 ГОД. ГТГ

«ДУШЕНЬКА ЛЮБУЕТСЯ СОБОЙ В ЗЕРКАЛАХ». 1821 ГОД.

Следом за спальней в семейном гнездышке располагалась столовая. Около одного из ее окон, выходившего во двор дома художника А.Г. Варнека, Толстой, «сидя в своем любимом, изорванном халате резал и вырубал свои штемпеля и медали». Графиня Анна Федоровна пошутила однажды, ответив дочке, интересовавшейся чином папеньки: «…Разве ты забыла, как он сидел у окна в старом халате и колотил молотком? Это значит, что он мастеровой». Маленькая Маша заплакала — ну, как сказать подружкам, что папенька — «мастеровой»?! Как-то домочадцы пришили к халату железную заслонку от печки вместо заплаты, но «папенька со смехом отпорол ножичком заслонку и опять в нем же уселся за работу»…

Написав анфиладу комнат, Толстой велел пришить к картине с левой стороны холст такой величины, чтобы можно было написать первую комнату во всю ее длину: около стола под картиной Клода Верне Толстой написал себя, Анну Федоровну и подросших дочерей.

В живописном автопортрете скульптор — с медальным профилем и в любимой черной бархатной блузе — воплощение творческой воли, энергии, независимости. Графиня Анна Федоровна — стройная, изящная, с нежными чертами лица, ее профиль кажется особенно хрупким рядом с великолепием пышной прически, украшенной перьями. В облике женщины не мягкая пассивность, столь прелестная в раннем скульптурном портрете, а стойкость и уверенность. Ее облик светской дамы полон очарования, женственности, изысканности и достоинства. Старшая дочь Елизавета, запечатлена в момент задумчивости, младшая — упершись ручкой в бок, гордо смотрит на воображаемого зрителя. В год окончания «Семейного портрета» (1830 г.) Мария была представлена А.С. Пушкину. «Поздравляю, вас, граф, это у вас растет Илья Муромец», — сказал поэт, пораженный тем, что тоненькая тринадцатилетняя девочка, подхватив два чугунных стула как два перышка, отнесла их на террасу.

Глава «розового дома» и его женское царство: Творец, Муза и дочери — Мечтательница и Строптивица — портрет семейной идиллии Федора Толстого.

Во время работы над этим портретом изменилось социальное положение Толстого, в 1828 году он, мичман в отставке и преподаватель медальерного класса, стал статским советником и вице-президентом Академии художеств. Какая радость царила тогда в «розовом доме»: Федора Петровича усадили в кресло, надели на голову лавровый венок из бумаги, и его женское царство поклонилось ему как божеству…

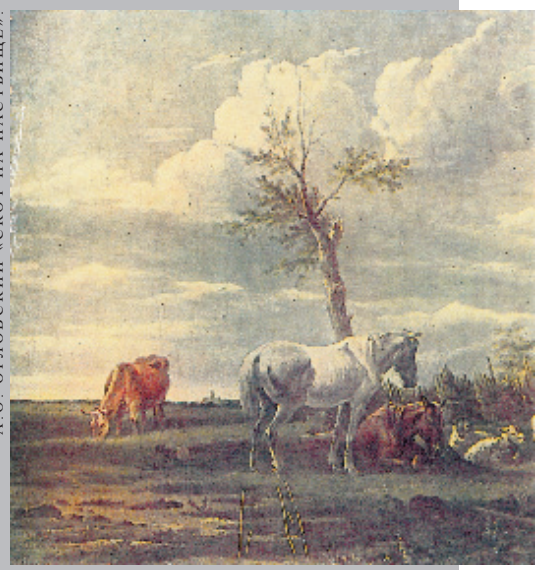
Страшная беда постигла Толстого в 1835 году, умерла его муза — Анна Федоровна. Через пять лет художник женился вторично. Всю свою жизнь Толстой любил поверять бумаге свои впечатления и размышления, описывать встречи и разговоры. К сожалению, Анастасия Ивановна, вторая жена Федора Петровича, сожгла переписку мужа и большую часть его автобиографических «Записок». Свой дерзкий поступок она объяснила нежеланием огласки частной жизни их семьи, но третья дочь Толстого Екатерина в своих мемуарах утверждала, что главную роль здесь сыграла ревность к той, что была счастьем и вдохновением Федора Петровича Толстого, к той, о ком он грезил до последних дней...

Елизавета Аносова

Иллюстрации предоставлены автором

«ДУШЕНЬКА УЗНАЕТ В СУПРУГЕ ПРЕКРАСНОГО АМУРА». 1827 ГОД. ГТГ

А. ЧЕРНЫШЕВ «ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА-СТОЛЯРА».



А.О. ОРЛОВСКИЙ «СКОТ НА ПАСТБИЩЕ».

Ю.Ю. КЛЕВЕР «ЗИМА». 1850 Г.

Удивительно, но Россия долго оставалась едва ли не единственной страной, не имевшей даже ориентировочных данных о культурных ценностях, похищенных и вывезенных с ее территории в годы второй мировой войны. Списки, составленные Государственной чрезвычайной комиссией по расследованию и установлению злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников (ЧГК), носили лишь приблизительный характер. Работу, проводившуюся «по горячим следам», осложнял тот факт, что оккупанты, грабя учреждения культуры, старались уничтожать или вывозить с собой инвентарные книги. К тому же материалы ЧГК предназначались для Нюрнбергского процесса и составлялись в спешке. Затем многие десятилетия этой проблемой у нас никто не занимался, а сама тема находилась под негласным запретом. Возможно, потому что у нас были свои «трофеи».

Настоящая работа в этом направлении началась лишь в 1990-х годах, когда на заседании Государственной комиссии по реституции культурных ценностей, состоявшемся в апреле 1996 года, было решено подготовить реестр культурных ценностей России, утраченных в годы войны. Сегодня этой сложной и масштабной работой занимаются Министерство культуры, Федеральная архивная служба, и Межведомственный совет по вопросам культурных ценностей, перемещенных в результате второй мировой войны (до 1999 года – Госкомиссия по реституции).

В 1999 году вышли в свет первые тома «Сводного каталога» (всего издано 7 томов), посвященные потерям Третьяковской галереи, Русского музея, Екатерининского и Павловского дворцов, архивов Российской Федерации, Орловского областного краеведческого музея, ценных книжных собраний ряда российских городов. Но это лишь начало большой работы, на очереди тома, посвященные потерям Смоленского музея, Воронежского областного художественного музея, музея-заповедника «Петергоф», Новгородского музея, Гатчинского дворца. Уточняются списки потерь музеев Твери, Курска, Калуги, Ставрополя, Краснодара, Волгограда, Ростова-на-Дону и других городов России, пострадавших от фашистской агрессии.

В общей сложности запланировано выпустить 30 томов. Издание осуществляется Редакционным советом во главе с заместителем министра культуры П.Хорошиловым и руководителем Департамента по сохранению культурных ценностей Министерства культуры А.Вилковым. Выпуск этого фундаментального труда был бы невозможен без кропотливой работы большого коллектива архивистов, музейных хранителей и просто добровольных помощников, которых курирует эксперт Министерства культуры Н.Никандров.

ФЕДОР БОГНЕВСКИЙ
«ПОРТРЕТ ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ АЛЕКСАНДРЫ ПАВЛОВНЫ»
2-Я ПОЛОВИНА XVIII - НАЧАЛО XIX В.

ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ – К ДОМУ

На крупнейших западных аукционах в последние годы все чаще появляются картины с инвентарными номерами Русского музея – из собрания передвижной выставки, которая экспонировалась во дворце графа Воронцова в Алупке, а во время войны была разграблена гитлеровцами.

Завязка этой драматической истории относится к довоенному времени. В начале 1940 года Русским музеем в Ленинграде была сформирована передвижная экспозиция «Основные этапы развития русской живописи», которая отправилась по маршруту Нальчик-Керчь – для художественного просвещения народных масс. Коллекция была тщательно подобрана: настоящее собрание шедевров, включавшее работы таких прославленных мастеров русской живописи, как О.Кипренский, В.Тропинин, К.Брюллов, А.Иванов, И.Крамской, В.Суриков, И.Репин, А.Венецианов, В.Верещагин, А.Куинджи, И.Левитан, К.Маковский, Б.Кустодиев, В.Серов, К.Коровин и многих других.

Весной 1941 года странствующая выставка находилась в Керчи, откуда направилась в Алупку, где ее и застала война. Дошедшие до нас архивные документы говорят о том, что бесценные художественные реликвии Русского музея, несмотря на сумятицу и неразбериху, характерные для начального этапа боевых действий, не были брошены на произвол судьбы. Управление по делам искусств при Совнаркоме РСФСР и руководство Русского музея прилагали немалые усилия, чтобы спасти коллекцию. 6 июля 1941 года директор передвижной выставки В.Бойков, выполняя инструкции, полученные из Москвы и Ленинграда, подписал акт о передаче 183 произведений живописи и графики Алупкинскому дворцу-музею «во временное пользование, до особого распоряжения». Есть сведения, что в конце августа того же года их упаковали в ящики и попытались переправить на восток, к сожалению, безуспешно.

Обстановка на фронте быстро ухудшалась, и уже к началу сентября 1941 года железнодорожное сообщение с Крымом было прервано. Для эвакуации ценностей остался Керченский пролив – далеко небезопасный, что подтверждает трагическая судьба Симферопольской картинной галереи: когда ящики с предметами искусства, готовые к отправке на Таманский полуостров, после налета фашисткой авиации в ночь на 27 октября 1941 года сгорели дотла.

Алупкинский дворец был разграблен офицерами штаба фельдмаршала Манштейна в первые месяцы оккупации Крыма. Об этом писал Е.Левит в своей книге «Осталось только на фотографиях». Изданная четверть века назад, эта работа, несмотря на некоторую публицистичность и патетический слог, не потеряла своей актуальности и в наши дни – поскольку основана на тщательно выверенных архивных документах.

Уже после того, как большая часть хранившихся в Алупкинском дворце художественных богатств была разворована, за дело взялись эксперты Оперативного штаба «Рейхсляйтер Розенберг». Эта нацистская организация занималась вывозом в Германию с оккупированных территорий культурных ценностей.

И.И. ЕНДОГУРОВ «ЛУННАЯ НОЧЬ В АЯЧЧИО (КОРСИКА)».

ДИРЕКТОР ГЭ М.Б.ПИОТРОВСКИЙ

И.Е. РЕПИН «У КОСТРА».

Много важных подробностей о ее деятельности содержится в немецких трофейных архивах. Большой массив документов Оперативного штаба «Рейхсляйтер Розенберг» в настоящее время хранится в Киеве, в Центральном архиве высших органов власти и управления Украины. Эти материалы, к сожалению, малодоступны для историков и практически не изучены, однако в Министерстве культуры Российской Федерации имеется аннотированный перечень «киевской части» розенбергского архива, из которого мы почерпнули необходимую информацию.

Первая запись относится к 20 октября 1942 года. Это письмо сотрудника зондерштаба «Изобразительное искусство» доктора Роскампа, отправленное из Симферополя в Берлин руководству Оперативного штаба. Роскамп сообщает, что «63 полотна из Русского музея Петербурга, находившихся в Алупке как экспозиция передвижной выставки, подготовлены к отправке в Берлин (часть из них уже перевезена в Симферополь)».

Итак, в октябре 1942 года в Алупкинском дворце находилось всего 63 полотна из состава передвижной выставки Русского музея. Тогда как, согласно акту временной передачи от 6 июля 1941 года, коллекция насчитывала 183 произведения… Более сотни произведений - на совести штабистов Манштейна.

Пропажа такого количества картин не могла остаться незамеченной для высшего руководства Оперативного штаба, который вел учет награбленного со свойственным немцам педантизмом. Поэтому доктор Роскамп в своем письме всячески «изворачивался»: «Некоторые картины были похищены незадолго до и после взятия города».

Вторая запись датирована 12 марта 1943 года. Руководитель Главной рабочей группы «Украина» крайсамтляйтер Георг Антон сообщал из Киева в Берлин об отправке из Симферополя 46 картин. «Ввиду спешки», - писал Антон, – «картины, возможно, придется отправлять в Киев в рулонах».

Таким образом, спустя полгода количество картин уменьшилось еще на четверть. По немецким источникам также можно проследить маршрут, по которому художественные ценности из Алупкинского дворца вывозились в Германию - остатки передвижной выставки сотрудники Оперативного штаба «Рейхсляйтер Розенберг» отправляли из Симферополя в Киев, а оттуда в Берлин.

Следует отметить, что недавно в архивах Розенберга был выявлен отчет рабочей группы «Крым», одной из структур оперативного штаба, в котором немало места уделено художественным ценностям Воронцовского дворца. Сама стилистика этого документа, как и других аналогичных материалов, весьма примечательна. Потрясает лицемерие «искусствоведов» в фашистских мундирах. В одном из документов, например, отмечается, что, поскольку в будущем «создание Музея изобразительного искусства в Крыму не планируется», обнаруженные полотна для сохранения целесообразно перевезти в Берлин и «при-

В. А. ТРОПИНИН «ДЕВУШКА С ГОРШКОМ».

соединить к фонду большевистских картин, которые находятся под охраной Оперативного штаба Розенберга». Текст отчета рабочей группы «Крым» буквально нашпигован такими выражениями, как «взято под нашу охрану», «удалось спасти»…

Уже после войны, в 1948 году, из Берлина в Русский музей вернулись 35 картин, еще 10 полотен тогда же ошибочно были направлены в Крым. Видимо, музейных работников, занимавшихся разборкой возвращаемых из Германии культурных ценностей, ввела в заблуждение немецкая маркировка на ящиках. Как выяснилось, картины находились в ящиках, на которых были надписи на немецком языке с указанием Керченского музея.

Через некоторое время ошибку обнаружили, однако Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, в ведении которого тогда находились все учреждения культуры, решил поступить «по-братски». Пять картин были возвращены Русскому музею, а остальные пять, среди которых находилась известная работа Архипа Куинджи «Ночь на Днепре», были переданы возрождавшемуся из небытия Симферопольскому художественному музею.

А злоключения возвращавшихся из плена полотен продолжались. Вскоре после освобождения Крыма было установлено, что в Алупкинском дворце находятся 25 картин Русского музея, которые немцы не успели вывезти в Германию. Но сразу возвратить эти экспонаты Русскому музею не удалось. Дело в том,

АНДРЕЙ МАРТЫНОВ «РИМСКИЙ ПЕЙЗАЖ». 1791 Г.

что во дворце графа Воронцова в то время размещалась так называемая Государственная дача – место отдыха высшей советской элиты, и шедевры русской живописи на многие годы стали частью интерьеров дворца. Когда же в 1956 году Алупкинский дворец снова был преобразован в музей, неожиданно обнаружилось, что из 25 картин 14 загадочным образом исчезли. Установить их местонахождение не удалось до сих пор. И только 11 оставшихся произведений, спустя 30 лет(!) вернулись на берега Невы.

Возможно, измученные столь долгой борьбой руководители Русского музея несколько подустали. Не этим ли объясняется тот факт, что часть утраченных в годы второй мировой войны произведений была исключена из учетной документации? А напрасно, поскольку начиная с середины 90-х годов на антикварном рынке с завидным постоянством стали появляться полотна с инвентарными номерами Русского музея.

В октябре 1996 года Дом Кристи совместно с Союзом еврейских общин Австрии провел в Вене благотворительный аукцион. На распродажу было выставлено свыше 8000 предметов искусства, которые более полувека хранились в средневековом замке Мауэрбах в пригороде Вены. Считалось, что они являлись собственностью австрийских евреев и были конфискованны нацистами в годы войны. Однако в западной прессе в адрес австрийского правительства было высказано немало нареканий, главным образом за то, что невостребованные, художественные ценности так долго хранились в глубокой тайне и не предпринималось никаких усилий для розыска их законных владельцев, да и сам аукцион был проведен в спешке и без должной искусствоведческой экспертизы.

С резкой критикой Мауэрбахского аукциона выступили, в частности, крупные специалисты по проблемам перемещенных культурных ценностей – историк Жозефина Лейстра (Голландия) и журналист Гектор Фелисиано (Франция). В международном

МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РФ М.Е.ШВЫДКОЙ, ДИРЕКТОР ГЭ М.Б.ПИОТРОВСКИЙ И ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПРЕЗИДЕНТА РФ В СЕВЕРО-ЗАПАДНОМ ОКРУГЕ К.Б.ПУЛИКОВСКИЙ НА ЦЕРЕМОНИИ ПЕРЕДАЧИ ИСТОРИЧЕСКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ 26 АВГУСТА 2003 ГОДА.

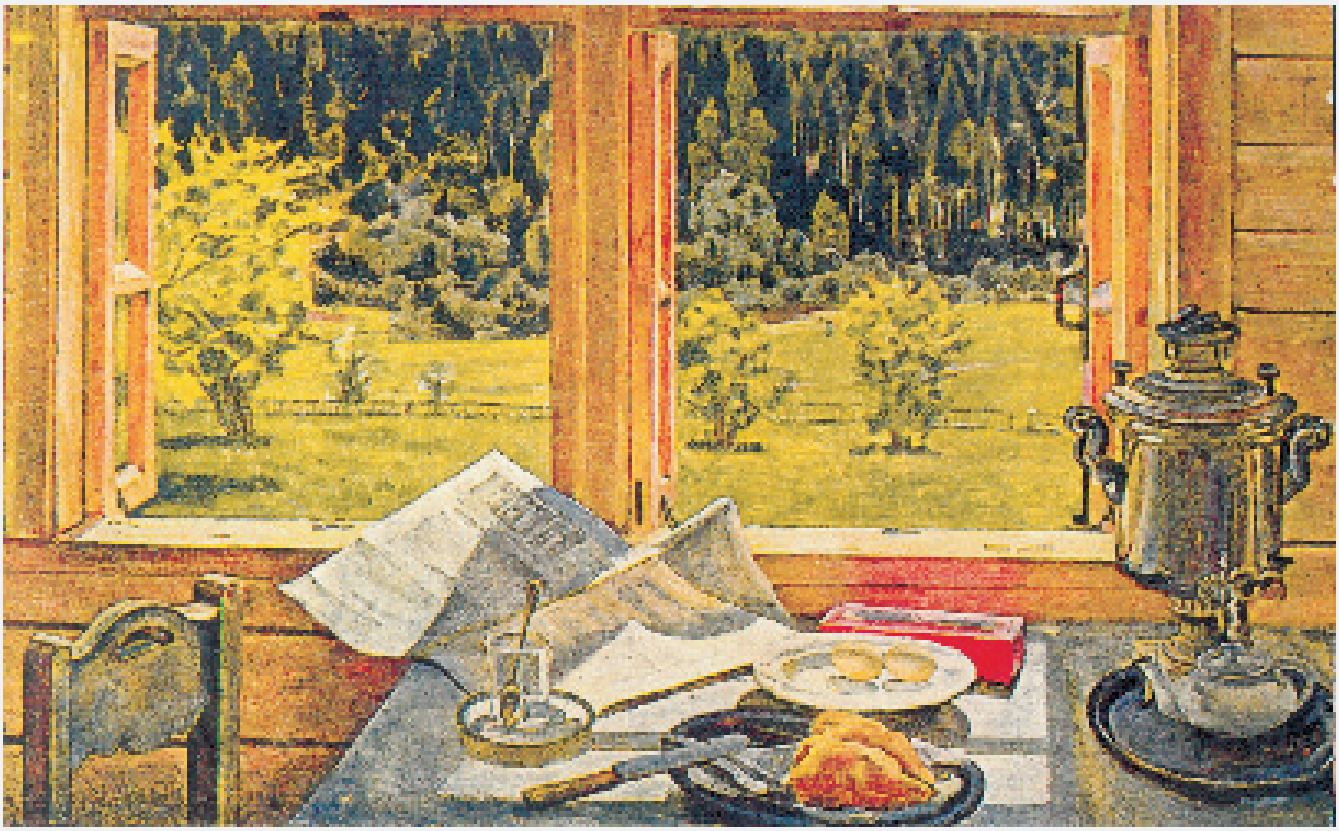
бюллетене «Военные трофеи», № 3 за 1996 год, вышли их статьи под красноречивыми заголовками «Мауэрбахское дело» и «Небесспорная распродажа».

К Мауэрбахским торгам был выпущен солидный каталог, в котором под №583 значился «Портрет Петра Басина» работы Ореста Кипренского. Устроители аукциона не подозревали, что эта картина была похищена нацистами в Крыму из Алупкинского дворца. При стартовой цене $ 47 тысяч работа Кипренского ушла с молотка за $170 тысяч. Приобрел ее крупный американский бизнесмен, меценат и коллекционер Рональд Лаудер, сын основательницы известной косметической фирмы «Эстер Лаудер».

Когда это выяснилось, Министерство культуры России обратилось к американскому коллекционеру с просьбой обсудить возможность приобретения этого полотна для Русского музея. Узнав о драматической судьбе картины, Рональд Лаудер решил безвозмездно передать ее России, и в марте 1998 года, в дни столетнего юбилея Русского музея, шедевр Кипренского доставили из Нью-Йорка в Санкт-Петербург. Спустя больше полувека картина вернулась на свое место в музейной экспозиции.

В Мауэрбахском каталоге со временем было обнаружено еще одно полотно из числа утраченных Русским музеем – «Портрет мальчика-столяра» кисти Алексея Чернышева (1826-1863). Хотя Чернышев относился к художникам далеко не первого ряда, эта работа считалась удачной, хранилась в Русском музее и была отобрана для передвижной выставки. Репродукцию «Портрет мальчика-столяра» даже включали в предвоенный набор открыток лучших картин Рус-

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК «ДЕТИ, ВЫПУСКАЮЩИЕ ПТИЧКУ НА ВОЛЮ».



К.Ф. ЮОН «ОКНО В ПРИРОДУ».

ского музея. Как выяснилось, картину Чернышева, на аукционе приобрел некий гражданин Франции, проживающий в настоящее время в США. Цена была невелика – $ 1400, теперь же, по некоторым сведениям, владелец просит за нее $ 100 000. Как тут не вспомнить бальзаковского Гобсека!

А вот полотно Андрея Мартынова «Вид в окрестностях Рима» неожиданно «всплыло» на III Российском антикварном салоне, проходившем в Москве, в Центральном доме художника на Крымском валу в октябре 1997-го. В Москву картину привезли из Вены (похоже, и здесь читается все тот же австрийский след), - полотно приглянулось одному из российских олигархов, большому любителю живописи. Министерство культуры России обратилось к нему с просьбой возвратить раритет законному владельцу, но, увы, наш соотечественник оказался не столь благороден, как упоминавшийся выше американец.

И еще один след - в 70-х годах к сотрудникам Русского музея поступила информация, что в Западной Германии в одной из частных галерей находится картина Никанора Чернецова «Развалины церкви в Кутаиси». Тогда же по дипломатическим каналам ее пытались вернуть в Ленинград, но безуспешно. Затем, как это нередко бывает, картина пропала из виду. К сожалению, нет ее фоторепродукции, правда, некоторое представление можно получить, заглянув в альбом «Государственный музей искусств Грузинской ССР (М., Советский художник. 1989), в котором опубликована цветная репродукция одного из вариантов работы Чернецова.

Похищенные гитлеровцами картины Русского музея находятся не только в частных руках. «Портрет крестьянина» кисти Крамского после войны очутился в Чехии, и теперь украшает Моравский музей города Брно. Не вернулась в Петербург и известная картина Василия Тропинина «Девушка с горшком роз», в неразберихе послевоенных лет ее по ошибке передали Музею В.А.Тропинина и московских художников его времени. Но это тот редкий случай, когда Русский музей не настаивает на возврате, его руководители согласны с тем, чтобы шедевр Тропинина хранился в музее его имени.

Весной нынешнего года в поле зрения экспертов попала еще одна картина из числа утраченных. На последних «Русских торгах» аукционного дома Сотби, состоявшихся в Лондоне 21 мая 2003 года, среди выставленных лотов под № 16 значился «Портрет великой княгини Александры Павловны» Федора Богневкого (вторая половина XVIII – начало XIX века). Министерство культуры Российской Федерации направило в Лондон документы, неоспоримо доказывающие право собственности России на эту картину. Англичане отнеслись с пониманием: известный меценат и финансист Джекоб Ротшильд выплатил компенсацию владельцу картины, и вскоре портрет дочери Павла I дипломатической почтой доставили в Москву.

Примечательно, что оборотная сторона картины буквально испещрена инвентарными номерами. Вни-

ДИРЕКТОР ГРМ В.А.ГУСЕВ

зу на подрамнике четко выведено четырехзначное число 4933 – инвентарный номер Русского музея, с правой стороны едва просматривается немецкая маркировка – Al-138, а вверху белой краской начертано уже по-английски Lot 16.

26 августа сего года в Санкт-Петербурге, в Эрмитажном театре, в присутствии министра культуры Михаила Швыдкого, состоялась торжественная церемония передачи «Портрета великой княгини Александры Павловны» директору Русского музея Владимиру Гусеву.

Что ж, можно подвести итог. На сегодняшний день из 183 экспонатов, входивших в состав передвижной выставки, в Петербург вернулись только 55. По-прежнему в розыске прекрасные работы: «Турчанка» К.Брюллова, «Охотник» А.Венецианова, «Старая Москва. Пристань у Спасских водяных ворот Китай-грода» А.Васнецова, «Нормандское прибрежье» А.Боголюбова, «Портрет графини Олсуфьевой» М.Макарова, «Старая Русса» Б.Кустодиева, «Девушка в сарафане» В.Серова, две замечательные репинские работы: «У костра» и иллюстрация к гоголевской повести «Тарас Бульба», многократно публиковавшийся в дореволюционных изданиях «Портрет жены художника в красном берете» К.Маковского.

«Одиссея» шедевров национальной живописи длится уже более шестидесяти лет и пока далека от завершения. Поиск продолжается.

Николай Петровский

иллюстрации картин предоставлены автором.
Фотографии церемонии предоставлены павлом покровским.

СТОЛИК НАБОРНОГО ДЕРЕВА

Сказать, что российские мастера были первооткрывателями техники деревянного набора нельзя, так же, как невозможно заявить, что они диктовали художественную моду в этом виде ремесленного искусства. Но то, что изделия отечественных умельцев XVIII века явление самобытное и значительное – факт бесспорный.

Россия никогда не испытывала недостатка в древесине: леса, бесконечными коврами накрывают ее просторы. Однако вплоть до середины XVII века деревянная мозаика не была освоена нашими мастерами. Основная причина здесь, наверное, в отсутствии традиции подобного промысла, ведь исторически российские мастера развивали, в основном, виды резьбы по дереву. Появлению деревянных наборов препятствовала относительная невыразительность и однотонность текстуры, т.е. природного рисунка древесины средней полосы. Именно яркость текстуры тропических пород подтолкнули древних к использованию этого материала в своих изделиях. И тем не менее, кристаллизация техники деревянного набора продолжалась в течение нескольких тысячелетий, технологическим апофеозом которой явилось изобретение техник «маркетри» и «буль».

К середине XVII столетия относятся первые российские эксперименты с деревянным мозаичным набором. Скорее всего, толчком к этим экспериментам послужили предметы, привозимые из Европы. В подтверждение этого можно привести такой факт: в 1688 г. русский посол в Париже получил подарок для царя в виде дорогой мебели и гобеленов.

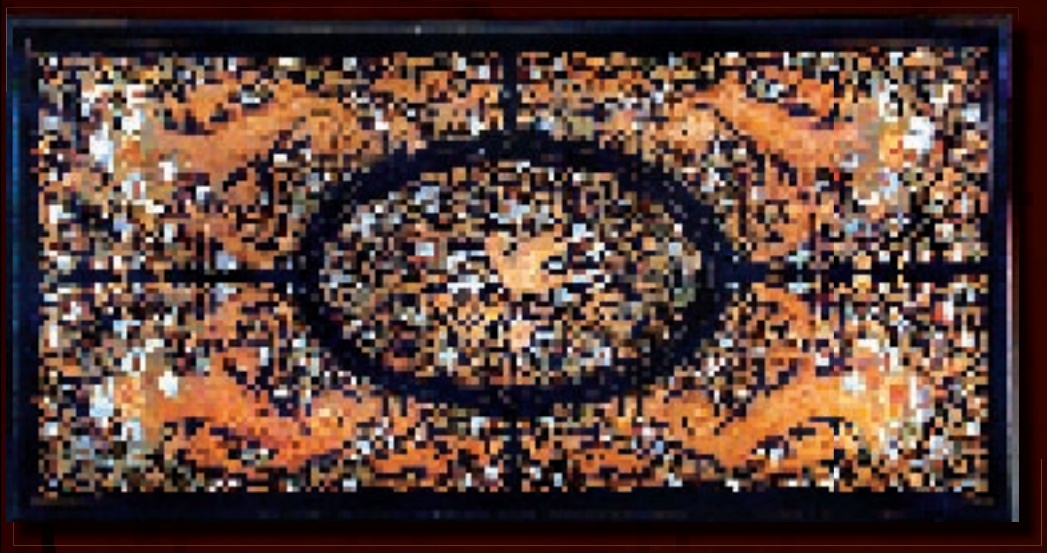
Пытаясь освоить незнакомую технику, отечественные мастера в ту пору делали вставки из дерева, раковин, цветных стеклышек, осколков зеркал. И чаще всего рисунок выводился как простой геометрический узор. Однако предметы отечественного изготовления того периода имеют разрозненный, случайный характер.

Новая эпоха для российского наборного дерева связана с именем Петра I. Именно им была организована специальная «Канцелярия от строений», принуждавшая заграничных мастеров обучать ремеслу русских учеников.

Во второй половине XVIII века форма мебели становится по рокайльному причудливо изогнутой. Распространенные тогда наборные комоды имеют разбухший одутловатый вид. Они покрываются созданным в технике паркетри (разновидность маркетри) декором. Трудности освоения технических приемов постепенно остаются в прошлом, и российские мастера начинают творить свободно.

Пожалуй, наиболее ярким этапом российского наборного дерева следует считать период 1760-1800-х годов, когда намечается плавный переход к стройным формам стиля классицизм. Кабриольные

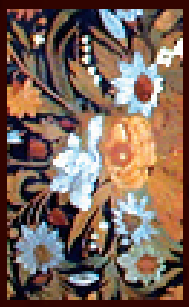
СТОЛЕШНИЦА. НАБОРНОЕ ДЕРЕВО, КОСТЬ, ПЕРЛАМУТР. ГОЛЛАНДИЯ, КОНЕЦ XVII — НАЧАЛО XVIII В.



СТОЛ ЛОМБЕРНЫЙ. НАБОРНОЕ ДЕРЕВО. РОССИЯ, КОНЕЦ XVIII В.

ножки предметов выпрямляются, вся конструкция приобретает ясные, гармоничные формы. Примерно к 80-м годам XVIII века процесс перехода завершен. До нас дошло относительно большое количество предметов русской работы тех лет, украшенных деревянными наборами.

К тому же времени относится и появление столика, который вы видите на иллюстрации. Рассмотрим его повнимательнее. Конструкция столика имеет откидную ножку, что позволяет раскрыть столешницу. В раскрытом виде он пригоден для игры в популярные в XVIII веке карточные игры – ломбер, пикет, бостон, вист. Основа предмета изготовлена из березы и сосны – признак российской работы. Геометрический орнамент фона, выполненный из розового дерева, доносит эхо стиля рококо. По периметру крышки темной каймой проходит контрастная рамка из эбенового дерева, ей же вторит более тонкая рамка с мотивом меандра по углам – черта классицизма. В центре столешницы - изображение архитектурного пейзажа. Очерченный черной полоской пейзаж наивно имитирует гравюру, положенную на столешницу. Сегодня крайне затруднительно идентифицировать изображение с каким либо реальным городом, ведь зачастую подобные сюжеты копировались с иностранных альбомов гравюр, а там нередко печатались абстрактные, вымышленные виды…



В целом, ломберный столик представляет собой отличный образец творчества русских крепостных мастеров конца XVIII века. Кстати, именно тогда активно развиваются усадебные мастерские Голицыных, Куракиных, Глебовых-Стрешневых и Шереметьевых. У последних работал один из крупнейших русских специалистов художественного набора – Никифор Васильев. К сожалению, до нас дошло всего несколько имен крепостных мастеров, ибо подписные работы единичны, что существенно затрудняет атрибуцию множества прекрасных предметов.

К началу же XIX века в искусстве русского художественного набора произошел заметный спад. Все больше стала цениться спокойная, не встревоженная мозаичными вставками, текстура дерева, а в последующую эпоху ампира деревянный набор почти полностью исчез из практики мебельного производства.

Илья Казаченко

В серии «Украинское наследие для мира издательства «Монолит – Евролинц – Традиция» вышла книга «Григорий Сковорода. Жизнеописание. Сочинения» – к 280-летию со дня рождения мыслителя.

В. Эрн пишет: «Обыкновенно производят русскую мысль из немецких источников... Русская философская мысль имеет свою почву и почти никакого отношения не имеет к рационалистической философе Новой Европы»... В отношении к смерти Григорий Саввич стоял выше Артура Шопенгауэра, воспринимал ее как мудрец, она его не пугала. Сковороду больше огорчали несправедливость и нечестивость, озабоченность людей низменными материальными благами. Его философия

Г.С. СКОВОРОДА.

> Париж был жалкой деревней, вроде нашего Бугрова, а Киев был уже высокоразвитый город со своей академией...
>
> Степан Гейченко,
> воссоздатель и директор Пушкинского заповедника

УКРАИНСКИЙ ФИЛОСОФ И ПОСЛЕДУЮЩАЯ РУССКАЯ МЫСЛЬ

родилась на свет задолго до романтической философии в Германии и на несколько лет опередила пробуждение Канта из «догматического сна».

Родился учитель жизни, философ и поэт 22 ноября 1722 г. в казачьей семье в селе Чернухи Полтавской губернии. Принадлежность к казачьему сословию обеспечила ему личную свободу и дала психологию свободного человека. В казацкой среде было всеобщее стремление к образованию; существовало огромное количество школ в Левобережной и Слободской Украине. Одну из них закончил Григорий Сковорода и поступил в Киево-Могилянскую академию. Годы учебы для него – это украинский певучий язык, народные обычаи, родная природа:

О прелестный мир! Ты – океан, пучина!
Ты мрак, вихрь, тоска, кручина...

Суждения философа смелы и свободны, он пишет, что христианский Бог есть Библия, но сей Бог наш сначала на еврейский, потом на христианский род навел бесчисленные и ужасные суеверия…

Обучение в академии продолжалось десять лет. Последнего богословского класса Григорий не захотел окончить и потому впоследствии всегда подписывался: студент Сковорода. Его неоднократно приглашали вступить на поприще церковно-монастырской жизни, где можно было достичь высоких должностей в церковной иерархии, однако идеалы не стяжательства и вольнолюбивый характер заставили его выбрать

посох странствий и удел нищего философа. Он изучил множество якыков: латинский, греческий, немецкий, иврит, свободно читал в первоисточниках памятники письменности.

В перерыве между пребыванием в академии, его, обладающего красивым голосом, вызвали в Петербург в придворную капеллу Елизаветы: там царили Разумовские и делали карьеру многие земляки Сковороды.

Воспользовавшись представившимся случаем, Сковорода отправился с генералом Вишневским с миссией в Венгрию. Оттуда ездил в Вену, Офен, Пресбург, знакомился с людьми, славившимися своей ученостью.

«Математика, медицина, физика, механика, музыка со своими буйными сестрами: чем изобильнее их вкушаем, тем пуще палит сердце наше голод и жажда, а грубая наша остолбенелость не может догадаться, что все они суть служанки при госпоже... Дух несытости гонит народ... Что же такое сделать нас может счастливыми?» – пытался понять Г.С. Сковорода.

В 1753 г. мыслитель возвращается на Украину, преисполненный познаний, начинается пора его просветительской, педагогической деятельности, разрыв со старыми методами обучения и воспитания. В это время, выбрав для себя путь «бездомного мандрівныка», он написал значительную часть литературного сборника «Сад божественных песен».

В свободные часы Сковорода удаляется в поля, рощи, сады – для размышлений. Воздержание, самоограничение, целомудрие, смирение, трудолюбие, терпение, благодушие, чистота нравов, чистосердечие – все проходит он, овладевая своим «я».

В 1759 г. Сковорода принял должность учителя в Харьковском Коллегиуме – просветительском центре Слободской Украины. Здесь он руководил воспитанием и образованием своего друга и будущего биографа М. Ковалинского. Впрочем, когда философ выступил с пылким словом против преподавателей-монахов, он вынужден был оставить преподавание…

Из своей теории счастья Сковорода выводил и свою систему воспитания. Сочинения мыслителя распространялись в рукописях, их читал и просвещенный Чаадаев и его ученые слуги. На современников Сковорода влиял нравственно, живым примером собственной жизни, устными беседами и письмами. Литературные труды, стихотворения и басни были доступны более широким народным массам.

Императрица Екатерина, наслышанная о Сковороде, проезжая через Украину, пожелала увидеть знаменитого философа и спросила у него: «Отчего ты такой черный?» «Вельможина маты, разве ж ты где видела, чтобы Сковорода была белая, коли на ней пекут да жарят и она вся в огне», – отвечал философ. Через Потемкина Екатерина II послала ему приглашение переселиться из Украины в столицу, на что Сковорода ответил: «Скажи матушке царице, что я не по-

А.Н. НАСЕДКИН «СКОВОРОДА РАЗГОВАРИВАЕТ С СЕЛЯНАМИ».

кину родины».

Заслуги философа перед обществом и государством не оценимы. Помещики, подписавшие в 1803 г. беспримерную сумму в 618000 рублей для основания Харьковского университета, были большей частью его учениками, знакомыми и друзьями. В местах, куда приходил Григорий Саввич, паны меняли свое обращение с людьми.

Похоронен народный философ в 40 верстах от Харькова в селе Ивановка.

«Не ищи счастья за морем, не проси его у человека, не странствуй по планетам, не влачись по дворцам, не ползай по шару земному», – учил Григорий Сковорода.

Людмила Чернова

Иллюстрации предоставлены автором.

4 февраля 1498 года под торжественный звон колоколов расступилась огромная толпа народа, собравшаяся возле храма Успения Пресвятой Богородицы, и великий князь Иван III, осеняя себя крестным знамением, поднялся по ступеням и вошел в распахнувшиеся ворота, торжественно ведя за руку притихшего и не по годам серьезного и сосредоточенного пятнадцатилетнего внука Дмитрия. Следом за ними потянулись бояре. В храме их встречало высшее духовенство, иерархи православной церкви. Под торжественное песнопение митрополит принял от двух архиепископов знаки великокняжеской власти — бармы и венец, и передал их великому князю, торжественно возложившему венец на голову юного Дмитрия.

Так состоялся обряд венчания на царство. Бармами называли богато украшенные оплечья, изготовленные из золота или серебра. Венец же ныне известен каждому как шапка Мономаха. В первозданном виде венец украшали жемчужные и золотые подвески. По форме шапка изначально была похожа на скуфью, но после переделки имеет острую верхушку и состоит из восьми треугольных золотых пластин, украшенных сложным тканым узором. Позднее на тулье были закреплены крупные изумруды, турмалины и жемчужины, подвески заменила опушка их собольего меха, тогда же были «вдружены» и «яблоко» с крестом, в подножие которого вставлены четыре крупные жемчужины. Высота шапки с крестом около 25 сантиметров, диаметр —примерно 20 сантиметров.

Шапка передавалась по наследству и впервые упомянута в духовной Ивана Калиты, вместе с бармами, как «золотая шапка». После Калиты золотая шапка упоминается во всех духовных грамотах московских царей.

Венец стал называться шапкой Мономаха со времен венчания на царство Ивана IV, Грозного. Именно при нем легенда о царьградском происхождении шапки была «узаконена» письменно — резьбой на «царском месте» Успенского собора Московского Кремля и в духовной: «Сына ж своего Ивана, благословляю царством русским, шапкою Мономаховою и всем чином царским, что прислал прародителю нашему царь Константин Мономах из Царьграда». Впрочем, точного ее описания нигде нет, так что утверждать со стопроцентной уверенностью, что это и есть знаменитая шапка Мономаха, пожалуй, не стоит.

Название «шапка Мономаха», как и торжественный обряд венчания на царство, должно было служить обоснованием провозглашенной во всеуслышание политической теории «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать», согласно которой власть московских государей является преемницей власти византийских императоров, в свою очередь унаследовавших ее от великой Римской империи. Сам обряд венчания на царство как бы передавался в наследство от Византии, подчеркивал древность Руси, ее возрастающее политическое и государственное значение. В обряде содержался даже скрытый вызов Западу, где подобным обрядом являлось коронование.

Отсюда же и легенда, как считает большинство историков, сложенная при непосредственном участии Ивана Грозного, согласно которой византийский император Константин Мономах, в честь крещения в 988 году киевского князя Владимира Святославича и его бракосочетания с сестрой византийского императора, царевной Анной, переслал в дар ему царские регалии на золотом блюде.

По другой версии — Константин Мономах переслал царские регалии внуку — Владимиру Всеволодовичу Мономаху.

Здесь в истории, вернее, в некоторых современных ее изложениях, произошла забавная путаница.

Дело в том, что византийский император Константин IX Мономах жил в 1042-1055 годах. Так что одарить великого князя Владимира Святославича в 988 году он никак не мог. И женат Владимир Святославич был действительно на Анне, дочери византийского императора, но Василия II Болгаробойца.

И великого князя Владимира Всеволодовича, сына князя Всеволода Ярославича, Константин Мономах не мог «облагодетельствовать» регалиями — тот родился в 1053 году, за два года до смерти Константина, так что маловат был для таких даров. Но вот прозвище свое — Мономах он получил действительно как бы в наследство от византийского императора Константина, потому как прозван Мономахом был по имени матери — Марии, дочери Константина IX Мономаха. От Владимира Всеволодовича Мономаха ведется на Руси род Мономашичей, иногда называемых Мономаховичами.

«ШАПКА МОНОМАХА», КОНЕЦ XIII-НАЧАЛО XIVВВ. ЗОЛОТО, ЖЕМЧУГ, РУБИНЫ, ИЗУМРУДЫ, СОБОЛИЙ ОКОЛ. ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА, РОССИЯ

«БРИЛЛИАНТОВАЯ ШАПКА ПЕТРА ВЕЛИКОГО», 1682-1684ГГ. ЗОЛОТО, СЕРЕБРО, БРИЛЛИАНТЫ, ИЗУМРУДЫ, РУБИНЫ, ТУРМАЛИН, СОБОЛИЙ ОКОЛ, ЭМАЛЬ. МУЗЕЙ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ, РОССИЯ

ШАПКА МОНОМАХА, АЛМАЗНЫЕ ШАПКИ, ШАПКА АСТРАХАНСКАЯ, КАЗАНСКАЯ И ПРОЧАЯ И ПРОЧАЯ…

Так что откуда появилась шапка Мономаха остается тайной и до сих пор не разгадано. Версии выдвигаются самые разнообразные — о византийском или арабском ее происхождении.

Иногда доходит до курьезов. Готовя материал, я натолкнулся на такое сообщение: «В Институте истории Академии наук Татарстана в рамках его 5-летнего юбилея состоялась презентация книги «Татары», очередного тома серии «Народы и культуры», издаваемой Институтом этнологии и антропологии РАН… «Татары» должны были войти в очередной том серии «Тюркские народы Поволжья». Однако не случайно последние пять лет развитие исторической науки в Татарстане называют «ренессансом исторических знаний». Научный потенциал республики сегодня таков, что оказался способен своими силами в кратчайшие сроки подготовить коллективную монографию… по этнополитической истории, демографии, антропологии, диалектологии, быту, хозяйству, культуре, религии второго по численности народа России.

Книга «Татары» богато иллюстрирована рисунками, фотографиями. На одной из цветных вкладок — фотография одного из символов власти российских царей знаменитой шапки Мономаха, увенчанной православным крестом. И небольшое пояснение: «…Татарская такыя. XIV век. Работа золотоордынских ювелиров, предполагается ее принадлежность Кончаке — сестре хана Узбека». Ниже — фотография «Казанской шапки. XIV век», венчавшей на власть казанских ханов».

Вот такой вот «ренессанс» и «научный потенциал». В связи с этим сразу же припоминается, что самостийная Украина всерьез претендует на ряд ценностей Алмазного фонда России, в том числе на… шапку Мономаха. Кроме шуток.

О Казанской шапке чуть позже, пока вернемся к шапке Мономаха.

Как бы там ни было, но она несколько столетий венчала на царство государей России, где этот обряд просуществовал до 1721 года, когда Петром I Россия была провозглашена империей. Обряд венчания на царство был заменен общеевропейским ритуалом — коронацией. Шапка Мономаха уступила место короне.

Но венец был не один. Русь в те времена, вопреки расхожему мнению о нашей всегдашней бедности, была сказочно богата. Царские дворы утопали в роскоши, государи множили богатства сокровищниц. Не мы удивлялись заморским безделицам, а заморские гости буквально слепли от блеска Русского двора государева, о чем сами же взахлеб и рассказывали.

Посол германского императора Максимилиана Ян Кобенцель описывал увиденное в январе 1576 года: «Видел я короны, митры святейшего нашего господина в замке святого ангела… Видел корону и все одеяние короля католического… видел многие украшения короля Франции и его императорского величества как в Венгерском королевстве, так и в Богемии и в других местах. Поверьте же мне, что все сие ни в малейшей степени не сравнится с тем, что я здесь (описывается прием у Ивана VI — В.М.) увидел».

Епископ Елассонский Арсений, в изложении И. Забелина в книге «Домашний быт русских цариц в XVI-XVII вв.», описывая парадное убранство супруги царя Федора Иоанновича, царицы Ирины Федоровны, говорил, что наряд выглядел так, что на царицу нельзя было смотреть без удивления — такое это было великолепие. Описав подробно и восторженно платье, корону, одежду царицы, Арсений в отчаянии восклицает, что будь у него десять языков, не смог бы он достойно описать все виденные им сокровища царицы. «…Малейшей части этого великолепия, — пишет он, — достаточно было бы для украшения десяти государей».

Царские одежды иногда были даже излишне щедро украшены драгоценностями. Наталье Кирилловне Нарышкиной во время венчания с Алексеем Михайловичем стало дурно от тяжести наряда. Государи часто не могли находиться в парадной одежде более двух часов.

Английский посол Чарльз Карляйль, описывая двор Алексея Михайловича в 1664 году, свидетельствует: «Мы были поражены среди такого блеска и великолепия. Действительно, это преисполнило нас восхищения, и блеск драгоценностей... нас ослепил так сильно, что мы почти потерялись среди этого бесподобного сияния света и славы… Едва глаза наши в состоянии были сносить блеск двора Царя Русского, покрытого драгоценными камнями…».

По свидетельству современников, венец Ивана Грозного превосходил роскошью короны французского и испанского, венгерского и чешского королей и мог сравниться только с папской короной.

И это только часть отзывов,

«ШАПКА КАЗАНСКАЯ», СЕРЕДИНА XVI ВЕКА. ЧЕРНЕНОЕ ЗОЛОТО, ПРОРЕЗНЫЕ «ГОРОДКИ», БИРЮЗА, РУБИНЫ, ЖЕМЧУГ. ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА, РОССИЯ

при том, заметьте, не наших соотечественников, а иностранных послов и гостей заморских, повидавших на своем веку многие царственные дворы Европы.

Так что при таком великолепии венец, в котором царь являлся при торжественных случаях, был, как уже сказано, не один. До Смутного времени в казне хранилось семь венцов, среди них были Большие и Малые.

В Смутное время, когда боярская Дума предательски впустила в Кремль врага, государева казна была безжалостно разграблена оккупантами. Сохранилась лишь малая часть казны, спасенная для отечества стольником Никифором Васильевичем Трахтионовым, который спрятал, что успел, в тайной подземной кладовой. Из венцов сохранились только шапка Мономаха и Казанская шапка, о которой пора рассказать подробнее.

Казанская шапка, по мнению некоторых ученых, была изготовлена в мастерских Кремля при участии восточных мастеров в честь взятия Казани в 1552 г. Хотя, как уже сказано, есть и другие версии. В Казанской шапке, или Шапке царства Казанского переплелись восточное и русское искусство. Золотая тулья вытянута вверх, на ней резной орнамент с кокошниками в русском стиле, а отделана она бирюзой, жемчугом и гранатами — излюбленными камнями Востока. Венец шапки ранее был увенчан красной китайской шпинелью, которую в 1627 г. заменили крупным желтым топазом с двумя жемчужинами.

В XVII столетии составлялись первые описи Оружейной палаты, и эту шапку «приписали» последнему казанскому хану Едигеру Магмеду, плененному и доставленному в Москву.

Была еще не менее роскошная шапка первого наряда царя Михаила Федоровича, именуемая Астраханской. В отличие от Казанской, она имела лишь один завершающий шпиль.

После Смутного времени для царей династии Романовых были изготовлены новые регалии — венцы, державы, скипетры, которые сейчас хранятся в Оружейной палате. Русскими мастерами были изготовлены уникальные регалии — «Шапка Мономаха второго наряда», две «Алмазные шапки», новые держава, скипетр, посох, бармы и другие изделия, хранящиеся в Оружейной палате.

Шапка Мономаха второго наряда изготовлена для обряда венчания царевича Петра Алексеевича. Тогда одновременно возводили на трон двух царевичей — 15 летнего Иоанна Алексеевича и 10-летнего Петра Алексеевича. Древней шапкой имели право венчать на царство только старшего наследника престола, которым являлся Иван Алексеевич. Для младшего пришлось сделать аналогичный венец, в котором гладкие золотые пластины треугольной формы образуют верх, а на нем укреплены немногочисленные драгоценные камни и жемчуга.

В 1627–1628 гг. иностранные ювелиры, работавшие при русском царском дворе, изготовили «Большой наряд» — скипетр, державу и венец. Золотой венец украшен типично русскими теремками с драгоценными камнями — изумрудами, сапфирами, гранатами, жемчугом, на вершине — крупный изумруд.

В 1689 году для царственных братьев Ивана и Петра были изготовлены две алмазные шапки. В шапке Иоанна Алексеевича более 900 драгоценных камней. Золотой крест с алмазами и рубином под ним был снят с шапки Михаила Федоровича.

В конце XVII века была изготовлена еще одна шапка для Ивана V. Эта шапка третьего наряда Ивана V была изготовлена в 1684 году из гладкой парчи — алтабаса, на которой были нашиты драгоценные камни с венца Федора Алексеевича.

С 1721 года венцы заменила корона.

Шапка Мономаха и другие венцы и алмазные шапки покоятся в Оружейной палате, напоминая не только о правителях Руси, но и о том, сколь богаты мы были, какими сокровищами владело и владеет государство Российское.

Именно государство, поскольку императорские регалии, накопленные в царских сокровищницах за сотни лет, юридически не были собственностью царей. Все сокровища принадлежали «короне», то есть, государству, а царственным особам выдавались как бы во временное пользование.

Узаконил таковой порядок вещей Петр I, закрепив в регламенте параграфом «О принадлежащих государству вещах». С тех самых пор коронные ценности хранились под охраной в Комнатах его императорского величества, с 1839 года именовавшиеся Бриллиантовыми комнатами. Ныне это помещение известного всему миру Алмазного фонда.

Каждый может сходить и посмотреть на сохраненные для потомков сокровища и свидетельства красоты, славы и могущества государства Российского.

Виктор Меньшов

КАМЕНЬ РОССИЙСКИХ ИМПЕРАТРИЦ

Один из самых загадочных шедевров Алмазного фонда – знаменитый сапфир весом в 260 карат, обрамленный бриллиантами, первой хозяйкой которого была императрица Александра Федоровна, жена Николая I.

Множество современников оставили свидетельства о необычной красоте императрицы, фрейлина А.Ф. Тютчева писала: «она любила, чтобы вокруг нее все были веселы и счастливы… чтобы все женщины были красивы и нарядны, как она сама; чтобы на всех было золото, жемчуга и бриллианты».

Казалось, одно слово и любая драгоценность упадет к ее ногам. Впоследствии, по воле Александры Федоровны, все это богатство завещалось и перешло в собственность членов ее семьи. В начале так случилось и с сапфиром, о котором в описании «Алмазного Фонда СССР» мы читаем у академика А.Е. Ферсмана следующее: «Нет сомнения, что сапфир этот лучший в мире камень из всех сапфиров. Он великолепен «по чистому васильковому цвету» и стариной огранке. Трудно говорить о ценности этого камня, ибо он единственный».

Со всем этим можно вполне согласиться, если бы Ферсман на этом и закончил историю сапфира. Но признанный знаток самоцветов в своем описании поставил ключевой вопрос: «Не приобретен ли был этот камень (для императрицы – Марии Александровны) на Лондонской выставке 1862 года?» Казалось бы, резонно: сапфир вполне могли купить, поскольку Александр II, идя по стопам своего отца, также любил дарить жене великолепные подарки. На самом же деле сапфир, как мы и писали выше, принадлежал Александре Федоровне, она и завещала его в виде броши-фермуара, своей невестке Марии Александровне, очень любившей «синие» камни.

Дальнейшая история сапфира такова: по завещанию Александры Федоровны камень после ее смерти(1860г.) передали в Бриллиантовую Комнату. Для подтверждения вышесказанного приведем всего лишь одну строку из архивного документа, выявленного нами. Еще при своей жизни Мария Александровна повелела: «Завещанные мне императрицею-матушкою (так почтительно она называла свою свекровь Александру Федоровну – Ю.Б.) уборы с сафирами (так в документе – Ю.Б.) в том числе брошку по инвентарю № 107-й передать в Бриллиантовую Комнату, по принадлежности для приобщения к прочим Государственным бриллиантам и вещам».

Точнее и не скажешь: именно в этой строке ответ на вопрос, поставленный академиком Ферсманом. Воля Марии Александровны, разумеется, впоследствии была выполнена, и в результате три «вещи»: «диадема с сапфирами и бриллиантами», «ожерелье с сапфирами и бриллиантами» и наша «брошь-фермуар с сапфирами и бриллиантами», - оказались в государственной сокровищнице Зимнего дворца.

Любопытно, что в «книге» коронных бриллиантов обозначена их стоимость: брошь с сапфиром оценили в 88300 рублей! Оценку всех драгоценностей короны производили придворные ювелиры Карл Болин, Лев Брейтфус «и помощник их Зефтиген». А Эдуард Болин «составил и проверил» Книгу («Опись императорских регалий, коронных бриллиантов, каменьев и жемчугов»).

Впрочем, драгоценности обитали в Бриллиантовой комнате недолго. Уже новая императрица Мария Федоровна, жена Александра III в 80-х гг. XIX века перенесла брошь с сапфиром в свои личные покои, о чем и свидетельствует пометка чиновников Кабинета Е.И.В: «у Ея Величества». (Вскользь отметим, что такие же пометки появились в «Книге» коронных драгоценностей империи среди многих других, хранившихся в Бриллиантовой Комнате). Но и на этом история знаменитой броши с сапфиром не закончилась… Вывезенная вместе с другими драгоценностями Марии Федоровны из Аничкова Дворца в Москву в Оружейную палату, брошь-фермуар благополучно пролежала там до 1922 года.

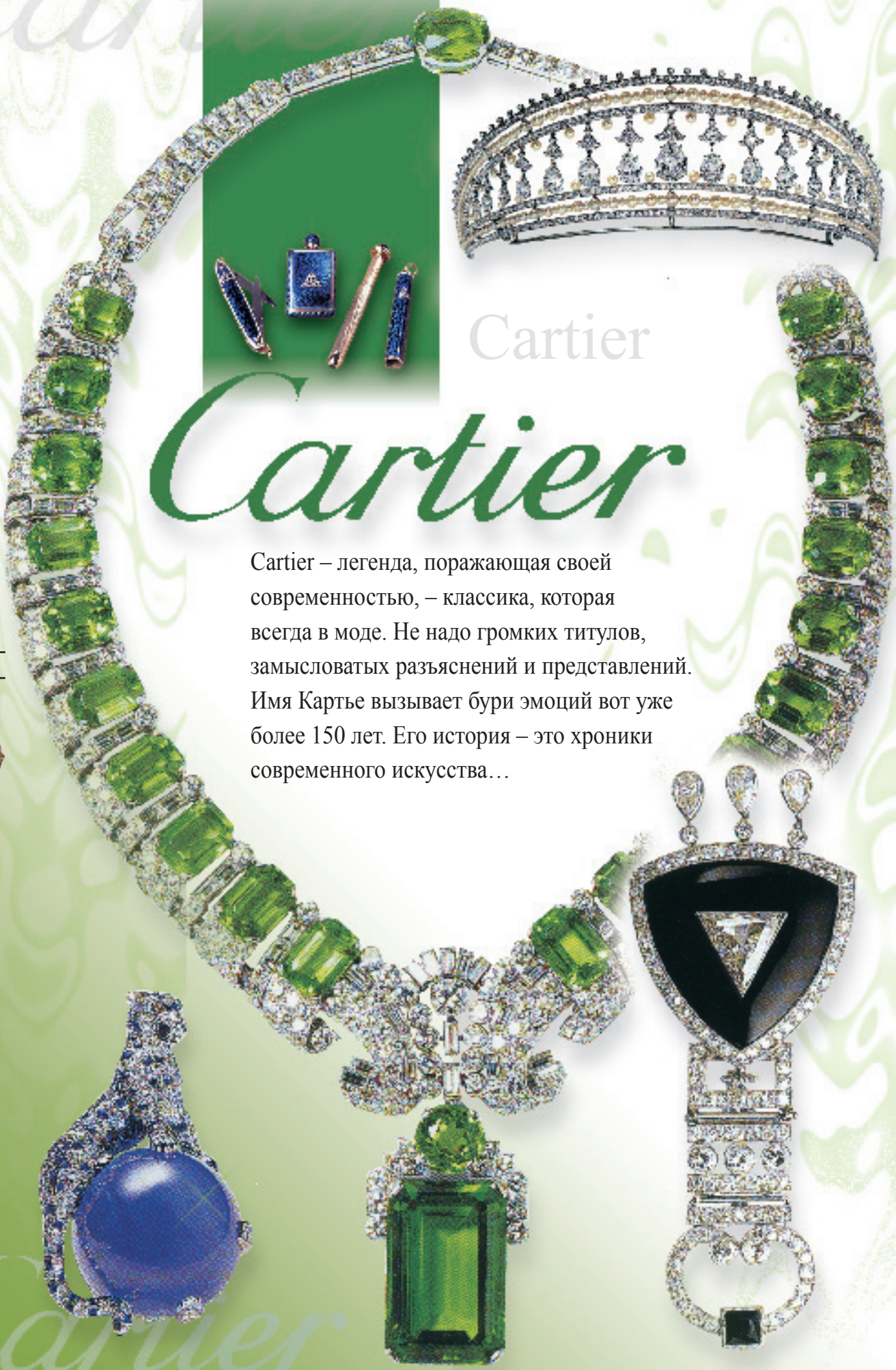
В том же 1922 году она чудом по решению Совнаркома не была продана, описана комиссией академика Ферсмана и теперь после стольких событий вновь хранится в Алмазном фонде России.

Три императрицы держали этот сапфир в своих личных покоях, пока он не стал государственной собственностью. История других уникальных камней, хранящихся в Алмазном Фонде России полна загадок, и во многом таинственна и непредсказуема…

Юрий Буранов
Доктор исторических наук.

Cartier

Cartier – легенда, поражающая своей современностью, – классика, которая всегда в моде. Не надо громких титулов, замысловатых разъяснений и представлений. Имя Картье вызывает бури эмоций вот уже более 150 лет. Его история – это хроники современного искусства…



«Ювелир королей и король ювелиров» – именно таким эпитетом наградил Картье король Великобритании Эдуард VII, в честь коронации которого в мастерской было создано 27 роскошных диадем. Правители Российской империи, Испании, Португалии, Греции, Бельгии, Сиама были в числе благодарных клиентов Картье.

Ювелирный дом Луи-Франсуа Картье основал в 1847 году, выкупив мастерскую своего наставника Адольфа Пикара по улице Монторгюэль, 29. В отличие от громоздких украшений, перегруженных орнаментами, ювелирные изделия Картье, созданные в античном стиле, казались легкими и воздушными. Париж в те годы переживал возрождение Империи, а царственные особы всегда жаловали благородные камни и металлы, что и помогло дому Картье получить статус поставщика двора его императорского величества Наполеона III. Такие связи не могли не способствовать карьере молодого ювелира. Уже в 1859 году дело значительно расширилось и потребовало открытия нового магазина, что и было сделано в одном из самых модных районов Парижа на бульваре Итальянцев в доме 9.

В 1874 Луи Франсуа Картье берет в партнеры своего сына Альфреда и передает ему руководство предприятием. Альфреду удается значительно расширить дело, начатое отцом.

Год 1899 занимает особое место в истории ювелирного дома. Именно тогда Альфред Картье, следуя отцовскому примеру, привлекает к семейному бизнесу старшего сына Луи. Молодой и энергичный Луи Картье соединил в себе черты тонкого эстета и великолепного торговца. Он сразу же с жаром взялся за дело. В том же году состоялся переезд на улицу Мира, 13 (Rue de la Paix, нынешний адрес французского представительства фирмы) – веха, ознаменовавшая начало «новой истории». Дом Картье уже не просто следует основным тенденциям и веяниям моды, в конце XIX века разрабатывается первый собственный стиль фирмы – Гарланд (guirlande – венок). Характерная черта – использование природных мотивов, часто заимствованных из искусства сварочного железа. Во многом успех стиля Гарланд зависел от внедрения новых материалов, в частности платины. Платина позволила сделать оправы для драгоценных камней легкими и почти незаметными, что и было запатентовано как эксклюзивная находка Дома.

Параллельно с развитием ювелирного направления создаются первые часы Картье. Сначала механизмы заказываются на мануфактуре Audemars&Piguet, а после, когда часы выходят на ведущие позиции в списке товаров ювелирного дома, организуется собственное производство. Особо популярная новинка – наручные мужские часы, в том числе на… кожаном ремешке.

Близкий друг Луи – бразильский аристократ и известный авиатор Альберто Сантос-Дюмон – пожаловался как-то в частной беседе на откровенное неудобство карманных часов во время полета. Вызов был моментально принят – итогом работы стали знаменитые часы Сантос, с плоской квадратной оправой, ставшей отличительным знаком Картье. Модель оказалась настолько популярной, что легла в основание целой коллекции Сантос, а в 1994 году ограниченным тиражом вышла копия часов, выполненная в платине и розовом золоте. Картье заключает эксклюзивный договор с известным часовым мастером Эдмоном Йегером (Edmond Jaeger, Jaeger-le-Coultre) на поставку механизмов и создает новый дизайн мужских часов – бочку (tonneau). Сейчас это классика, а сто лет назад, по сравнению с классической круглой «банкой», бочка была прекрасной находкой, тотчас ставшей популярной среди европейских модников.

В начале XX века отвергается эклектика ушедшего столетия, а вдохновение черпается из работ Пикассо, Дягилева, Сати. С пьедестала свергаются бриллианты, дизайн переориентируется на оригинальность: зачем ограничивать художника в свободе выбора материалов? Так рождается стиль Ар Деко (L'Art Deco), проводником в котором стал Картье. Строгие геометрические формы, прямые линии, и вместе с тем невероятные легкость и изящество – выражение простоты и умеренности новой жизни. Длинные серьги, каскадом из изумрудов, ляпис лазури и оникса падающие на плечи, геометрические браслеты, берущие начало в эпоху Ренессанса… Персидские тиары сверкают бриллиантами, а кольца украшены крупными кабошонами и бриллиантами изумрудного гранения. Колье играют на контрасте цветов, в брошках фантазия не имеет границ – ведь их носят на поясе, платье, шляпах, у воротника и на изящной туфельке. Мотивы заимствуются у всех стран, народов и религий, главное – гармония.

Время идет, и появляются первые иностранные представительства Картье. В 1902 году открывает свои двери филиал в Лондоне на улице Нью Берлингтон, 4 (New

Burlington street). А несколькими годами позже в 1909 году начинает работу на Нью Бонд в доме 175-6 (New Bond Street) нью-йоркское отделение ювелирного дома. Теперь фирма переименована в «Картье и братья». Луи, Пьер и Жак много путешествуют, они приобретают известность в Европе, России, странах Персидского залива.

Первая мировая война ознаменовала завершение «Прекрасной эпохи», но в свою очередь подарила необычайно ценные дизайнерские решения. Например, часы «Танк» (Tank), чей силуэт был, как это ни странно звучит, повторением линий танка – монстра, впервые выбравшегося на поле именно в те годы. Желающие и сегодня могут приобрести для себя экземпляр из этой коллекции.

Мир принес удалые 20-е, когда свобода и всеобщая эмансипация выдвинули новые требования к одежде, драгоценностям, аксессуарам. Тяга Картье к созданию необычного пришлись как нельзя кстати. Наручные часы теперь всего лишь символ и необходимый атрибут профессионала, так же как мундштук и другие мелочи. В Картье создается отдел аксессуаров, названный «С» (от серебра), возглавила его Жанна Тюссо – выдающийся дизайнер, определявшая стиль и политику ювелирного дома в течение нескольких десятилетий. Писчая бумага, изделия из кожи, галантерея, кисточки для нанесения макияжа… все это могло быть «от Картье».

В 1920 году Индийские вельможи, прибыв в Европу, осыпали лондонских и парижских ювелиров драгоценностями короны. Магараджа Патиалы, один из самых эксцентричных особ, поручил дому Картье создать самое красивое и роскошное бриллиантовое колье из когда-либо созданных. Получившееся украшение состояло из 2930 бриллиантов разной величины, весивших в общей сложности 962,25 карата. Однако вскоре после предоставления Индии независимости, колье таинственно исчезло. И только в 1998 году в одном лондонском комиссионном магазине кто-то случайно наткнулся на останки колье. Все крупные камни исчезли – 7 камней от 18 до 73 карат, пропал и бриллиант Виктория Де Бирс (234,69 к.) – пятый по величине в мире. Картье выкупил то, что осталось от украшения, и целых четыре года восстанавливал его в первоначальном виде. Отсутствующие бриллианты заменили белыми сапфирами или топазами, но результат оказался плачевен. Сейчас дизайнеры Картье все еще ищут замену камням, а пока на их место помещены цирконии, и искусственные рубины, служащие заменой восхитительным Бирманским камням. Была создана замена и самому Де Бирсу, но тайну материала, из которого она была изготовлена, общественности не открыли. Ходят слухи, что это искусственный желтый сапфир, впрочем, версия эта не очень правдоподобна, так как вырастить камень подобного размера за столь короткий срок практически невозможно, гораздо более убедительно звучит гипотеза о желтом цирконии.

Вторая мировая война коснулась и мира высокой ювелирной моды. В 1940 году Париж оккупирован немецкой армией, генерал Де Голль организует движение в освобождение Франции – из Лондона. Неоценимую помощь в этом ему оказывает сам Картье, некоторые из выступлений генерала транслируются BBC из офиса ювелира. В 1942 году увидела свет The Caged bird («Птица, запертая в клетке») – символ оккупации Франции, а в пару к ней в 1945 году ювелиры создают брошь The Liberated bird («Освобожденная птица»). Но война наносит Дому Картье невосполнимый ущерб – в 1942 году с разницей всего в несколько месяцев умирают братья Жак и Луи. Руководство отделением в Лондоне принимает Жан-Жак Картье, сын Жака. Клод Картье, сын Луи, заведует нью-йоркским Домом, а Марион Клодель, дочь Пьера, встает во главе парижского отделения. Жанна Тюссо остается директором отдела Высокого ювелирного искусства и властвует в мире ювелирной моды на протяжении еще более двадцати лет, в дизайне отдавая предпочтение животным темам, в основном – пантерам. Обладая превосходным

вкусом, ей к тому же удавалось угадывать предпочтения покупателей, которые, уходя от экономических кризисов и послевоенной реабилитации, стремились к оригинальности, изяществу и красоте.

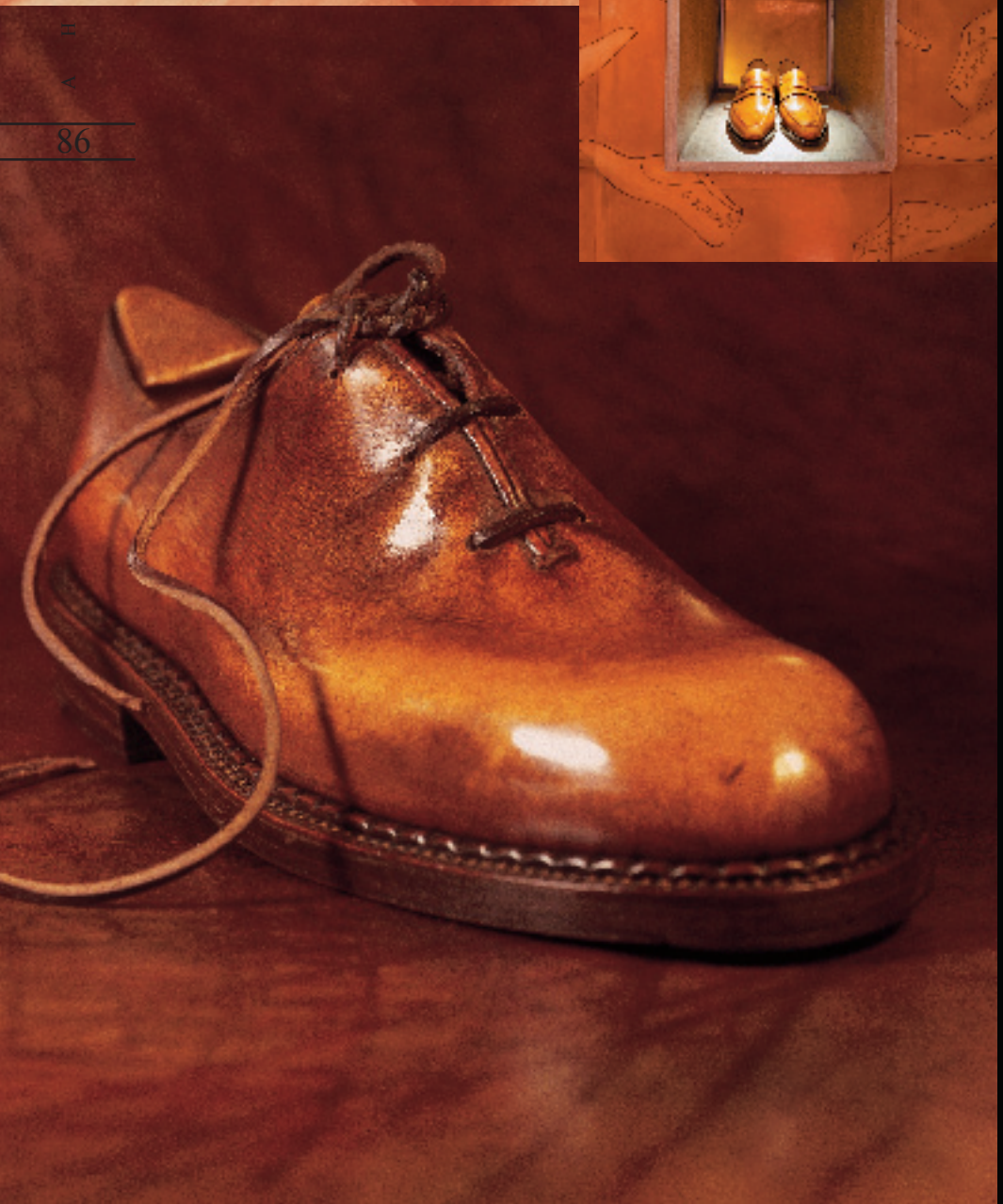
Шестидесятые годы привели к угасанию фамильной империи. Наследники Картье продают все три отделения Дома, ставшие независимыми. Эта сделка ознаменовала начало новой эры в истории ювелирной фирмы. Новые управляющие задумываются не только над вопросами реструктуризации компании, но и обдумывают новые концепции дизайна. Так в 1973 году появляется концепция Les Must de Cartier, созданная новым президентом Картье-Париж Робертом Хоком, совместно с Аланом Домиником Перреном, назначенным управляющим нового направления. Суть идеи состояла в обеспечении географического присутствия в мире, расширения сети бутиков и развития международной дистрибьюторской сети Les Must de Cartier. Именно в этот период создаются коллекция часов «Луи Картье», а несколько лет спустя «Вермель». Сохраняя приверженность классике, Картье остается как всегда модным и актуальным, подобно Шанель в мире одежды. Поэтому концепция «нового ювелирного искусства» приобретает многочисленных поклонников, согласно ей создаются коллекции, основанные на традиционных темах, материалах и дизайнерских решениях Дома: красоты Индии и Китая, природные орнаменты, пантера Жанны Тюссо, прямые линии геометрических фигур…

В 1997 году праздновалось 150-летие со дня основания дома Картье. Специально к этой дате ограниченным тиражом (limited edition) была выпущена юбилейная коллекция, сейчас представляющая центральный экспонат передвижной выставки. Сегодня бестселлеры Картье включают классический Танк, новинку – Французский Танк, спортивные часы a la Santos, Pasha – любимые часы леди и Panthere – часы с уникальным браслетом, выполняемым как в золоте, так и металле, кольца и браслеты с фирменной «Троицей» (белое, желтое и розовое золото), серия Love.

Но кто они, сегодняшние клиенты фирмы Картье в России? Просто богатые люди, вкладывающие свои деньги в металл? Наверное, нет. Приобретение вещицы «от Картье» – не только оплата счета. Чтобы выбрать ее, нужен безупречный вкус, стремление к гармонии, изяществу. Картье – это статус, к которому стремятся, которого желают. Вместе с тем нельзя сказать, что существует некий культ или пропаганда Картье, зачем? Все говорит само за себя. Имя Картье стало символом образа жизни, жизненной философии.

Елена Соколова

Иллюстрации предоставлены Московским представительством Cartier



Согласно Тальбинио Берлутти, есть пять видов человеческой ступни: претенциозная, интеллектуальная, хрупкая, мазохистская и антипатичная…

Неожиданный взгляд на человечество, отдельные представители которого уже несколько десятилетий обуваются в элитном обувном доме Берлутти.

Первым в истории семьи обувщиков Берлутти был Алессандро - юный мастер, с которого началась слава итальянской обуви. Он родился в 1865 году в провинции Анкона в городе Сенигаллии и очень быстро завоевал славу великолепного обувщика. Став известным на родине, он отправился во Францию, постигать секреты мастерства в стране изящества и роскоши. Несколько лет Алессандро даже странствовал с труппой бродячих акробатов, изготавливая им обувь для выступлений. Стоит ли говорить, что ботинки артистов были выполнены не менее виртуозно, чем их цирковые трюки…

В 1900 году изделия итальянца Берлутти впервые были представлены на Всемирной Выставке в Париже. Именно с этой выставки пошла известность обуви Берлутти, родилось ИМЯ.

Добившись признания во Франции, Алессандро вернулся на родину и посвятил в тонкости мастерства своего сына Торелло. История повторилась: юный Берлутти обучился, отправился в Париж и добился успеха. В конце 20-х гг. прошлого века на рю Марбеф близ Елисейских Полей открылся магазин Берлутти, ставший семейным бастионом итальянских обувщиков и их общей гордостью. Из этого «родового гнезда» обувь Берлутти отправилась в Милан, Лондон, Токио, далее – везде…

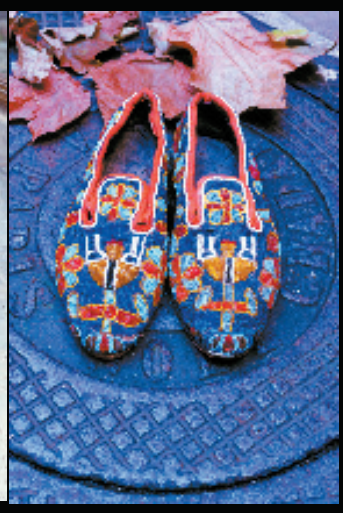
Сегодня в мире существуют шесть магазинов Берлутти: по одному в Милане, Лондоне, Токио, Кобо и два в Париже. Седьмой на днях откроется в Москве.

В обувном бутике можно будет купить готовую обувь или сшить туфли на заказ. Пошив по индивидуальному проекту включает несколько стадий: снятие мерки (особое волшебство), выбор цвета (от классических черного и коричневого до малинового и нежно-оранжевого) и примерка (изготовление колодки в доме Берлутти занимает несколько месяцев (!).

Готовая пара обувной роскоши стоит от 630 до 1060 евро, индивидуальный заказ – в зависимости от фантазии и возможностей клиента, но средняя цена пары на заказ – 3000 евро.

Кстати, самую дорогую пару туфель сшил у Берлутти император Бокасса, который, к сожалению, в последствии прославился пристрастием не только к роскоши, но и к человеческому мясу… Для своей коронации он заказал туфли стоимостью 85 тыс. $

Если при знакомстве с вами, ваш собеседник, взглянув в глаза, опустил взгляд на вашу обувь, - он посвящен в культ Берлутти. Так что загляните в магазин и будьте готовы достойно встретить этот взгляд… Взгляд человека, для которого Берлутти не только культ, но и фетиш.



ИЗРАЗЕЦ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ КАВАЛЕРГАРДА.

ФРАГМЕНТЫ РОСПИСЕЙ, ПОД КОТОРЫМИ НАЙДЕН-СЛОЙ БУМАГИ СО СТАРЫМИ ПИСЬМАМИ.

ДОМ ПАЛИБИНА НА УЛИЦЕ БУРДЕНКО.

ДОМ-ЛЕТОПИСЬ

Проходя по улице Бурденко, что между Зубовской площадью и Плющихой, я всякий раз обращал внимание на небольшой деревянный особняк, построенный видимо в начале XIX века, - таких в Москве осталось не более полутора десятков. Скорее всего, он был сооружен по одному из «образцовых проектов» Комиссии для строений, занимавшейся восстановлением Москвы после пожара 1812 года. В Комиссии работали известные архитекторы во главе с Осипом Ивановичем Бове - главным архитектором по «фасадической части». Любопытно, как неожиданно переплелись в этой постройке пропорциональный фасад, выразительный декор и монументальность.

В 1980-е годы это обветшалое здание принадлежало Министерству мясной и молочной промышленности. Здесь, в тихом московском переулке, решили сделать ассортиментный кабинет с залом для праздничных застолий начальства, и для этого потребовалась реставрация архитектурного памятника. Министерство обратилось в институт «Спецпроектреставрация», где я тогда работал, с просьбой выполнить проект реставрации. Мы, со своей стороны, больших сюрпризов не ожидали: дом представлял собой большую коммунальную квартиру, из которой сравнительно недавно отселили жильцов, особняк был отремонтирован и обследован.

Спустя два месяца, у меня в кабинете раздался телефонный звонок, и взволнованный архитектор Сергей Кисилев попросил срочно приехать на улицу Бурденко. В дальней комнате на стене, как большая рана, зиял свежий зондаж. Внимательно всмотревшись, я увидел часть букета с яркими цветами, написанного клеевыми красками на пожелтевшей от времени бумаге. Всю живопись закрывал толстый слой штукатурки и войлока, закреплённый обычной сосновой дранкой, прибитой гвоздями прямо через бумагу с росписью. Трудно передать волнение, охватившее меня - казалось другая, давно ушедшая жизнь смотрит с этого запыленного куска бумаги… Осторожно раскрыли еще один участок стены, и на свет появилась гирлянда из цветов и фруктов, которую поддерживал упитанный младенец – путти. Мы перешли в соседнюю комнату, где под снятой штукатуркой обнаружились новые сюжеты, на этот раз – воинские доспехи, маски, розетки. Эта роспись была выполнена в серо-коричневых тонах в манере гризайль и имитировала декоративную гипсовую лепнину.

Мы столкнулись с находкой, редкой в реставрационной практике: нашли интерьер начала XIX века, в котором сохранилась настенная, выполненная на бумаге, роспись. Нельзя сказать, что это была сенсация – подобную живопись обнаруживали и раньше, она предшествовала появлению обоев, выполнялась вручную и стоила очень дорого. Как правило, ее образцы находили в богатых домах и дворцах, к примеру, роспись на потолках парадной анфилады Останкинского дворца выполнена на бумаге. Но наша нахо-

РОСПИСЬ В ТЕХНИКЕ ГРИЗАЙЛЬ. ФРАГМЕНТ.

ка была замечательна тем, что впервые расписные интерьеры обнаружились в рядовом московском особняке. Крайне важно было установить, в каких еще помещениях имеется живопись и в каком она состоянии.

Весь следующий месяц архитекторы нашей мастерской делали новые зондажи, уточняя масштаб открытия. Обследование показало, что роспись сохранилась в четырех парадных комнатах, причем не только на стенах, но и на потолках. Она уцелела благодаря «компрессу» из слоя штукатурки и войлока, скрывавшему все это великолепие более полутора веков как от людских глаз, так и от воздействия времени.

В каморке под деревянной лестницей, ведущей на второй этаж (он появился позже), где рабочие устроили раздевалку, была обнаружена изразцовая печь, заклеенная толстым слоем старых газет. Печь покрывали изразцы различного рисунка и разного времени изготовления. Исключительный интерес к находке был вызван тем, что она отражала московскую моду первых послевоенных (1812 г.) лет. Отдельные изразцы были украшены изображениями кавалергардов в полной парадной форме, сидящими на рослых белых и вороных конях, сабли наголо, на ногах высокие ботфорты, медные каски с пышным плюмажем. Другие изразцы покрывали цветы: ирисы, орхидеи и, как определили приглашенные для консультации ботаники, репейник. На ветвях последнего, сидят огромные птицы, внизу резвятся звери – маленькие козы и львы, похожие на добродушных дворовых собак. Есть изразцы с изображением средневекового замка, заключенного в круглый медальон. Самые поздние украшены упрощенным ромбовидным орнаментом - их можно отнести ко второй половине XIX века.

Мы долго гадали, чем объяснить такую пестроту сюжетов, и почему столь разные изображения оказались на зеркале одной печи. Вероятно, во время частичной перестройки дома в середине XIX столетия печи переложили, старые разобрали, а новые, по тогдашней моде, сложили из крупных белых кафелей. При этом сохранившиеся изразцы – достаточно дорогие для своего времени – экономные хозяева использовали для облицовки незаметной печки под лестницей в подсобном помещении, куда никто кроме прислуги не заходил.

Нам предстояло найти ответы на несколько вопросов, прежде всего: кому дом принадлежал, кто участвовал в его строительстве и росписи интерьеров? В результате проведенных искусствоведом Е. Островой архивных

ПЕЧКА, НАЙДЕННАЯ ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ.

ВЫСТАВКА В РЕСТАВРИРОВАННЫХ ИНТЕРЬЕРАХ

РЕСТАВРАТОР ВНИИР ЗА РАБОТОЙ.

поисков выяснилось, что первым владельцем дома был некто Гавриил Палибин, неизвестная историкам личность. Коллежский советник, что по табели о рангах соответствовало полковнику, Палибин служил членом Московской межевой канцелярии, которая ведала вопросами землеотвода и определения границ домовладений.

В процессе дальнейшего обследования выяснилось, что под бумагой с живописью находится еще один бумажный слой. Каково же было наше изумление, когда мы обнаружили, что это письма, списки, хозяйственные счета, написанные коричневыми орешковыми чернилами начала XIX столетия! Вероятно, их наклеили в качестве подложки подобно тому, как сегодня во время ремонта стены под обои нередко оклеивают газетами. Скорее всего, при отделке парадных комнат Палибин вывез из канцелярии воз ненужных казенных бумаг и использовал их для подкладочного слоя под живописные обои. Чтобы прочитать эти документы, потребовалось, как говорят архитекторы, раздублировать их – не повредив ни живопись, ни текста. Перед нами стояла сложная задача, почти невыполнимая…

Необходимо сказать несколько слов об архитектуре дома, - фасад этого изначально одноэтажного деревянного особняка, построенного, видимо в 1818 году, выдержан в благородных пропорциях позднего московского классицизма. Повышенная по центру рустованная стена, украшенная полукруглым окном, завершается фронтоном, в нарядный архивольт, обрамляющий окно, вкомпонованы изящные лепные детали; две дорические пилястры подчеркивают центральную ось симметричного фасада. Многочисленные лепные украшения над окнами состоят из медальонов, гирлянд, факелов и крылатых коней; очень красива голова Медузы Горгоны в центральном медальоне. Белые лепные украшения когда-то эффектно смотрелись на фоне серо-голубых стен, этот цвет, в который первоначально был покрашен дом, назывался «дикой» и был очень распространен. Неизвестный зодчий в архитектуре небольшого строения мастерски воплотил качества, столь свойственные жилым домам послепожарной Москвы: сочетание интимности и представительности.

Министерство мясной и молочной промышленности, узнав, в какую сумму обойдется реставрация дома и обнаруженных росписей, поспешило от него отказаться. Здание осталось без хозяина. Реставраторы понимали, что средний срок жизни бесхозной постройки в Москве – не более 3-4 месяцев. После этого дом либо поджигают, либо он затапливается водой из лопнувших отопительных батарей…

ИЗРАЗЕЦ.

РОСПИСЬ НА ПОТОЛКЕ. ФРАГМЕНТ.

ИЗРАЗЕЦ.

Время шло, а новый хозяин не находился, и тогда было принято неожиданное, но спасительное решение. Курировавшая реставрацию молодая сотрудница Управления по охране памятников Лена Шишова, которая снимала квартиру на станции Железнодорожная, согласилась некоторое время пожить с семьей в доме Палибина. Для нее отремонтировали две комнаты и кухню, наладили отопление, поставили на окна решетки. Первое время вечерами в калитку ломились подгулявшие завсегдатаи соседнего винного магазина, и только устрашающий вид главы семьи, который с топором выходил на крыльцо, охлаждал их пыл. Семья прожила в доме почти три года и этим спасла его от верной гибели.

Все это время продолжались поиски нового арендатора, который отвечал бы двум основным условиям: имел деньги на дорогостоящую реставрацию и бережно относился к истории дома. Идеально, чтобы новый «хозяин» еще и позволил москвичам хотя бы изредка знакомиться с этим интереснейшим архитектурным памятником. Последнее «требование» казалось совершенно несбыточным и относилось скорее к области фантастики.

Новым владельцем дома Палибина стал Институт реставрации, сотрудники которого, в отличие от «мясомолочных» чиновников, прекрасно понимали, куда они вселились. Выставочный зал одного из отделов института располагается здесь и поныне. Во многом благодаря усилиям сотрудников ВНИИР, известных реставраторов С.В. Ямщикова и С.С. Галушкина, восстановление дома удалось благополучно завершить.

После бурных обсуждений на заседании реставрационного совета было принято решение не раскрывать новые росписи, а только сохранить и закрепить первоначальные зондажи, поскольку, полное раскрытие, раздублирование и реставрация потребовали разработки специальных методик, длительного времени и значительных средств. Окончание всех работ по реставрации пришлось отложить до лучших времен…

Будущих исследователей еще ждут увлекательные открытия. Возможно, удастся прочитать документы и письма на подкладочном слое и узнать имя художника, расписавшего парадные комнаты дома Палибина. Сегодня же, этот особняк и его прекрасные интерьеры наконец-то доступны москвичам.

Владимир Александрович
архитектор

КРАЕУГОЛЬНЫЕ КАМНИ ИСТОРИИ

События в Ираке в очередной раз показали, что цинизм по отношению к мировому культурному наследию присущ не только «недоразвитым» странам, но и тем, которые считают себя краеугольным камнем «цивилизованности». Национальная библиотека и Музей в Багдаде были стерты с лица земли и разграблены мародерами. Несколькими годами раньше та же участь постигла многие памятники старины в Югославии…

На выставке «Памятники культуры — жертвы человеческой ненависти», проходящей сейчас в Библиотеке иностранной литературы и организованной при участии Государственного музея архитектуры им. Щусева и при поддержке института «Открытое общество», было представлено множество примеров, когда памятники уничтожались в мирное время по вине людей. География вандализма практически безгранична, хотя, как ни жаль, Россия занимает в ней одно из первых мест. Статистика гласит: из 50 тысяч объектов, находящихся у нас под охраной государства, 20 тысяч пребывают в аварийном состоянии.

Железный Феликс с Лубянской площади, Будды из Афганистана, нью-йоркские «близнецы», сокровища Багдада — все они символизировали власть, но были свергнуты, а сегодня стали единым символом: подобное не должно повториться!

Выставка лишь поднимает вопросы, направляет на путь пересмотра отношения к историческому наследию. Следующий шаг — издание «Черной книги архитектуры», которая посвящена утраченным памятникам. В перспективе готовятся к выпуску «Красная книга» и «Белая» — соответственно, по объектам, находящимся на грани уничтожения и по тем, которые удалось спасти от гибели.

Недавно спросили мое мнение по поводу талибов, которые расстреливают святыни. А какое может быть мнение: у нас в начале 60-х сталкивали тракторами купола церквей… Вот и получается, что мы на 40 лет ушли вперед талибов.

Михаил Прусак
губернатор Новгородской области
(из интервью)

Вольное воссоздание утраченных памятников (новодел) и реконструкция с предварительным сносом постройки давно практикуются в Москве. Подобные работы требуют сравнительно небольших вложений, а превращают здания в элитную недвижимость: банки, отели, рестораны с многоуровневыми гаражами и прочими дополнительными удобствами. Естественно, архаичные системы жизнеобеспечения не восстанавливаются, их полностью меняют на современные, которые, после перестройки, уже не требуется внедрять в живую ткань строения. Печально, что дурной пример оказывается заразительным: во многих регионах власти и инвесторы сообща вершат судьбами памятников государственного значения. Впрочем, пока еще не повсеместно.

Новгородская область — место исключительное. Здесь, на территории не тронутой татаро-монгольской ордой, сохранилось значительное количество памятников XI–XII вв. Историческая часть Великого Новгорода — первой столицы русского государства — уникальный ансамбль, включающий архитектурные памятники, ландшафт, богатейший культурный слой. Практически каждый год раскопки приносят сенсации: то выясняется, что простые новгородцы в древности успешно вели товарно-денежные отношения и владели письменностью, то (в этом году) в руки археологов попадает самый ранний экземпляр Библии на русском языке...

Расцвет Великого Новгорода пришелся на время, когда Европа была увлечена готикой. Русь сдерживала татарские полчища, а здесь, на пересечении торговых путей между Западом и Востоком был изгнан князь и образована Новгородская феодальная республика с вечевым правлением. Город вступил в Ганзейский союз — самое мощное средневековое торговое объединение, быстро развивался, превращаясь в полноценную европейскую столицу.

Но в одночасье все закончилось. В конце XV века, когда Ганза уже потеряла былую мощь, поход на Новгород совершил московский великий князь Иван III. Его внук, Иван Грозный, окончательно подчинил вольнолюбивую территорию, истребив чуть ли не треть новгородцев. После этих ударов древняя столица в течение веков пребывала в запустении, являясь типичным провинциальным захолустьем. Во время второй мировой войны город очень сильно пострадал от бомбардировок — так, что даже обсуждался вопрос о переносе областного центра в Боровичи.

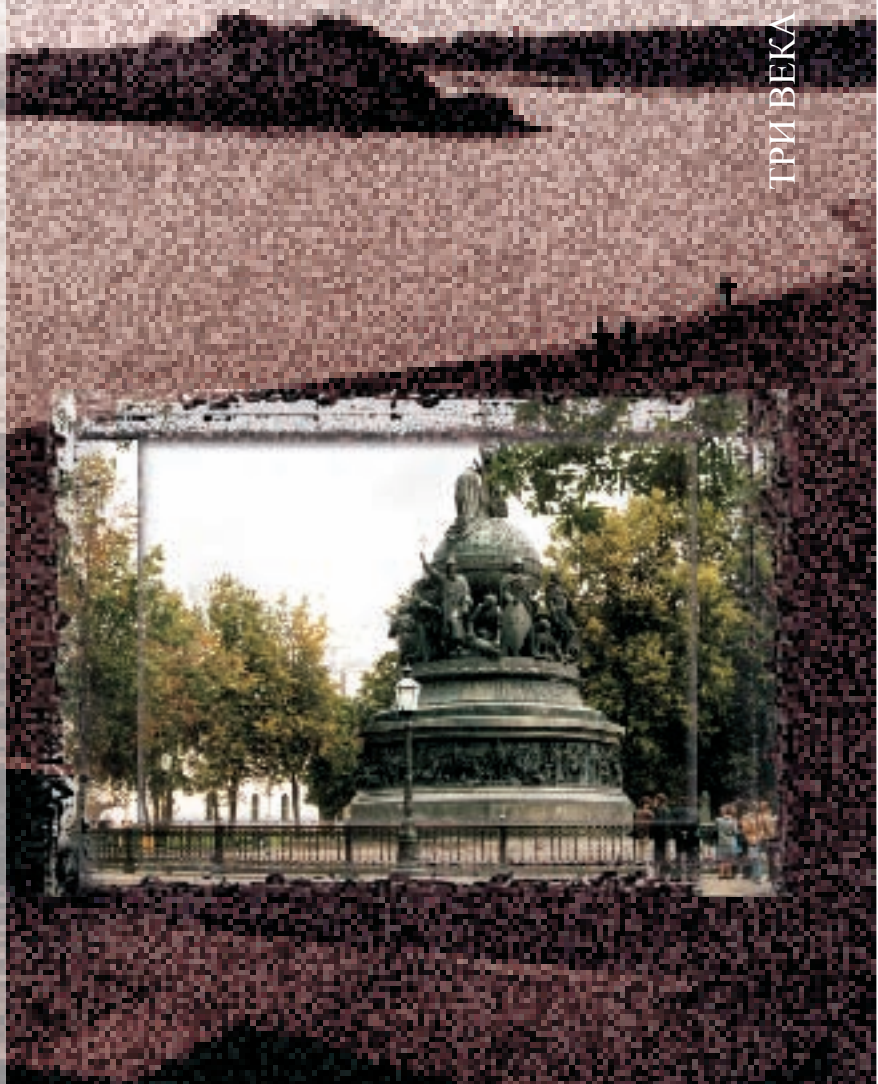
Лишь с начала 1990-х годов здесь стали происходить перемены к лучшему. Новгород неожиданно ворвался в тройку наиболее динамично развивающихся регионов, были разработаны и приняты различные международные программы (на региональном уровне), сюда стали поступать западные инвестиции. Новгород стал первым городом от России, принятым в Новый Ганзейский союз.

Все эти годы не прекращались реставрационные работы — на средства минкульта, городской и областной администраций. В этом году был восстановлен сильно разрушенный в годы войны храм Спаса на Нередице с уникальными фресками конца XII в. Работы проводились за счет германской стороны. Это уже второй случай, когда иностранцы финансируют в Новгороде восстановительные работы. До этого, с 1994 по 2000 гг. Ганзейские города выделили $ 375 тыс. на реставрацию Никольского собора на Ярославовом дворище — 47% от сметной суммы. Памятник XII века, построенный как княжеская церковь, на протяжении веков был центром Торговой стороны Новгорода, его посещали новгородские и заморские купцы, они же, спустя века, приняли на себя основной груз восстановительных работ.

Едва ли новгородский опыт можно напрямую скопировать в других регионах — со своими уникальными традициями. А вот уважительное отношение к памятникам старины, поиск нестандартных решений, взаимодействие между властью, бизнесом и учреждениями культуры — достойны повсеместного внедрения как в реальность, так и в массовое сознание. «Не надо изобретать искусственных идей, не надо механически пересаживать в русскую почву американскую мечту. Надо обратиться к собственному прошлому, и мы увидим, что в российской истории был город, который сумел соединить демократию, свободные рыночные отношения и прочие достижения цивилизации с национальными традициями», — пишет Михаил Прусак в книге «Реформы в провинции». И продолжает, — «теперь эта модель получила новый исторический шанс, наше поколение может возвратиться к принципам своих предков уже на новой основе».

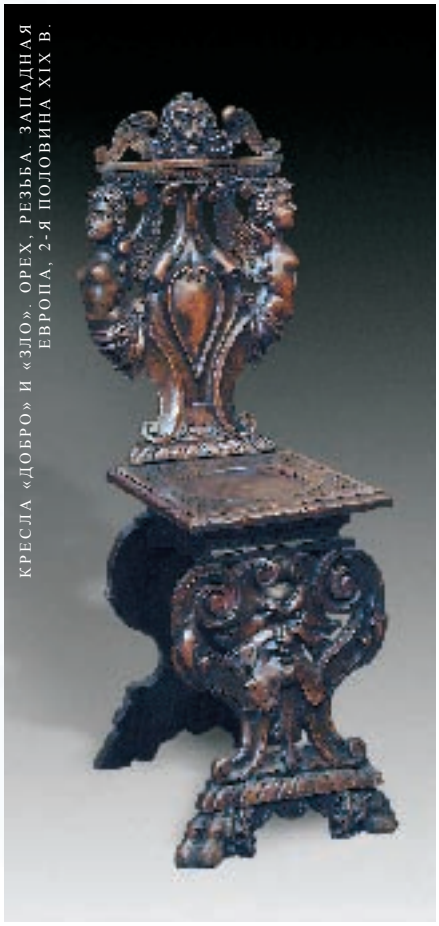
Павел РОЖИН

Фотографии автора.



ФИГУРА МАВРА НА КОНСОЛИ. ДЕРЕВО. ИТАЛИЯ, НАЧАЛО XX В.

ФИГУРА МЕДВЕДЯ С ЗЕРКАЛОМ. РОССИЯ, КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.



КРЕСЛА «ДОБРО» И «ЗЛО». ОРЕХ, РЕЗЬБА. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА, 2-Я ПОЛОВИНА XIX В.

Старинная мебель, живопись, предметы интерьера
ООО «Галерея «Три Века»

113035, Москва, Кадашевская наб., д. 22/1, стр. 1, 3 этаж, тел./факс 953-4741, тел. 959-5029

КРЕСЛО. ОРЕХ, РЕЗЬБА. ФАБРИКА ШМИДТА. РОССИЯ, КОНЕЦ XIX В.

БЮРО. ДУБ, РЕЗЬБА, ЦИНК, ЛАТУНЬ, КОСТЬ. ГЕРМАНИЯ, XVII В.

СТУЛ (3 ШТ.). ДУБ, РЕЗЬБА. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА, 2-Я ПОЛОВИНА XIX В.

БЮРО УГЛОВОЕ. ОРЕХ, РЕЗЬБА. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА, 2-Я ПОЛОВИНА XIX В.

БАР. ОРЕХ, РЕЗЬБА, СТЕКЛО. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА, 2-Я ПОЛОВИНА XIX В.

Говорят, что театр начинается с вешалки, что театральная сцена – рабочее место актеров, что зрительский суд в конечном счете решает судьбу той или иной постановки... Бесспорно одно: настоящее искусство опровергает любые, сколь угодно логичные, умозаключения. Опровергает, чтобы создать собственную, а не заимствованную откуда-либо гармонию.

МУЗЫКА ДЛЯ ГЛАЗ

Именно декорировка приносит славу тем памятникам, которые строительное искусство, если бы оно действовало в одиночку, могло бы сделать только долговечными, и именно декорировка дает блеск публичным и частным церемониям и празднествам...

Пьетро ди Готтардо Гонзага

Князь Николай Борисович Юсупов был личностью незаурядной. «Склонный к интеллектуальным занятиям, с сильным характером, любитель путешествовать, очень эрудированный, говоривший на пяти языках, он был связан с большинством знаменитых людей своего времени, покровительствовал искусствам и наукам и был другом и советчиком как императрицы Екатерины II, так и ее преемников, царей Павла I, Александра I и Николая I» (Феликс Юсупов «Перед изгнанием»). 31 года от роду, в 1782 году, он стал послом и семь лет представлял Россию при дворе сардинского короля в Турине. Одновременно, по заказу Екатерины II, Н.Б. Юсупов активно занимался покупкой картин для Эрмитажа. По возвращении в Россию стал сенатором, возглавил императорские фарфоровый и стекольный заводы, шпалерную мануфактуру. Екатерина назначила его «директором музыки и зрелищ» — то есть министром культуры того времени. При Павле Н. Б. Юсупов сменил портфель, став министром уделов, Александр ввел его в состав Государственного совета. Начиная со вступления на престол Павла I, Николай Борисович трижды выступал генеральным маршалом на коронациях, был «режиссером-постановщиком» коронационных торжеств в Москве. После пожара 1812 года стал начальником Кремлевской экспедиции — руководил восстановительными работами. Именно он выступил инициатором создания Оружейной палаты в качестве музея.

На заре карьеры судьба столкнула князя с живописцем и театральным декоратором Пьетро ди Готтардо Гонзага. Ровесники, воспитанные в эпоху Просвещения, они имели весьма сходные взгляды на окружающий мир. По рекомендации Юсупова в 1792 году уже знаменитый в Западной Европе итальянец прибыл в Петербург, а спустя два года был принят в число почетных вольных общников Императорской академии художеств. К тому времени Гонзага создал более двухсот декораций для миланского театра La Scala, а также оформил многие сцены в Риме, Венеции, Парме и Кремоне.

Его «театр декораций» полностью обходился без актеров: на сцене под музыкальное сопровождение происходила непрерывная смена перспективных пейзажей таинственными чертогами, за которыми открывался сад, вырисовывался интерьер или античная панорама... Смелый предтеча кинематографа вызывал восторг публики, однако оценить подлинную революционность его начинаний тогда смогли немногие. Разносторонне одаренный Гонзага был востребован то в качестве архитектора, например, при установке в Москве триумфальных арок, то в качестве проектировщика ландшафтов — в частности, парка в Павловске. Ему заказывал декорации для традиционных спектаклей, проходивших в Останкино, Шереметев...

В начале XIX века Николай Борисович Юсупов вышел в отставку. В 1810 году он приобрел усадьбу Архангельское, в которой, как показало время, смог увековечить себя и боготворимую екатерининскую эпоху.

По воле князя дворец превратился в музей живописных шедевров XVI-XIX веков, причем нередко залы перепланировались для наиболее эффектного восприятия полотен. Опыт работы с фарфором и стеклом был использован при создании в Архангельском соответствующих производств высокохудожественных изделий — для семейного пользования и подарков «сановным особам». Князю удалось добиться органичного синтеза природы с искусством, музея-хранилища с промышленным центром — в рамках отдельно взятой усадьбы, руководствуясь лишь собственным стремлением к «веселью». «Это Италия... какая-нибудь вилла, пожалуй еще какой-нибудь французский замок, с его террасами, бесчисленными мраморами, стриженными аллеями, но не русский барский дом в окрестностях первопрестольной, — писал спустя столетие Александр Бенуа, — нигде так удачно не выразился величаво-благородный стиль того времени, нигде так русские копии не приблизились к своим западным образцам, нигде нет такой иллюзии «заграницы» нежели в Архангельском».

Особое место среди усадебных раритетов занял уникальный в своем роде театр. В 1818 году Николай Борисович Юсупов ожидал в гости Александра I. Готовясь к встрече, он привлек Пьетро Гонзага в качестве архитектора для постройки усадебного театра. Юсупов повторно рискнул предложить зрителям искусство итальянского постановщика, Гонзага спро-

ектировал здание без гардероба, устроил представление, в котором не было ни актеров, ни певцов, ни танцовщиков. Впоследствии по заказу князя он создал ансамбль из шестнадцати декорационных перемен, предназначенных для нескольких спектаклей, объединенных в сюжетные серии. Для мастера эта работа стала последней.

Юсупов и Гонзага умерли практически одновременно в 1831 году. По преданию, князь на смертном одре запретил постановку на своей сцене каких-либо представлений, кроме относящихся к жанру «театра декораций». Его воля, хоть и непроизвольно, была выполнена: усадьба долгое время пребывала в запустении, потом использовалась не по назначению. Заколоченный театр все это время хранил живописные шедевры, которые на других сценах постепенно приходили в негодность.

Сегодня юсуповский театр — один из восьми, сохранившихся в мире и предназначенных для декорационных перемен. Архангельское — единственное место, где уцелели механизмы, с помощью которых производилось перемещение полотен, старинные осветительные приборы и, самое главное, занавес и четыре комплекта подлинных декораций. Ни в La Scala, ни на родине Гонзага в Италии сценические творения мастера не дожили до наших дней.

25 сентября 2003 года подмосковный музей-усадьба отметил завершение архитектурной реставрации театра. Работа, в которую вовлечены ведущие специалисты из России и Европы, перешла определенный рубеж: деревянному зданию больше не грозит обрушение, в нем воссоздан изначальный интерьер зрительного зала, здесь уже можно ощутить акустику стен. Впереди еще масса работы: создание копий декораций, проведение систем жизнеобеспечения, разработка осветительных приборов, аналогичных тем, которые использовались 200 лет назад. На перспективу даже рассматривается проект создания объездной петли на Ильинском шоссе, которое рассекает бывшее княжеское имение и проходит непосредственно под стенами театра.

Сегодня на сцене в Архангельском звучит старинная музыка. Если все пойдет как задумано, то уже ближайшим летом зрители смогут оценить представление, которым восхищались Екатерина Великая, князь Юсупов и его именитые гости. «Музыкой для глаз» называл свои постановки Гонзага — музыкой, которую слушают со времен классицизма и которую давным-давно никто не видел.

Павел Рожин

Фотографии автора

ДИРЕКТОР МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» В.В. ДЛУГАЧ

В Ы Б Е Р И   С В О Е   В Р Е М Я

галерея

Предлагаем свои услуги в подборе редчайших изделий XVII - XX веков, живописи и антикварных предметов декоративно-прикладного искусства России и Европы.

ООО "Галерея "Три Века" [illegible], Москва, Кадашевская наб., д.[illegible], стр.1, [illegible] этаж,
тел./факс: [illegible], [illegible], e-mail: [illegible]

АБСЮР'Д

Автор идеи
Андрей Руденцов

TEPLOV STUDIO

БАНКЕТКА. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, ЗОЛОЧЕНИЕ. РОССИЯ, СЕРЕДИНА XVIII ВЕКА.

ЗЕРКАЛО. ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, ЗОЛОЧЕНИЕ, ЖИВОПИСЬ ПО СТЕКЛУ. ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА, 2-Я ПОЛОВИНА XIX ВЕКА.

РАМА. ДЕРЕВО, ЗОЛОЧЕНИЕ. РОССИЯ (?), 2-Я ПОЛОВИНА XIX ВЕКА.

КОРЗИНА ДЛЯ БУМАГ
ДЕРЕВО, РЕЗЬБА, БИСЕР
РОССИЯ, НАЧАЛО XIX ВЕКА

ТЕАТР МЕБЕЛИ или ОЖИВШИЕ ГРЕЗЫ

КРЕСЛО «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ»

«Атум - египетский бог, создавший из хаоса солнце…»

Каждый день мы тонем в повседневности, забыв о детских сказках и отказавшись от фантазий, а стоит ли? Ведь и по сей день в мире высоких технологий и прогресса существуют люди, исполняющие любые, даже самые заветные желания, и претворяющие в жизнь любые мечты. Я знакома с ними. Эти истинные мастера своего дела, выдающиеся профессионалы, которые создают удивительные шедевры, мебель из наших снов. Коллектив «Атум Дизайн Групп» достаточно молодой, но с богатым прошлым. Ранее он, как эксклюзивное направление авторской мебели, входил в состав фирмы «Смирвальд» и участвовал в создании Музея Мебели. Свое нынешнее имя - «Атум» мебельщики, смеясь, расшифровывают как «Академия творчества уникальных мастеров». Это оправданно, ведь, подобно древнеегипетскому богу, они из ничего создают единственные в своем роде вещи.

Когда я вошла в мастерскую, там во всю кипела работа. Мастера были всецело поглощены любимым делом, заканчивая очередной фантазийный проект кресла «Метаморфозы №6». Всевозможные породы дерева, доставленные сюда из самых разных уголков света, резали, склеивали, шлифовали, повсюду, словно серпантин, валялась разноцветная стружка. В соседней комнате над украшением столешницы кропотливо трудился мастер инкрустации. Он копировал самый сложный наборный стол XVIII века - «Аркадские пастухи». В проектном отделе меня заворожили эскизы будущей мебели, с большой четкостью и талантом нарисованные рукой молодого архитектора. Изумило не только умение свободно управлять пространством, но и поразительная точность мельчайшей детали… Я решила не мешать, а, вглядываясь в страницы мебельного альбома, прогуляться по чужим грезам, вникнуть в чужие замыслы…

Золотые колоны, исписанные древними иероглифами, поддерживают высокие своды потолка, увенчанного серпантином звезд, как небо теплой египетской ночи; слабый ветерок, играя, волнует шелковый балдахин над кроватью, охраняемой грозными статуями сфинксов; светильники в форме солнца своими восходящими к горизонту лучами греют душу; огромные напольные вазы, расписанные подвигами былых правителей, и божественные статуи Атума и Ра, Нут и Осириса являют собой символ могущества и власти… Я слышу приближающиеся шаги, тихий шелест опахал, томные вздохи наложниц - вот-вот войдет фараон. Приоткрылась полупрозрачная завеса над входом, мое сердце замерло и… Морской бриз дует в лицо, обдавая солеными каплями Карибского моря. Надо мной, словно крылья тауэрского ворона, развеваются черные паруса, канаты и веревочные лестницы причудливо оплетают мачты, на рее болтается веревка - страшное напоминание о чьей то гибели, на палубе около меня стоят две деревянные бочки и сундук с черепом вместо замка, где лежат пустые бутылки из-под рома… Пиратский корабль - немного жуткая, но романтическая мечта. Я перегнулась через борт и наблюдаю за волнами… Который день не прекращается ливень, несущий гибель всему живому на земле, - грядет всемирный потоп. Передо мной серой громадой возвышается каменный храм, сквозь полуразрушенные колонны сочится вода, изумрудный водопад с шумом свергается с необозримых вершин, превращаясь в бурную реку, уничтожающую все на своем пути…

Это путешествие по людским фантазиям, воплотившимся в интерьерах

КРЕСЛО «ХОЗЯИН»

ФРАГМЕНТ ДЕТСКОЙ КОМНАТЫ.

«Атум Дизайн Групп»

квартир и домов, в одночасье переменило мое представление о мебели. Показало, как искусно оформленная обстановка, словно машина времени, может перенести в любую эпоху, любое место, куда нам не дано попасть… И я захотела перемен, захотела сделать реальность более яркой, приближенной к миру моей мечты. Ведь стоит только прикоснуться, например, к креслу «Летучая мышь» или «ложу Махараджи» и прикрыть глаза - и легкая волна грез понесет туда, «куда приводят мечты». Все интерьеры, предметы мебели, от люстры до лестницы, выверены в соответствии с той или иной эпохой и пожеланиями мечтателя. Проведена громадная исследовательская работа, дабы добиться максимального сходства каждой детали, не говоря уже о прочности и функциональности.

Навестите мастерскую этих мебельных гениев, и вы убедитесь, что на свете есть люди, готовые реализовать ваши желания, изменить вашу жизнь. Я уже «загадала» свой новый дом, а вы?!

Зоя Разинская

Иллюстрации предоставлены «Атум

ФРАГМЕНТ БИБЛИОТЕКИ «ВСЕМИРНЫЙ ПОТОП»

ПИРАТСКИЙ СУНДУК-БАР.

ГАРНИТУР «ВОСПОМИНАНИЕ О ЕГИПТЕ»

«Атум Дизайн Групп»

Генеральный директор – Михаил Карвасовский.
Главный архитектор – Николай Волков.

Тел: 264-01-63.

НОЯБРЬ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

1 ноября

1500 г. — родился Бенвенуто Челлини, знаменитый итальянский скульптор и ювелир.
1927 г. — в Ленинграде открывается Елагиноостровский дворец-музей.
1927 г. — в русском музее открывается выставка новейших течений в искусстве. На выставке представлены работы Шагала, Кандинского, Ларионова, Гончаровой и др.

2 ноября

1699 г. — родился французский живописец Жан Батист Симеон Шарден.
1843 г. — родился русский скульптор Марк Матвеевич Антокольский.

3 ноября

1508 г. — родился итальянский архитектор Андрея Палладио, автор дворцов Венеции и Виченцы.

4 ноября

1575 г. — родился итальянский живописец Гвидо Рени.
1784 г. — родился выдающийся архитектор Осип Иванович Бове. Именно он вместе с другими архитекторами реконструировал Кремль после пожара 1812 года, разбил Александровский Сад и ввел в России стиль «ампир».
1899 г. — вышла в свет самая знаменитая книга Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений».
1914 г. — в Нью-Йорке прошел первый публичный показ мод.

5 ноября

1484 г. — Папа римский Иннокентий 8 издал буллу против ведьм, которая положила начало массовым сожжениям «сподручников дьявола» на кострах.
1767 г. — родился русский библиофил и коллекционер Павел Карабанов.
1878 г. — родился русский художник Кузьма Петров-Водкин, автор полотен «Купание красного коня», «Играющие мальчики», «Черемуха в стакане» и др.
1917 г. — после 200-летнего перерыва в России восстановлено патриаршество.

6 ноября

1315 г. — городские власти Флоренции заочно приговорили Данте Алигьери, автора знаменитой «Божественной комедии», к смерти. Поскольку Данте в этот момент находился все пределов Флоренции и никогда больше в этот город не вернулся, его смертная казнь так и осталась номинальной.
1753 г. — родился русский скульптор Михаил Козловский, автор памятника Суворову в Санкт-Петербурге и каскада «Самсон, раздирающий пасть льву» в Петродворце.
1887 г. — родился Георгий Савицкий, русский художник-баталист.

7 ноября

1727 г. — в Санкт-Петербурге образуются пять частей города: Адмиралтейская, Васильевская, Петербургская, Выборгская, Московская.
1830 г. — А.С. Пушкин закончил произведение «Пир во время чумы».
1881 г. — родился скульптор-монументалист Сергей Дмитриевич Меркулов.

8 ноября

1623 г. — выходит первое собрание сочинений Уильяма Шекспира.
1783. г. — под председательством княгини Е.Р. Дашковой учреждена Российская академия языка и словесности.
1793 г. — для посетителей открылся Лувр.
1876 г. — родился русский скульптор Степан Дмитриевич Эрьзя.

10 ноября

1697 г. — родился английский художник и гравер Уильям Хогарт.
1929 г. — родился директор издательства «Русская книга» Михаил Ненашев.

11 ноября

1863 г. — родился французский художник-импрессионист Поль Синьяк.
1868 г. — родился французский живописец, член группы «Наби» Эдуар Вюйяр.

12 ноября

1753 г. — в Санкт-Петербурге на Невском проспекте сгорел дворец Строгановых, после чего был отстроен новый по проекту Ф.-Б. Расстрелли.
1840 г. — родился известный французский скульптор Огюст Роден.

13 ноября

1866 г. — родился русский живописец Виктор Зарубин.

14 ноября

1750 г. — родился архитектор, представитель классицизма — Егор Соколов.
1799 г. — родился купец-старообрядец, историк, археолог и библиофил Козьма Аверин. Собрал уникальную коллекцию старинных рукописей, первопечатных книг и монет.
1840 г. — родился французский живописец Клод Моне.
1870 г. — в Санкт-Петербурге утвержден устав «Товарищества передвижных художественных выставок».

15 ноября

1415 г. — русская Церковь разделилась на Киевскую и Московскую епархии.
1850 г. — родилась Елена Поленова — русский живописец и график.
1932 г. — в Москве открывается Музей истории религии и атеизма.

16 ноября

1704 г. — в Петербурге закладывается судостроительная верфь «Адмиралтейский дом».
1818 г. — родился русский историк, правовед, социолог и публицист Константин Кавелин.

17 ноября

1757 г. — в России основывается Императорская академия художеств.
1878 г. — родился русский художник Павел Кузнецов.
1904 г. — родился американский художник Исаму Ногучи.

18 ноября

1787 г. — родился Луи Жак Мандe Дагер — французский художник, изобретатель, один из создателей фотографии.

19 ноября

1711 г. — родился Михаил Васильевич Ломоносов.
1891 г. — продается первая игрушечная железная дорога (Германия).

20 ноября

1800 г. — в Петербурге освящается и открывается Михайловский замок.
1869 г. — родилась русская писательница, идеолог символизма Зинаида Гиппиус.

22 ноября

1761 г. — родился русский издатель, топограф, коллекционер и поэт Платон Бекетов.
1801 г. — родился создатель «Толкового словаря живого великорусского языка» Владимир Даль.

23 ноября

1831 г. — в Петербурге для всеобщего обозрения открывается Румянцевский музей.
1900 г. — родился народный художник СССР Василий Ефанов.

24 ноября

1802 г. — родился русский художник Григорий Чернецов, известный картиной «Парад на Царицынском лугу».
1864 г. — родился выдающийся французский живописец и график Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек.
1868 г. — родился русский график, живописец, театральный художник Виктор Замирайло.
1873 г. — в Санкт-Петербурге на Невском проспекте торжественно открывается памятник Екатерине Великой. Скульптор — М. Микешин.
1879 г. — в Петербурге открывается Центральное училище технического рисования (ныне Высшее художественно-промышленное училище им. Мухиной).

25 ноября

1339 г. — заложены дубовые стены Московского Кремля.
1472 г. — символом Российского Государства становится двуглавый орел — его с собой приносит греческая царевна София, жена Ивана III.
1735 г. — в Москве отлит Царь-колокол.

26 ноября

1769 г. — в России учреждается Георгиевский крест.
1904 г. — в Петербурге открывается музей А.В. Суворова.

27 ноября

1095 г. — на Клермонском соборе в Оверни папа Урбан II благословил первый крестовый поход.
1595 г. — родился итальянский скульптор Алессандро Алгарди.
1823 г. — родился русский художник, известный картиной «Рыбаки» — Григорий Сорока.
1873 г. — родился русский живописец и график, заслуженный деятель искусства РСФСР И. Горюшкин-Сорокопудов.

28 ноября

1365 г. — в Москве основан Чудов монастырь.
1660 г. — в Лондоне учреждено Королевское общество.
1838 г. — родился Александр Опекушин, известный скульптор, автор памятника А.С. Пушкину в Москве.
1873 г. — родился Луис Гинсберг, американский литературовед, собиратель еврейского фольклора.
1880 г. — родился известный русский поэт Александр Блок.

30 ноября

1508 г. — родился итальянский архитектор Андреа Палладио.
1636 г. — родился голландский живописец Адриан ван де Вельде.
1698 г. — Петром Великим учреждается высшая награда России — орден Андрея Первозванного.

Наследие нашего героя, умершего более четырехсот лет назад, до сих пор остается золотым прииском для авторов всевозможных книжиц по астрологии и алхимии, толкования предсказаний Нострадамуса превратились в обязательный и уже порядком надоевший атрибут «бульварных» газет. Но сегодня, на страницах «Антикватории» я предлагаю читателю отвлечься от поисков истины в «Пророчествах» Нострадамуса и размышлений о будущем планеты, и обратиться к мировоззрению и жизненному пути всемирно-известного «астролога».

Личность Нострадамуса невозможно рассматривать вне связи с эпохой, в которой он жил. История Франции шестнадцатого века – это время нескончаемых религиозных войн, эра постоянной смены последних королей династии Валуа и страшной чумы. Это «темное время» Франции, но в тоже время – эпоха расцвета французского Возрождения. В те неоднозначные года были построены знаменитые замки Луары: Шенонсо и Шамбор, король-меценат Франциск I стремился привлечь в страну итальянцев – Леонардо да Винчи (который провел при дворе короля последние годы своей жизни), Микеланджело, Бенвенуто Челлини, Андреа дель Сартро… В результате две исторические характеристики, наложившись одна на другую, вылились в весьма странный симбиоз. Французскому шестнадцатому веку как нельзя более подходит определение общеевропейской культурной ситуации конца девятнадцатого века, определяемой понятием «fin de siecle», характеризующейся духовным декадансом, повышенным интересом к мистике и главенством поэзии над прочими родами искусства (современник Нострадамуса Мишель Монтень писал в эссе «О суетности»: «Поэзии, и только поэзии, должно принадлежать в искусстве речи первенство и главенство. Это - исконный язык богов»). Мироощущение «fin de siecle» – отношение к миру человека, стоящего на грани двух различных миров. Французская история 1550-х – 1600-х годов и есть эта грань, разделившая куртуазное, но все же религиозное Средневековье и рационалистическое Новое время. Поэтому неудивительно, что во взглядах Нострадамуса, истинного сына своей эпохи, мы находим так много противоречий и туманностей, над которыми исследователи его предсказаний и по сей день «ломают голову».

Наш герой (настоящее имя которого Мишель де Нотрдам) родился 14 декабря 1503 года в маленьком провансальском городе Сен-Реми в семье нотариуса. Родители мальчика, ранее исповедовавшие иудаизм, лишь за год до его рождения приняли христианство.

В 1521 году Мишель окончил факультет Искусств в Авиньоне, а в 1529 поступил на медицинский факультет университета в Монпелье, который окончил в 1534 году, получив докторскую степень. В XVI столетии грань между искусством и медицинской наукой была еще не так прочна как ныне: искусство стремилось к подражанию природе, а медицина занималась ее поэтизацией. Главной движущей силой в обоих случаях было Вдохновение и уверенность в собственной правоте, чем Мишель де Нотрдам обладал в полной мере.

В 1536 году молодой врач поселился в Ажене, где через некоторое время женился, но семейное счастье длилось недолго: через два года от чумы умерли его жена и двое детей. Почти одновременно с этой личной трагедией, медик получил приказ явиться к инквизитору Тулузы в связи с некоторыми «вольными» высказываниями. Среди прочих упоминался случай, произошедший еще в 1534 году, когда Мишель де Нотрдам, наблюдая за работой мастера, изготавливавшего бронзовую статую девы Марии, заявил, что она больше похожа на черта, нежели на Матерь Божию. Для инквизитора, мировоззрение которого все еще определялось нормами Средневековья, этот факт был свидетельством ереси Нотрдама, но для врача и поэта Нового времени отказ от канонического отношения к статуе Богоматери, был выражением возникающего критицизма и индивидуализма.

Из-за обвинений в ереси, столь свойственных XVI веку, Нотрдаму пришлось срочно покинуть Ажен, начался долгий период странствований… В 1539-1544 годах его видели в Венеции, Турине, других итальянских городах, а также в Эльзасе. В 1544 году врач принял участие в борьбе с эпидемией чумы в Марселе, а затем в Экс-ан-Провансе. За успехи на медицинском поприще парламент Экса в 1546 году наградил Мишеля Нотрдама пожизненной пенсией, в 1547 году врач посетил Лион, где также принимал участие в противоэпидемических мероприятиях. В своих воспоминаниях Нострадамус сообщил рецепт снадобья из гвоздик, красных роз и других растений, которое он, по его словам, с успехом применял в зачумленных местностях. Сегодня состав, разработанный средневековым медиком, можно назвать... биологически активным препаратом дезинфицирующего действия.

В 1547 году Нотрдам посетил город Салон де Кро, где нашел свое новое счастье – сочетался вторым браком с вдовой Анн Понсар Жемеллой, которая впоследствии родила ему шестерых детей. В Салоне он приобрел дом и продолжил медицинскую практику.

В конце 1540-х годов Нотрдам занялся наукой, прославившей его в веках - астрологией. В 1550 году появился первый альманах предсказаний на 1551 год, на обложке которого впервые красовался псевдоним Nostradamus. Именно альманахам, ставшим неким подобием периодического издания, Нострадамус был обязан своей прижизненной славой - новатор ренессансного политического пророчества, касающегося положения церквей, политических сил и государств, затрагивал слабые струны душ власть имущих.

В 1555 г. Нострадамус получил от королевской семьи приглашение посетить Париж. Королева Екатерина Медичи, питавшая страстный интерес к астрологии и предсказаниям будущего, жаждала увидеть при дворе автора популярных альманахов. Однако пребывание в столице было не особенно приятно Нострадамусу – он стал виновником ссоры с придворными, раздраженными его уклончивыми и туманными предсказаниями, а также предметом интереса полиции, которая пыталась узнать, не являются ли занятия астролога запрещенной магией. После этого неудачного путешествия в трудах Нострадамуса появляется постоянно повторяемая тема собственной насильственной смерти.

Кроме ежегодных альманахов, а также «Пророчеств», о которых речь впереди, Нострадамус оставил после себя несколько непророческих сочинений. Прежде всего, это «Истолкование иероглифов Горапполлона

МИШЕЛЬ НОСТРАДАМУС И ЕГО ЭПОХА

РАБОТА СЫНА НОСТРАДАМУСА СЕСАРА, ЕДИНСТВЕННОЕ ИЗВЕСТНОЕ ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НОСТРАДАМУСА.

Предсказания всегда притягивали к себе внимание как простого люда, так и интеллектуалов-аристократов, - людям всегда хотелось приоткрыть покров, скрывающий «неведомое завтра». И, естественно, что этой тягой к сверхъестественному пользовались и пользуются до сих пор многочисленные шарлатаны, стремясь заработать деньги или популярность…

написанное около 1547 года и посвященное Жанне д'Альбре, матери будущего короля Генриха IV. Сочинение в виде вольного стихотворного переложения, написанного на коптском языке трактата «Иероглифика» Гораполлона, египетского автора IV в. Эта работа – дань моде ученых XVI века, которые питали страстный интерес к еще не расшифрованным египетским иероглифам, считая их – сосредоточием сакральных тайн загадочной цивилизации. Другое непророческое сочинение Нострадамуса - книга смешанного жанра, первое дошедшее до нас издание которой называется «Превосходная и очень полезная книжечка, полезная всем, кто желает познакомиться с многочисленными превосходными рецептами, разделенная на две части. Первая рассказывает о разных способах приготовлять разные румяна и ароматы для украшения и обеления лица. Вторая показывает способы и приемы изготовления варенья многих видов, из меда, сахара и обработанного теплом вина, полностью разбитая на главы, как об этом пространно сообщается в содержании. Заново составлена магистром Мишелем де Нотрдамом, доктором медицины из Салона де Кро, что в Провансе, вновь увидевшая свет в Лионе, у Антуана Волана, 1555".

В начале лета 1555 года Нострадамус выпустил книгу, резко отличавшуюся от всех предыдущих, вышедших из-под его пера - «Пророчества магистра Мишеля Нострадамуса», которые и сделали личность автора столь популярной. «Пророчества» написаны редкой и малоиспользуемой в поэзии формой, полное «собрание пророчеств», состоящее из 942 катренов (четверостиший), объединяет 10 центурий (глав), каждая из которых включает 100 катренов (VII центурия осталась незаконченной), причем каждый катрен имеет свой порядковый номер. Все катрены объединены общим смыслом, заданным темой книги, и стихотворным размером - пентаметром, заимствованным у античных поэтов.

«Пророчества Мишеля Нострадамуса» выдержали много изданий, как прижизненных, так и посмертных, очень часто довольно сильно разнящихся друг с другом, что дало многочисленным «толкователям» возможность изменять отдельные катрены, дополнять их или просто неверно истолковывать слова старофранцузского языка. Впрочем, такие инциденты имели место еще при жизни автора, лионский издатель предсказателя Жан Брото писал: «19 сентября я получил два альманаха. Я потрясен Вашим многословием. Сегодня в моде лаконизм. Я даже решил напечатать лишь один - по Вашему выбору - добавив к нему полезные фрагменты другого».

Первое издание «Пророчеств» предварялось предисловием, написанным в форме обращения к Сезару – сыну Нострадамуса, и содержало 353 катрена, объединенных в центурии по 100 катренов; IV центурия была неполной и включала в себя лишь 53 катрена. Возможно, причина этого заключалась в том, что 353 - символическое число; 353 дня содержит обычный еврейский год и столько же лет заключает в себе «большой цикл» каждой из семи небесных светил - Солнца, Луны, Меркурия, Венеры, Марса, Юпитера, Сатурна. В 1557 г. Нострадамус выпустил второе издание «Пророчеств» - оно содержало 286 новых четверостиший, общий объем которых был - 639 катрена в 7 центуриях, последняя центурия - 39 катренов. Первое дошедшее до нас расширенное издание «Пророчеств» датируется 1568 г. Оно содержит 942 катрена в 10 центуриях, а также большое пророчество в прозе, написанное в виде послания к королю Генриху II.

К сожалению, сейчас мы не имеем возможности сравнить различные варианты переводов (а, следовательно, и толкований) «Пророчеств», скажем лишь, что даже самый известный катрен, якобы предсказывавший смерть короля Генриха II на турнире от руки капитана Монтгомери, по утверждению самого Нострадамуса, относился к иному событию. Что же говорить о тех четверостишиях, которые «пророчествовали» о далеком будущем?…

Сочинения Нострадамуса – в первую очередь поэтическое произведение, написанное в духе своего времени, не столько предсказывающее будущее, сколько рассказывающее о мироощущении современников автора. Поэтому, читая «Пророчества», стоит попробовать понять и узнать получше загадочную культуру Франции шестнадцатого века, а не вычитывать зловещие свидетельства грядущего Конца времен...

Олеся Крапивка

(в статье использованы материалы А. Пензенского)

В старой России об этой традиции было известно не только из романов Диккенса - у нас были свои Английские клубы, созданные по законам клубной жизни Туманного Альбиона, хотя и со своими национальными особенностями. Старейшие Английские клубы действовали в столицах: в Петербурге клуб был зарегистрирован в 1770 году, в Москве – в 1772, хотя работать они начали задолго до официального признания полицией и появились почти одновременно.

Пример столиц заразителен, почти в каждом губернском и уездном городке до революции действовали свои клубы, преимущественно сословные – купеческие и дворянские собрания. Однако были города, где создавались общесословные Английские клубы. Главным в провинции был Одесский клуб, именно там был дан первый парадный обед в честь возвратившегося в Россию из Италии К.П. Брюллова, великого художника-триумфатора.

С самого основания в Английских клубах были представители всех сословий России, хотя для вступления в них требовалось добиться официального признания и определенного положения в обществе. Так, бывший крепостной М.С. Щепкин, актер Малого театра, только в конце жизни вступил в Английский клуб, и это стало для него важным фактором общественного признания. Крепостным был и другой член клуба – историк М.П. Погодин, из поповичей вышел писатель и издатель Н.И. Надеждин, в клубе состояли многие профессора университетов – Московского и Петербургского, традиционно велика была группа отставных военных. Среди них можно выделить отца и сына Скобелевых, героев почти всех войн XIX столетия.

В клубе было немало и интеллигенции: писатели А.Ф. Писемский и А.Н. Островский, музыканты Н.Г. Рубинштейн и Н.Н. Фигнер, художник В.Е. Маковский. Здесь состояла целая династия Пушкиных – отец, дядя, сам великий поэт и его старший сын Александр. Суммарный клубный стаж Пушкиных превышал столетие!

Во многом клуб служил законодателем моды – на коллекционирование произведений искусства, на карточные игры, которые тоже представляли собой род искусства… Даже поварское увлечение было представлено в клубе – его кухня считалась лучшей в Москве, сюда специально направляли учиться молодых поваров.

Словом, Английский клуб был тем местом, где создавалось общественное мнение по важным вопросам государственной жизни. Не случайно сам император Николай I внимательно прислушивался к голосам, исходившим из клубной «говорильни».

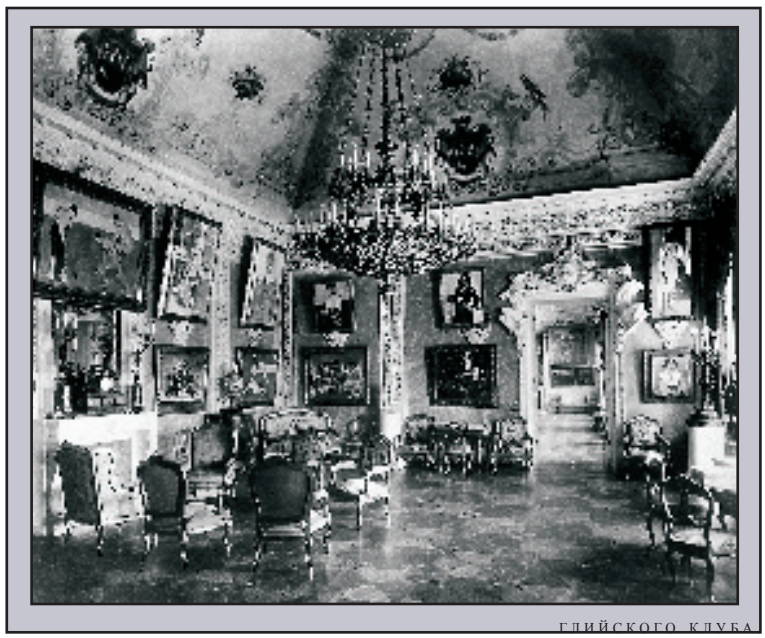
Совсем недавно я записал семейную легенду, которая совершенно неожиданно подтвердила большое «общественно-историческое» значение Московского Английского клуба. На журнальных страницах она публикуется впервые. Оказывается, о существовании клуба хорошо знал главный большевик В.И. Ленин. Именно он в 1917 году подписал мандат на имя другого большевика, бывшего дворянина - Медведева Александра Александровича. По этому мандату Английский клуб в Москве был закрыт, а не захвачен молодой московской милицией. Эта легенда не кажется мне революционной фантазией, и я занимаюсь поиском исторического мандата.

Куда бы ни приезжал настоящий англичанин, он первым делом отправляется на поиски солидного клуба, - места встреч всех приличных людей округи.

РУССКАЯ АНГЛИЯ

судьбы многих известных деятелей. Им посвящаются исследования и публикации, которые ведет возрожденный в 1996 году Английский клуб Москвы и Санкт-Петербурга. Вышло уже две исторических книги, одна из которых посвящена меценатам и собирателям, которые на протяжении полутора столетий состояли членами клуба. Очень важно, что вся эта работа не носит характер книжных изысков. По ее результатам клуб подарил Третьяковской галерее эскиз А.В. Маковского, чей отец был членом Английских клубов Москвы и Петербурга; ведется кропотливая работа по помощи музею-усадьбе Архангельское в восстановлении этого уникального ансамбля. Ведь его создателем был старшина Петербургского и член Московского Английских клубов знаменитый собиратель и знаток древностей князь Николай Борисович Юсупов. Не это ли достойное продолжение старых клубных традиций?!

Алексей Буторов
Историограф Московского Ан-



глийского клуба

Иллюстрации предоставлены Английским клубом.

Произведения искусства, хранящие дух своего народа и эпохи, в современном обществе все чаще становятся объектом товарно-денежных отношений. Можно сетовать на это, можно принимать как неизбежность, — в любом случае наличие в России людей, готовых вкладывать немалые деньги в «доброе и вечное», тем самым сохраняя его для потомков, — бесспорно положительное явление.

Становясь товаром, художественные произведения оказываются в чуждой искусству среде и нуждаются в документальном засвидетельствовании своей ценности — подобно тому, как кисти и краски нуждаются в сертификации. Одной из главных составляющих цены в данном случае является имя автора, своего рода «бренд» художника. Экспертиза, подтверждая или опровергая тождество «произведение = автор», оказывается, таким образом, в самом эпицентре рынка, для участников которого вопрос подлинности произведений, на нем циркулирующих, по значимости сопоставим с гамлетовским «быть или не быть».

Такое непосредственное вовлечение экспертизы в рыночные отношения порождает, естественно, ряд проблем, перешедших, к сожалению, уже в разряд хронических. С ними свыклись, на них сетуют (особенно во время мартовско-ноябрьских «обострений») и периодически пытаются лечить, зачастую полагаясь лишь на собственные силы.

Одной из таких бед традиционно является техническое оснащение экспертных организаций. Экспертиза, будучи, в первую очередь, комплексным исследованием, в идеале не может считаться полноценной или объективной, основываясь только на искусствоведческих, культурологических знаниях без привлечения специалистов естественных наук и применения современного специального оборудования. Подчеркиваем, современного: ибо при возросшем интересе общества к арт-рынку, а также вследствие неуклонного за последнее время роста цен на нем, вероятность появления высокопрофессиональных и высокотехнологичных подделок только возрастает.

Грамотная экспертиза — это залог безопасной покупки. Разумеется, вся ответственность ложится на того, чья подпись стоит на бланке экспертного заключения. В ряде случаев человеческий, субъективный фактор играет значительную, если не исключительную роль — в определении объективности экспертизы. Ведь, по сути, экспертиза произведений искусства — это всегда та или иная трактовка неких заданных реальностей. Вопрос в том, что увидит за этими «реальностями» специалист. Именно поэтому в случае недобросовестной экспертизы так трудно определить: имело ли место заведомое искажение фактов или вести речь можно лишь (!) о профессиональной ошибке. И хотя в высоком профессионализме большинства наших экспертов сомневаться не приходится, однако их ответственность регламентируется пока только субъективными нормами личного кодекса чести, а отнюдь не нормами законодательства.

Ежегодная конференция по экспертизе и атрибуции произведений искусства, проводимая Объединением «Магнум Арс» совместно с Третьяковской галереей — это, в первую очередь, научная конференция, собирающая на протяжении вот уже девяти лет более 200 участников со всей России и ближнего зарубежья. Такой длительный срок работы — свидетельство ее актуальности и значимости для художественной культуры в целом.

Научный характер конференции также способствует большей структурированности профессионального мышления, выявлению новых, подчас значительных имен, пересмотру сложившихся стереотипов, переоценке значимости отдельных художников для истории искусства и уточнению самих категорий экспертизы и атрибуции, и, безусловно, удержанию российской экспертизы на определенно этическом пьедестале.

Конференция — это обмен опытом как научной, так и практической деятельности в условиях рынка, который задает темп и диктует сроки. Из-за этого в экспертизе, с одной стороны, порой появляется не всегда уместная поспешность, с другой, — рынок мобилизует и дисциплинирует. Он не приемлет позиции «может быть»: заключение как форма научного исследования (или дискуссии) интересует рынок меньше всего — как товарный сертификат, содержание которого не допускает разночтений.

Вместе с тем, рынок оказывает и безусловное положительное влияние на институт экспертизы в целом, выступая в качестве инструмента естественного отбора, при котором «выживают» лишь эксперты с высокой профессиональной репутацией. Таким образом, перефразируя старую истину о том, что репутация дороже денег, получаем новое тождество: «Репутация = деньги». Быть честным профессионалом выгодно. На том и стоим.

МАГНУМ АРС

XI Конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства» будет проходить с 26 по 28 ноября 2003 г. в конференц-зале Инженерного корпуса Государственной Третьяковской галереи.

В. СЕРОВ «ИДА РУБИНШТЕЙН». 1910 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ЖИВОПИСНОЕ ЛИЦЕДЕЙСТВО ИЛИ ТЕАТР В ПОРТРЕТАХ

История театрального портрета глобальна и неисчерпаема. Начнем хотя бы с того, что началась она примерно две с половиной тысячи лет назад, когда в древней Греции воцарилось царство театра, и художники стали запечатлевать яркие образы чтецов и драматургов.

Театральный портрет по праву считают одним из отдельных жанров живописи, его наивысший расцвет пришелся на конец XIX — начало XX вв. Почему это произошло — понятно: рубеж столетий — время большого перелома в искусстве, эпоха отрицания традиционных художественных принципов и утверждения новых эстетических ценностей.

В театре этот процесс протекал особенно бурно, порой, даже остро. Велись жаркие дискуссии, говорилось об «отмирании, ненужности» театра. С другой стороны, произошли огромной важности открытия, оказавшие воздействие на дальнейшее развитие сценического искусства XX века. Создание Московского Художественного театра, деятельность Частной оперы С.И. Мамонтова, «Русские сезоны» Дягилева, творческие искания В.Э. Мейерхольда, работа русских сценических художников, осуществивших подлинную революцию во всем европейском искусстве оформления…— все это сыграло немаловажную роль в развитии лицедейства.

Небосклон русского театра в ту пору был полон ярчайших звезд. Среди них выделялись Мария Ермолова, Мария Савина, Федор Шаляпин, Вера Комиссаржевская, Александр Ленский, Константин Станиславский, Михаил Фокин, Анна Павлова и многие другие.

На рубеже XIX–XX веков русские художники создали много прекрасных авторских портретов. Они запечатлели прославленных мастеров сцены, представив их не только в сценических образах, но и в повседневной жизни. Внимание портретистов привлекли и другие деятели театра, творчески связанные со сценой, — режиссеры, драматурги, декораторы, музыканты. Как сказал А.Я. Головин: «театр переживал эпоху «бури и натиска» со стороны живописцев».

Театральный портрет этого времени приобрел особую значимость, полноту и богатство содержания. Играющего актера художник показывает в образе: в гриме, в костюме, в определенный момент роли — когда тот находится в состоянии творческого перевоплощения. Тенденция времени: художник должен рисовать не человека, исполняющего роль короля Лира, например, а именно короля Лира, каким его сыграл актер. Эта задача — не из легких, живописец должен представлять сюжетную канву, режиссерский замысел ,особенности исполнения… Но результат превосходит самые смелые ожидания, на полотне оживают герои древних сказаний и персонажи современных пьес, злодеи и добродетельные матроны, придуманные образы с лицами реальных людей.

В.А.СЕРОВ. ПОРТРЕТ АРТИСТКИ М.Н.ЕРМОЛОВОЙ. 1905 Г.

Театральный портрет всегда требовал от художника особого дара, над ними работали ведущие русские мастера: И.Е. Репин, В.А. Серов, М.А. Врубель, Б.М. Кустодиев, А.Я. Головин, К.А. Коровин, В.Э. Борисов-Мусатов, К.А. Сомов, З.Е. Серебрякова и некоторые другие.

Галерея театральных портретов берет начало в искусстве второй половины XIX века. Илье Репину принадлежит один из лучших актерских портретов 1880-х годов — портрет Пелагеи Стрепетовой. Она по праву считалась одной из величайших актрис XIX столетия, наряду с Ермоловой. У Репина актриса изображена в состоянии большого душевного подъема — после репетиции или спектакля — еще во власти вдохновения, в мире сложных образов, которыми она жила на сцене.

К числу неоспоримых шедевров русской портретной живописи начала XX столетия принадлежит портрет великой трагической актрисы Марии Ермоловой. Серов писал Ермолову вне сцены: она стоит в вечернем платье у высокой светло-серой стены, это полотно не только живописный, но и психологический портрет актрисы, своеобразный памятник ее красоте и таланту. Именно Серов открыл XX век жанром театрального портрета. На его счету множество эскизов и зарисовок известных актеров и режиссеров. «Его глаз видел безошибочно тайную правду мира…» — писал В.Брюсов, — «он умел через лицо подсмотреть в душу и это ясновидение запечатлевал на своих портретах…»

О. КИПРЕНСКИЙ «ПОРТРЕТ Н.С. СЕМЕНОВОЙ В РОЛИ СИВИЛЛЫ ДЕЛЬФСКОЙ», 1828 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ИМ. А.А. БАХРУШИНА

Многие художники сотрудничали с Московским Художественным театром: создавалось огромное количество портретов актеров и создателей, выполнялись зарисовки спектаклей. В 1908 году, когда МХТ отмечал свое первое десятилетие, Серовым было исполнено несколько великолепных рисунков-портретов выдающихся артистов театра. В карандашном портрете мы видим К.С. Станиславского за чтением. Он не позирует, он захвачен какой-то заинтересовавшей его идеей. Кто знает, может, в тот миг великий режиссер думал над очередным шедевром?!

Во время первых «русских сезонов» в Париже, принесших отечественному искусству всемирную славу, Серов создал несколько портретов прославленных русских балерин. Большой портрет Анны Павловой в балете «Сильфиды» (1909) — редкий в творчестве Серова пример изображения артистки в определенной роли. Этого требовало назначение работы: рисунок исполнялся для театрального плаката, который должен был оповестить парижан о гастролях русского балета. Исполненный углем и мелом на грунтованном холсте, портрет стал не только эмблемой первого русского сезона в Париже, но и гениальным произведением, в котором запечатлены главные черты творческого облика великой балерины.

Среди известных портретов крупнейших представителей артистического мира, пожалуй, ни один не вызвал столько споров и резко противоположных оценок, как портрет Иды Рубинштейн, написанный в 1910 году. Серов увидел Иду во время первых выступлений русского балета в Париже. Редкой, особенной красоты женщина, своеобразная мимическая танцовщица выступала в ролях Клеопатры в одноименном балете и Зобеиды в «Шехеразаде». Серов сравнил танцовщицу с архаическим барельефом и написал в Париже ее портрет.

Пожалуй, ни одного из русских артистов художники не писали так часто, как гения русской оперы — Федора Ивановича Шаляпина, его изображали и в жизни, и в ролях. В.А. Серов неоднократно писал

И. РЕПИН «АКТРИСА П.А. СТРЕПЕТОВА», 1882 Г. ГТГ

А. ГОЛОВИН «ПОРТРЕТ Ф.И. ШАЛЯПИНА В РОЛИ БОРИСА ГОДУНОВА». 1912 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

А. ГОЛОВИН «ПОРТРЕТ АРТИСТКИ М.Н. КУЗНЕЦОВОЙ-БЕНУА В РОЛИ КАРМЕН». 1908 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ИМ. А.А. БАХРУШИНА

Шаляпина, но лучший портрет относится к 1905 году. Вот он — молодой, высокий, статный, с энергичным открытым лицом русского парня. Шаляпин у Серова — олицетворение щедрой одаренности русского народа, говоря словами Максима Горького: «такие люди, каков он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ!… Чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна».

Портретов основателя «Русских сезонов» Сергея Дягилева было в свое время множество. Портреты, дружеские шаржи, выполненные его близкими друзьями (Жан Кокто)… Самый известный портрет Дягилева создал Лев Бакст. Как никто, Бакст отобразил характер волевого и властного мужчины, который в буквальном смысле повернул ход если не истории, то, по крайней мере, искусства. Самое трогательное, что за спиной этого мощного мужчины сидит его любимая няня — нежное и доброе создание, которую так любил Дягилев.

Савва Мамонтов, как и Сергей Дягилев, оказался одним из первых меценатов, который понял и оценил перспективу русского искусства, помог ему гармонично развиваться. В Частной опере Саввы Мамонтова начинали Сергей Рахманинов и Федор Шаляпин. У Мамонтова работал оформителем М.А. Врубель, именно он исполнил, хотя и не закончил, портрет С.И. Мамонтова, передав творческую одержимость и неистовую энергию его щедро одаренной натуры.

Противоречивая и, безусловно, талантливая фигура Всеволода Мейерхольда привлекала деятелей искусства начала XX века. С портретов на нас смотрит то клоун, то волшебник, но очень редко известный режиссер.

Большим своеобразием отличается созданный в 1916 году Б.Д. Григорьевым портрет В.Э. Мейерхольда, на этой работе режиссер изображен не в роли и не в жизни. Талантливый художник показал его как мага и волшебника сцены, прибегнув к своеобразной композиции: на фоне темно-серого занавеса и малиново-красной кулисы — изящный светский человек в цилиндре, черном фраке и белых перчатках. Он застыл в странной, изломанной позе с повелительно поднятой рукой. Кажется, что по мановению руки из красной кулисы возникла фигура человека с лицом Мейерхольда. Это его двойник — олицетворение творческой силы творческого духа. Особенности этого гротескно решенного портрета роднят его с произведениями Гофмана. Мейерхольд близок гофмановскому доктору Дапертутто, имя которого в те годы он использовал как псевдоним.

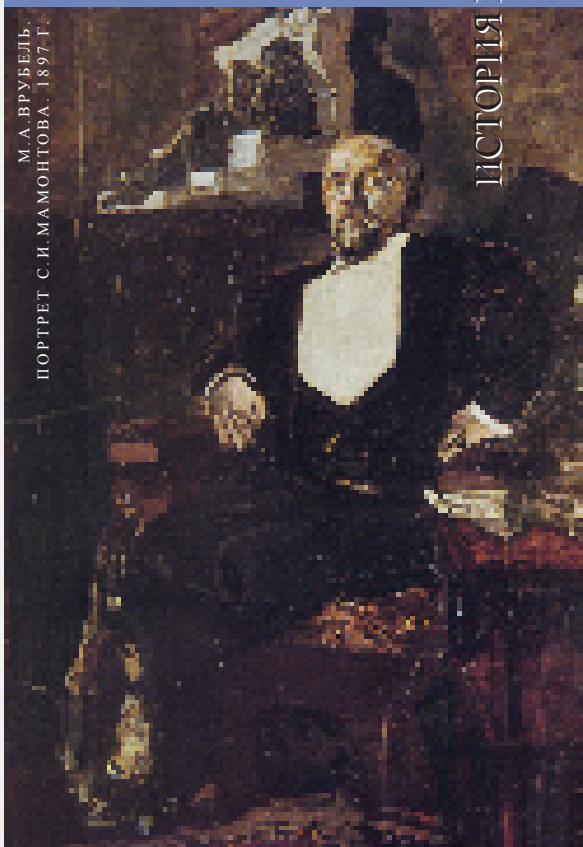
В 1917 году большой мастер театрального портрета А.Я. Головин создал один из знаменитейших портретов режиссера — когда художник и режиссер завершили длившуюся шесть лет грандиозную и самую выдающуюся свою работу над постановкой лермонтовского «Маскарада». В портрете ощущается радостная приподнятость: это мир, где царит светлая атмосфера искусства, и властно господствуют фантазия, воображение, мечта. Человек в красной феске, в белоснежной блузе с черным бантом сидит возле зеркала в золотой рамке, сидит, ссутулившись, в глубоком раздумье, сложив на коленях руки с тонкими нервными пальцами. Повернув к нам внимательное грустно-усталое лицо, режиссер смотрит пристально и испытующе. Про-

Л.С. БАКСТ «ПОРТРЕТ С.П. ДЯГИЛЕВА С НЯНЕЙ». 1906 Г. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

фильное отражение в зеркале позволяет увидеть человека молодого, волевого, деятельного…

История театрального портрета развивалась также динамично, как и история театра. В начале XX века эти два искусства поднялись на высочайший уровень, и, сплетясь в единое, подарили нам множество истинных шедевров.

Виктория Петрова



М.А. ВРУБЕЛЬ. ПОРТРЕТ С.И. МАМОНТОВА. 1897 Г.

МУЗЕЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ В РОССИИ…

Представьте себе — малограмотный человек, мечтает разбогатеть на издании книг для народа… Утопия? Отнюдь, проходит время и он не только добивается своего, но и остается в истории печати как ведущий русский книгоиздатель. И это не вольная фантазия, а реальная судьба нашего замечательного соотечественника Ивана Дмитриевича Сытина.

И.Д. Сытин (1851–1934 гг.) и есть тот удивительный персонаж, не только преуспевший в издательском деле, но и получивший огромную популярность и благодарность многих поколений читателей. Будучи истинным подвижником любимого дела, и стремясь к расширению собственных знаний, Иван Дмитриевич одновременно нес просвещение и духовность не только в строгие гимназические стены и дома провинциальной интеллигенции, но и в глухие уголки деревенских изб.

Получив начальное образование в Костромской губернии, будущий книгоиздатель устроился подручным к московскому купцу, торговавшему книгами. На имя хозяина и за его счёт Сытин открыл литографскую мастерскую, в которой штамповал популярные в народной среде лубочные картинки. За три года «штамповки» он сколотил небольшой капитал, на который открыл собственную типолитографию. В первую очередь, И.Д. Сытин добавил в «народные» книги иллюстрации — чем завоевал широкую известность и популярность в различных слоях общества. На Всероссийской промышленной выставке 1882 года он даже удостоился высшей награды для выходцев из крестьян — бронзовой медали.

По совету Льва Толстого Сытин в 1883 году открыл издательство «Посредник», впоследствии успешно сотрудничавшее с ведущими писателями и художниками на безгонорарной основе. Дешёвые, изящные книжки «Посредника» носили просветительский характер и были адресованы беднейшим слоям населения.

В 1891 году Иван Дмитриевич приобрёл журнал «Вокруг Света» — и «поднял» его до уровня всероссийской популярности. Другим проектом в сфере периодической печати стала газета «Русское Слово» — одна из наиболее влиятельных в предреволюционные годы. На её страницах выступали В.А. Гиляровский и В.И. Немирович-Данченко. Как и в случае с издательством «Посредник» идея газеты принадлежала не Сытину, а была подсказана классиком — на сей раз А.П. Чеховым.

К 1917 году сытинской книготорговой фирме принадлежало 25% российского книжного рынка, а сам год начался с празднования 50-летия издательской деятельности И.Д. Сытина. Свои поздравления прислал император Николай II — случилось это менее чем за месяц до его отречения от престола… В том же 1917 году все сытинские предприятия были национализированы, хотя,

вплоть до 1920 года типография на Пятницкой улице носила имя основателя; впоследствии она стала Первой государственной, а ныне именуется Первой образцовой. Когда советское правительство перебралось из Петрограда в Москву, особняк, ещё три года назад принадлежавший издательству и редакции газеты «Русское Слово» возле Страстной (ныне Пушкинской) площади, приглянулся Марии Ульяновой в качестве наиболее подходящего для Книжной палаты. Таким образом, все начинания Ивана Дмитриевича оказались востребованными новой властью. Да и сам Сытин ещё некоторое время работал консультантом Госиздата, даже получил персональную пенсию «за заслуги перед Отечеством».

Сегодня книги, изданные Сытиным, находятся в коллекциях библиофилов, они украшают антикварные салоны. Но главный центр хранения букинистических реликвий — единственный в России музей, посвящённый Сытину. Он организован в квартире, где с начала 1920-х и до конца своих дней проживал Иван Дмитриевич — в доме № 12 по Тверской улице. Возник музей в 1986 году — на заре перестройки. Бессменным директором с этих пор является Наталья Никитична Алёшина.

Бережно сохраняемые в музее личные вещи и архив Ивана Дмитриевича приоткрывают для посетителей бытовой, материальный и духовный мир этого человека. Из его издательства до российских читателей дошли многие тысячи разнообразных изданий — книги, периодика, календари, в своё время расходившиеся миллионными тиражами…

Музей не ограничивается сохранением и введением в интеллектуальный оборот имеющихся экспонатов, в его стенах регулярно проходят собрания московских клубов полиграфистов и библиофилов. Просветительская и художественная традиция сытинского дела находит продолжение в многочисленных временных экспозициях с широким диапазоном: это и собрания антикварных книг, открыток, и тематические или персональные выставки книжных иллюстраций старого и нового времени. Посетитель музея может

попасть на вернисаж малоизвестного, но по-своему удивительного художника. Большой популярностью пользуются показы коллекций из частных собраний, посвящённые историческим личностям или событиям.

Александр Алексеевский,
Павел Рожин

иллюстрации предоставлены Александром Алексеевским

Им можно гордиться. Он — произведение внедорожного искусства. Он держит себя достойно на любой дороге, в любой ситуации. Он вызывает уважение других. И окружает роскошью и великолепием вас.
Он стоит того, чтобы его увидеть. Достоин того, чтобы им управлять. Управлять наслаждаясь.
Он откроет вам бескрайние просторы и безграничные возможности.
LX 470 — впервые в модельном ряду Lexus в России.

LX470

LEXUS

Официальный дилер: Лексус — Бизнес Кар, Москва, МКАД, 95-й км (пересечение МКАД и Ярославского шоссе). Телефон: 729-3344.

«Казалось что на протяжении всего двадцатого века книга, теряя свою уникальность и художественность, становится просто удобным хранилищем информации. Слава Богу, этого не произошло. Художественные традиции книги как средоточия разных искусств усилиями многих мастеров все же сохранились».

Директор Государственного Эрмитажа
Михаил Борисович Пиотровский.

Удивителен мир редкой книги… В искусстве малотиражной печати нет второстепенных вещей, здесь книга – живописное полотно, достойное быть представленным в музейной экспозиции. Редкая книга - это Книга книг, в ней все должно быть совершенно: текст, бумага, печать, художественный уровень, качество иллюстраций. Только в этом случае редкая книга становится шедевром, живым образом, раскрывающим смысл вечных истин…

ИСКУССТВО
РУКОТВОРНОЙ КНИГИ

Эти уникальные подарочные издания можно приобрести в салоне «Коллекционер» книжного магазина «Библио-Глобус».
Мясницкая; 6/3. Тел: 921-54-73

ТРИ ЭПОХИ ЯКОВА ХАЛИПА

Ретроспектива творчества фотографа советского времени Якова Халипа в России проводится впервые фотогалереей «Имени братьев Люмьер». Эта выставка — уникальная возможность познакомиться с работами яркого представителя школы советской фотографии, чьи работы высоко ценятся на мировом рынке фотоискусства. Стоимость оригинальных снимков мастера, выполненных в 1930-е годы, в галереях Америки и Европы колеблется от 3,5 до 5 тыс. долларов. В экспозиции фотогалереи будут представлены только оригинальные фотографии мастера, кадры, вошедшие в фотолетопись Советской России, историческая и художественная ценность, которых неоспорима.

"ПРАЗДНИК НА КРЕЙСЕРЕ "МАРАТ", 1936 Г.

"ЖАЖДА" (ПОРТРЕТ ЦЕЛИННИКА), 1958Г.

Имя Якова Халипа вошло в историю довоенной, военной и послевоенной эпохи советской фотожурналистики и фотоискусства. Свой первый профессиональный фотокадр Я. Халип сделал в 1924 году на похоронах В.И. Ленина. Известность и признание работы Якова Халипа получили в 30-е годы, когда очень трудно было заявить о себе на фоне талантливых, вошедших в перечень классических произведений, снимков Александра Родченко, Аркадия Шайхета, Бориса Игнатовича…

Кстати, именно Родченко помог репортерской по замыслу фотографии Халипа обрести характерные черты фотоплакатов, фотосимволов, обладающих несомненными художественными достоинствами. В этом легко убедиться, познакомившись с его работами, созданными в 30-е годы. Среди них наиболее яркое впечатление оставляют обладающие «конструктивистским подтекстом» фотокадры: «В дозоре», «Торпедист», «Торпедные катера на рейде», «На страже», «Дирижабль над Москвой»… Все они отличаются динамичностью изображения и композиционным «диагональным» решением. В те годы это было новаторством, которое далеко не всегда находило одобрение у редакционного на-

чальства, а тем более у бдительных цензоров, очень внимательно отслеживавших самые популярные издания тех лет. Тогда Яков Халип публиковался в газетах «Правда» и «Известия», журналах «Красная нива», «СССР на стройке», агентстве Союзфото.

Широкую известность получили снимки Халипа, рассказывающие о крупнейших стройках в разных точках страны, о службе моряков Военно-морского флота. Съемка на дрейфующей станции «Северный полюс–1», куда прибыл наш корреспондент, чтобы снять со льдины легендарных покорителей полюса — Ивана Папанина и трех его соратников, стала знаковой в биографии Халипа — фотожурналиста.

С началом Великой Отечественной войны, Яков Николаевич Халип, к тому времени уже не только известный фотохудожник, но и главный редактор единственного в стране фотографического журнала «Советское фото», стал фронтовым корреспондентом газеты «Красная звезда», а с 1944 года — Совинформбюро.

Первые и самые тяжелые месяцы войны были профессионально самыми трудными и для фотожурналистов: понадобились опыт, навыки и, разумеется, личная храбрость, умение фиксировать самое главное, самое важное и сделать кадр максимально правдивым, доходчивым и эмоциональным. Во многих случаях рядом с фоторепортером плечом к плечу трудились пишущие журналисты. Одним из соратников Якова Халипа был Константин Симонов. Единая точка зрения двух талантливых журналистов на то или иное событие, явление, ситуацию, порой рождалась в спорах, но это лишь помогало им увидеть и оценить самое главное, самое важное в любой, даже самой драматической ситуации.

В фотолетопись Великой Отечественной вошли снимки фотомастера, созданные в горькие дни отступления. Огромное впечатление на посетителей послевоенных фотовыставок произвел снимок, инвалидов на костылях возле трофейной немецкой пушки в Москве. Разумеется, тот краткий перечень не может дать полного впечатления о халиповской военной эпопее. Она велика по своим масштабам и до предела насыщена правдивой информацией, созданной в тяжелейших фронтовых условиях.

Послевоенные годы были далеко не самыми плодотворными для Якова Халипа, но и в этих условиях талант и трудолюбие вершили свое дело. Журналов, в которых мелькали имена репортеров — фронтовиков, было очень мало. По сравнению с сегодняшним числом иллюстрированной периодики просто ничтожно мало, но тиражи! Нынешним соперникам тогдашних журналов «Огонек», «Советский Союз», «Смена» не могут и присниться такие тиражи. Возможно именно благодаря этому имена фоторепортеров, работавших в этих изданиях, участников фотовыставок были хорошо знакомы многим читателям периодики и всевозрастающей армии фотолюбителей. В их числе — Дмитрий Бальтерманц, Макс Альперт, Анатолий Гаранин, Георгий Зельма, Василий

ИЗ ФАШИСТСКОГО ПЛЕНА
(ЕЛЕНА ЗАЛОГИНА И ЕЕ ДЕТИ) 1943Г

Малышев и разумеется, Яков Халип. Его работа в журнале «Советский союз» в годы наступившей оттепели и вплоть до его кончины в 1980 году была отмечена не только высококлассными журнальными публикациями, но и участием в самых престижных отечественных и зарубежных выставках. В ряду классиков отечественной фотографии работы мастера нашли достойное место в двух томах «Антологии Советской фотографии», во многих изданиях тех лет. Они могут служить образцом профессионального владении фотокамерой, умение рассказать фотографическим языком о самом главном и важном. Многолетняя работа Якова Николаевича в трех творческих эпохах была отмечена орденами Дружбы Народов, «Знак почета» и многими боевыми наградами.

Григорий Чудаков

Материалы и иллюстрации предоставлены фотогалереей им. Братьев Люмьер
Фотогалерея "им. Братьев Люмьер" ЦДХ, зал А51
Москва, Крымский вал, 10
тел:795 1755 тел: 238-7753

ВОЙНА 1943Г.

ОБ ОДНОЙ ВЫСТАВКЕ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ

Интересная картина складывается с экспонированием русского искусства XX века. Его практически нельзя увидеть в постоянных музейных экспозициях. Худо-бедно представлен «авангард» начала века, а далее… Последующие времена, начиная примерно с 30-х годов, покрыты тайной. Как и где увидеть последующее? В разных городах множество выставочных залов и галерей, заполненных произведениями искусства. Есть персональные выставки, есть групповые и тематические. Но временные экспозиции, акцентированные на сегодняшнем дне, не дают картины развития отечественного искусства. Оно должно, как хороший коньяк, отстояться в частных коллекциях и музейных запасниках, чтобы быть позже представленным в виде сложившейся исторической последовательности.

Понятно, что у большинства музеев не хватает экспозиционных площадей. А современный почитатель изобразительных искусств не имеет никакого представления, что было полвека назад. В искусствоведческой литературе предпринималась попытка представить XX век в своем последовательном многообразии. Впрочем, еще слишком свежи «раны» многих проблем, сопровождавших искусство в нашей нелегкой истории. Вышедшие недавно монографии Н. Степанян и Е. Деготь стали первым краеугольным камнем в фундаменте истории современного изобразительного искусства. Неоднозначность авторских концепций лишь свидетельствует о существующем зрительном дефиците именно отечественного искусства второй половины прошедшего века, которое отличалось ранее

большей географической широтой.

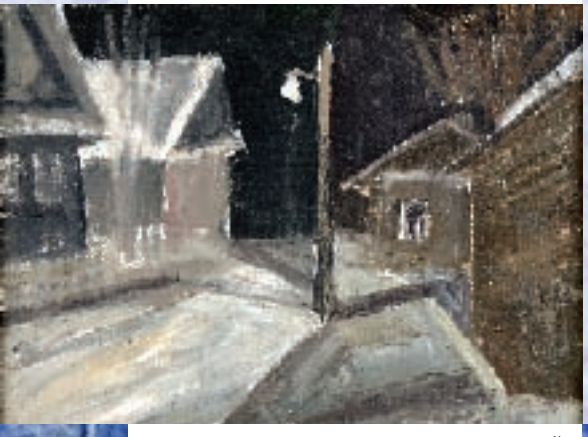
Искусство Кавказа, Средней Азии, Прибалтики было естественной частью общего художественного процесса. В музейных фондах сосредоточено неопознанное и неохваченное зрителем богатство нашего времени. Поэтому очень важны выставки исторического характера. Поэтому важны те частные коллекции, в которых отражена жизнь искусства на протяжении, по крайней мере, последних пятидесяти прошедших лет. К таким собраниям относится, в частности, коллекция художника Аннамухамеда Зарипова, которая была представлена любителям искусства на Кузнецком мосту. Уже стало известным в художественных кругах собрание известного кардиолога Михаила Алшибая. В журнале «Искусство» он дал характеристику своих пристрастий и интересов. Можно назвать уже не мало энтузиастов, которые своими усилиями стремятся восполнить существующий пробел.

Поэтому всячески можно приветствовать инициативу музея-галереи «Новый Эрмитаж-один», взявшей на себя труд представить еще одну частную коллекцию изобразительного искусства 2-ой половины XX века — коллекцию Михаила Красилина. Следует подчеркнуть, что основная деятельность галереи ориентирована на более раннее время. Обращение же к недавнему прошлому нашего искусства, организация выставок А. Ситникова, В. Калинина и теперь собрания М. Красилина свидетельствует о смелой попытке вовлечь своих посетителей в круг новых художественных интересов. Надо отдать должное ее руководителям, не побоявшимся сделать такой шаг.

Михаил Красилин достаточно хорошо известен в художественных кругах. Свою искусствоведческую деятельность он начал много лет назад в музее-усадьбе Архангельское, затем работал в Музее им. Андрея Рублева и уже тридцать лет возглавляет отдел экспертизы в Научно-исследовательском институте реставрации. Ему принадлежит честь открытия иконописи XVIII-XIX вв. Благодаря его деятельности в 70-80-х годах многие музеи и коллекционеры активно включились в собирание некогда отверженной части национального наследия. Ему принадлежат десятки статей, посвященных этой теме, а также современному и зарубежному искусству. Он автор ряда реставрационных и художественных выставок.

Собрание М. Красилина отражает круг его друзей-художников. Первыми работами, оказавшимися в доме более тридцати лет назад, были «Московский дворик» Николая Закуталина, несколько гравюр Анатолия Крынского, позже обосновавшегося в Нью-Йорке, и акварель «Антониев монастырь в Новгороде» Николая Белавина. Последний — художник с трудной судьбой (немецкий плен и советский ГУЛаг) — посвятил свою жизнь замечательным памятникам архитектуры России, Средней Азии, Прибалтики. Ценность его камерных рисунков и литографий не только в том, что на них можно увидеть далекие и недоступные памятники, но и в том, что многие из запечатленных сооружений не дожили до наших дней.

Это «имение» картин, постепенно пополняясь, к концу 90-х приобрело характер собрания. Не последнюю роль в этом сыграло расширение личных связей со многими художниками. Дружеские отношения с Евгением Расторгуевым привели и к определенному творческому результату — Красилин был инициатором и создателем громадной ретроспективы художника, приуроченной к его 75-летию, в ЦДХ (1995). Произведения крупного мастера были впервые представлены с исключительной полнотой. Среди них были и такие, которые впервые увидели свет. Спустя много лет вновь была показана ранняя и широко известная в пятидесятых годах работа «Юность» (ГТГ). Красилин был также автором большой монографической статьи о Расторгуеве, опубликованной в журнале «Творчество». Естественно, что в его собрании работы Расторгуева занимают почетное место. Они представляют художника на всех этапах его более чем пятидесятилетнего творческого пути — от самой ранней реалистической «Весна на Москве-реке» (1952) до произведений последних лет, в которых мастер уже перешел к фольклорным мотивам своего родного Городца.



Н.И.АНДРОНОВ. "ЗИМОЙ. НОЧЬ". 1986 Г.

Красилина-собирателя интересуют, прежде всего, те произведения, которые наиболее ярко отражают индивидуальность художника, независимо от того, реалист он или занят формальными поисками. С работами мэтров — Николая Андронова, Натальи Егоршиной, Михаила Иванова, Анатолия Слепышева, Виктора Калинина и других — гармонично соседствуют картины авангардного характера Андрея Красулина, Бориса Михайлова, Николая Наседкина,

Сергея Соколова, Игоря Вулоха, Марлена Шпиндлера. В этом собрании можно увидеть и работы тех художников, чьи имена не на слуху. Среди них — ярославская художница Елена Овсянникова. Выставку ее работ несколько лет назад организовала московская галерея «Ковчег» по инициативе Красилина. Здесь же можно назвать и уже упоминавшегося Николая Белавина, недавно умершего нижегородца Юрия Кузьмина, москвича Юру Ерша, работы которого кроме Москвы и Франции смогли увидеть в Ярославле в галерее «Форум-Арс» с легкой руки Красилина. Особое место в собрании занимают картины осетинского художника Гелы Гояева. Мастер со столь своеобразным видением мира и чувством цвета, но не нашедший себя в сложном круговороте столичной жизни и ныне, увы, исчезнувший с художественного горизонта. Все их творения, соединенные под одной крышей выставочного зала, создают ощущение праздничности,

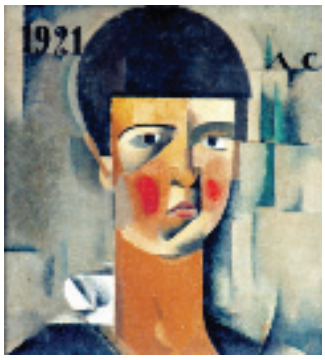
РАСТОРГУЕВ Е.А. "ВОЛОГОДЧИНА. БЛИЗ ФЕРАПОНТОВА". 1956 Г.

многообразия художественных возможностей. Несмотря на изобразительную и стилистическую разность в полотнах данной экспозиции, видишь естественность их сосуществования. Они создают единый образ и отражают художественную жизнь своего времени. Конечно, ни одному собирателю не по плечу создать полный срез изобразительного искусства. Но то, что собрано, дает яркое представление о части современных художественных тенденций.

Принципиальная идея Михаила Красилина заключается в том, что надо собирать своих современников, как это делали многие коллекционеры прошлого. Это, в первую очередь, моральная поддержка, без которой не может существовать искусство. Хотя есть и другое мнение: собирание современников — это коллекционирование для внуков, в том смысле, что картины обретут со временем соответствующее материальное обоснование. Но только в том случае, если коллекционер вытащил правильную карту из необъятной колоды. В этом есть свой резон. Собиратель становится первооткрывателем, лоцманом. Он получает из рук художника абсолютно подлинные произведения напрямую или всего через одного посредника-галериста. Любая подобная коллекция становится предметом интереса со стороны музеев, обеспечивая для них незамутненное происхождение, или, как сейчас принято говорить в обиходе, «провенанс».

Коллекция Красилина интересна, она интригует, в ней чувствуется перспектива. Наверное потому, что жизнь в искусстве и с искусством — это его образ жизни.

Герольд Вздорнов
Член-корреспондент
Российской Академии наук



А.Н. СОФРОНОВА «АВТОПОРТРЕТ», 1921 Г.

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ИНТЕРЬЕРЕ

И снова московская галерея «Новый Эрмитаж» порадовала необычной выставкой. На этот раз искушенному взору публики предстали портреты и автопортреты художников конца XIX — первой половины XX вв., более 130 произведений из 30 (!) частных коллекций С.Е. Антоновой, В.А. Дудакова, М.Г. Кашаровского, В.И. Некрасова, семьи А.Е. Стычкина и др.

И.К. АЙВАЗОВСКИЙ «АЙВАЗОВСКИЙ ЗА МОЛЬБЕРТОМ.УКРАИНА. ДОРОГА В ОСЕННЕМ ПОЛЕ», 1880-Е ГГ.

«Личный контакт» между живописным полотном и зрителем, которого стремились добиться устроители экспозиции, превзошел самые смелые ожидания. Посетители галереи на Спиридоновке подолгу задерживались перед картинами, вглядываясь в глаза художников, стараясь постичь тайны их ветреной, талантливой души…

Маргарита Ильина

300 ЛЕТ РОССИЙСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

Первое, что поразило мое воображение при входе в Манеж, — это масса свободного пространства и необычные звуки. Стук первого печатного станка, скрежет фотопленки, четкие, лаконичные удары машинки… — ноты журналистики разных эпох.

Герои литературы и журналистики, люди причастные к рождению и становлению в России этого специфического жанра, персонажи, выпускавшие первые газеты, журналы, телепрограммы — Манеж вместил всех служителей «журналистской музы».

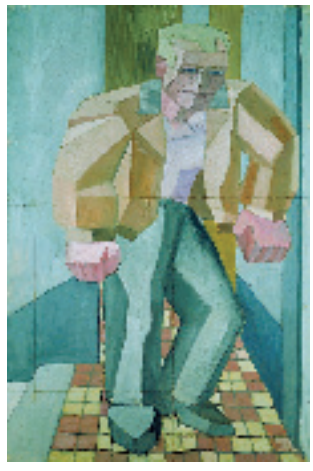
Множество залов, разнообразная композиция, удобное расположение предметов выставки также оставили приятное впечатление.

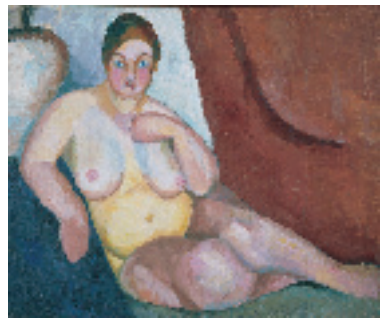
Тамара Козырева

БОРИС ТУРЕЦКИЙ 1928–1997

Больше месяца в ГТГ на Крымском валу, в рамках выставки приуроченной к 75-летней годовщине со дня рождения Бориса Турецкого, демонстрировались работы нонконформиста, известного своими абстракционистскими образами.

Турецкий, «перепробовавший» все жанры живописи от «новой вещественности» до поп-арта, был представлен во всем разнообразии своего таланта. Публика познакомилась как с ранними работами конца 40-х годов прошлого века, так и с поздним творчеством 90-х. В обширную экспозицию вошло более 200 произведений художника из собрания ГТГ, частных коллекций М.В. Ершова, Е.М. Нутовича и А.С. Кретова.





ВЕРА ФАВОРСКАЯ ИВАН ЧЕКМАЗОВ

Выставка творческого наследия семьи Фаворских-Чекмазовых продолжила в Третьяковской галерее серию экспозиций, посвященных забытым именам XX века.

Высокое мастерство работ супругов Веры Фаворской и Ивана Чекмазова, отмеченное пластикой авангарда, отблесками сезаннизма и кубизма, и особенной легкостью сделало экспозицию светлой и оптимистичной. Излюбленная тема Фаворской — натюрморт, Чекмазова — пейзаж, но разноплановость тем только подчеркивает общность сти-

ля супругов, что делает их творчество интересным и занимательным выражением духа первой половины прошлого столетия.

ДРЕВНИЕ ЛИКИ

Очередная выставка проекта «Золотая карта России», посвященная памятникам православной культуры из собрания Художественного музея Череповца, прошла в Государственной Третьяковской Галерее в Лаврушинском.

Вологодская область стала 21-м регионом-участником проекта, музей Череповца, один из старейших музеев России, представил в ГТГ 73 работы из собрания древнерусского искусства — иконы XIV-XVIII вв., лицевое шитье XVII в., и деревянную скульптуру XVI–XVIII вв.

Самым древним экспонатом выставки стал образ святого Николая Чудотворца конца XIV века, — великолепное произведение, выполненное в византийской традиции эпохи Палеологов.

Обзор выставок ГТГ
подготовил
Анатолий Кузин

ПУШКИН В ПОДМОСКОВЬЕ И МОСКВЕ

Конференция «Пушкин в Подмосковье и Москве», восьмая по счету, состоялась 18--19 октября в Государственном историко-литературном музее-заповеднике А.С. Пушкина на западе Одинцовского района. Здесь расположены две усадьбы: Захарово и Большие Вязёмы — где проходили детские годы поэта. Захарово принадлежало бабушке Пушкина — Марии Алексеевне Ганнибал, Вязёмы — князьям Голицыным. Семейство Пушкиных посещало вязёмский храм, у стен которого покоится младший брат поэта Николенька. В Захарово Саша делал первые пробы пера, согласно легенде, он вырезал свои стихи на коре растущих у запруды берез. Воспоминания о доме Голицыных нашли отражения во многих зрелых произведениях, в частности, старая графиня из «Пиковой дамы» — ни кто иная, как хозяйка вязёмской усадьбы — княгиня Наталья Петровна.

В музее размещена постоянная экспозиция, посвященная историческим личностям, связанным с этими местами, проходят тематические выставки и концерты классической музыки.

Павел Рожин

ЯПОНСКАЯ СИНЕВА

До конца ноября в Государственном Эрмитаже проходит выставка «Японская синева. Искусство тканей Кавати. 300 лет производства традиционных хлопчатобумажных тканей с окраской индиго». Экспозиция организована ГЭ, Краеведческим музеем города Яо и обществом сохранения тканей Кавати.

Среди экспонатов — полосатые ткани «Кавати дзима», тканные изделия в сложной технике Цуцу и множество необычных для европейского взгляда вещей, достойных восхищения. Выставка интересна своей не традиционностью и актуальна в наши дни, отмеченные неизменным ростом интереса к японскому искусству.

Ирина Козырь

CUBISME-КУБИЗМ-KUBISMUS

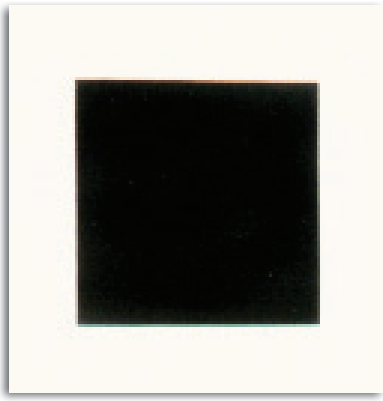
До 23 ноября этого года в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу будет проходить эпохальная выставка «Cubisme-Кубизм-Kubismus. Художественный прорыв в Европе 1906–1926».

Уникальные произведения мастеров французского кубизма и его русских последователей, включающие 80 работ из собрания ГТГ и 50 — из музеев Западной Европы переносят посетителя в антиреальный, мистический мир ломаных образов и замкнутых фантазий. Картины Пабло Пикассо, Казимира Малевича, Фернана Леже, Александра Экстера и пр. поражают, их внутренняя сила вытесняет реальность, поселяя в душе метания и трепет, столь свойственные этому необычайно странному, непонятному, но бесконечно притягательному жанру.

ПАБЛО ПИКАССО «КОРОЛЕВА ИЗАБО», 1909 Г., ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А.С. ПУШКИНА

Елена Владимирова

БЕЗ НАЗВАНИЯ



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ «ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ», 1929 Г.

Как часто современное искусство ввергает нас в шок, заставляя снова и снова вглядываться в непривычные формы и образы? Московская «Айдан галерея» любит эпатировать публику и выставка Анатолия Журавлева «Без названия» — очередное подтверждение тому. Непонятные работы автора, расположившиеся в галерее на 1-ой Тверской-Ямской, очередная артистическая реакция-размышление о плачевной судьбе «произведений искусства в эпоху технической воспроизводимости».

Лина Соева

Бутик FRANCK MULLER, Москва, ул. Б. Якиманка, 24, «Президент-отель», тел.: (095) 239-3788
Бутик «Драгоценности», Москва, Бережковская набережная, 2, «Рэдиссон-Славянская», тел.: (095) 941-8197

ON THE WAY HOME

Every year more and more pictures with inventory numbers of the Russian museum are noticed in first string European auctions. Generally, they all are part of the collection of traveling exhibition, which has been presented in earl Vorontsov's palace and during the war stolen by fascists.

Nikolay Petrovsky

Page 68

THE MISTRESS OF BRAVE KNIGHT'S HEART

Fashion of XIV–XV centuries is like a mystical, fairy dream, full of transparent, wavering shadows. A beautiful lady of that time is deathly pale, delicate and helpless, her support and protection is God and saint cross. Slimness, high forehead without eyebrows and unhealthy blue lips are considered to be a good taste. Elegant luxury can be found everywhere — dresses from rich drapery carefully emphasize neat figure, visually elongate the silhouette. With the invention of corset, woman dress gets features of a famous, gothic S-ideal medieval proportion of human body.

Polina Uhanova

Page 36

GOTHIC DIAMONDS

The culture of the Gothic period was enthralled with concept of chivalry, which focused on the chaste worship of women. This ideology effected many of the arts including the design of jewelry. Gifts of jewelry, exchanged by lovers, assumed a new sentimental value and a highly personal significance for the wearer. Finger rings and ring brooches are frequently enriched with amatory inscriptions and mottoes, praising a woman's beauty as a divine gift and acknowledging the quality of pure love.

Zoya Razinskaya

Page 39

GOTHIC PAINTING IMAGES

Dark vaulting of medieval temples, muted light penetrating through stained glass windows with the faces of martyrs depicted on them, sharp spires piercing cloudy sky… Suffering and pain is the destination of amazing and frightening images and the main theme of art in the Middle Ages.

Polina Uhanova

Page 32

THE MUSE OF FEDOR TOLSTOY

«Fedor Tolstoy loved Ann Dudina as madly as she did and that year they got married» — told Maria Kamenskaya about the happiest day of her parents wedding. In his diary Tolstoy wrote, that his darling was noble, well educated and fond of Russian literature. In 1812 he drew first miniature portrait of his wife and called it "The family portrait"

Elizaveta Anosova

Page 65

«MY DREAM WAS TO CREATE A TEMPLE WITH LIGHT AMONG THE DARK"

THE BIRTH OF THE GOTHIC STYLE

The gothic period in France continued for more then 300 years. In the beginning it was called the flourishing, then it turned into the radiant and then into the late flaming Gothic. That epoch provided French architects with lots of opportunities to combine perfect in proportions and stable constructions with astonishing decoration. In Germany the Gothic style appeared 100 years later, only in 1230 and had a great success up to the XVI century. In England Gothic, began to spread in 1180 as a very decorative style.

Anna Pogidaeva

Page 16

THEATRE IN PORTRAITS

A theatrical portrait is considered to be one of the separate painting genres. Its history is global and inexhaustible. It began more then 2500 years ago when the first theatre appeared in Ancient Greece and Greek painters started to depict bright images of actors and dramatists.

This genre reached the top of its success during the epoch, when all traditional art principals were denied and new aesthetic values came instead.

Viktoriya Petrova

Page 113

MYSTERIOUS ART

A long time ago Pliniy told a story about the Phoenicians which had a shipwreck and by chance discovered glass. When they found themselves on the island they decided to make a fireplace from the blocks with soda. Fire made soda melting and from the fusion of send and soda an unknown mysterious, dark substance was formed…

Tatyana Sobolevskaya

Page 31

THE MUSEUM, WHICH IS EXCLUSIVE IN RUSSIA

Just imagine-a semi literate man dreams to become rich by editing books for people. Utopia? Certainly not, some time past and he not only achieves everything he wants but also remains in Russian history as a great editor. And it's not a fantasy but a real life of Ivan Sitin.

Aleksander Alekseevskiy
Pavel Rogin

Page 116

ГДЕ МОЖНО ПРИОБРЕСТИ ЖУРНАЛ

АНТИКВАРНЫЕ САЛОНЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГАЛЕРЕИ.

МОСКВА.

«19 век» — 1-ая Тверская-Ямская, 36. 250-99-88, 250-83-99.
«Акция ЛТ» — Б. Никитская, 21/18. 291-75-09, 290-54-13.
«Антик ЛАР» — Арбат, 38/1, стр.2. 241-88-08.
Антиквар – Метрополь — Театральный пр-д, 1/4. 927-69-79, 927-69-78.
Антикварные салоны «На Бронной» — Б. Бронная, 27/4. 209-12-43. Сытинский пер, 7, 299-73-80.
Антиквариат «На Софийской» — Софийская наб, 30, стр.3. 792-54-40, 792-54-39.
Антикварный салон «Екатерина» — Ленинградский пр., 24. 257-41-74, 257-42-19.
Антикварный центр на Пушечной — Пушечная, 3/12. 923-91-08.
Аукционный дом «Гелос» — 1-ый Боткинский пр-д., 2/6. 945-44-10, 945-52-48.
«Бабушкин сундук» — ул. 1905 г., 2. 252-27-92.
«Галерея Леонида Шишкина» — Неглинная, 29/14. 200-35-10, 200-19-51.
Галерея «Принт-Арт» — Кутузовский пр., 24. 243-20-79, 234-40-73.
Галерея «Русская икона» — Арбатский пер., 6/2. 202-41-00.
«Галегея Сtудия» — М. Власьевский пер., 5. 241-44-27, 136-66-84, 958-22-58.
Галерея «Три века» — Кадашевская наб., 22/1, стр.1, 3 этаж. 953-47-41.
Галерея «Шон» — Никитский б-р, 12А. 291-97-39, 291-45-79, 290-05-49.
Государственный выставочный зал «На Солянке» —Солянка, 1/2, стр. 2. 921-55-72.
«Золотой век» — Арбат, 4. 130-57-01, 768-24-17.
Книжный магазин «Москва», антикварно-букинистический отдел, отдел «Искусство» — Тверская, 8, 1 этаж. 796-94-14.
«АРТ-Эксперт» — Китайгородский пр-д., 7, — в здании Мин. Культуры РФ. 923-50-57.
«Меандр» — Фрунзенская наб., 46. 242-30-66.
Магазин «Антиквариат» — Фрунзенская наб., 52. 242-84-78.
Магазин-ломбард «Золотник» — Арбат, 34. 241-27-87.
«Мир искусств» — Остоженка, 7. 202-42-80, 291-89-46.
Московский Центр Искусств — Неглинная, 14. 924-88-72.
Объединение «Магнум Арс» — Лаврушенский пер., 6, стр. 1. 951-13-77, 951-14-06.
«Остров сокровищ» — Арбат, 17. 203-33-89, 291-73-94.
«Раритет» — Арбат, 31. 241-23-81.
«Русская усадьба» — Арбат, 23. 291-54-03, 291-71-58.
Магазин-ломбард «Золотник» - Арбат, 34. 241-27-87
Русский национальный музей — Пушечная, 3. 921-41-49.
«Серебряный Плёс». Оценка антиквариата и ювелирных изд. — Арбат, 46. 244-89-05.
«Сказка» — Карманицкий пер., 5. 241-49-85.
Центр антикварной торговли «Серебряный ряд» — Арбат, 23. 291-72-19, 291-71-07.
Центральный Дом Антиквариата — Театральный пр-д., 5, стр.1, 5 этаж. 781-08-11.
Центральный Дом Художника — Крымский вал, 10. 238-77-53, 795-17-55.
Ювелирный салон «Фаберже» — Кузнецкий мост, 20. 924-49-69.
Юнисэт Арт — Б. Николо-песковский пер., 5. 241-61-57.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

«19 век» — Б. Конюшенная, 19. (812) 314-41-27.
«Абим Плюс» — Набережная реки Фонтанки, 5. (812) 314-00-80.
«Гармония» — Моховая, 32. (812) 273-66-10.
«Демак» — Моховая, 31. (812) 273-04-40.
«Пантелеймоновский» — ул. Пестеля, 13-15. (812) 279-72-35, 273-81-71.
«Петербург» — Невский пр-т, 64. (812) 311-40-20, 311-20-57, 311-90-89.
«Рапсодия» — Б. Конюшенная, 13. (812) 314-48-01.
«Русские сезоны» — Литейный пр., 15. (812) 275-17-49, 273-36-49.
«Русская старина» — Невский пр-т, 20. (812) 320-66-22, 312-92-22.
«Ренессанс» — ул. Пестеля, 8-а. (812) 273-63-16, 273-54-04.
«Серебряный век» — Моховая, 26. (812) 279-51-93.
«Сокровища Петербурга» — Владимирский пр., 14. (812) 113-13-36, 164-50-18, 162-53-50.
«Старинный интерьер» — Литейный пр., 32. (812) 273-74-62.
«Терция» — Итальянская ул., 51. (812) 110-55-68.

ГОСТИНИЦЫ.

МОСКВА.

«Балчуг Кемпински» — ул. Балчуг, 1. 230-65-00, 230-65-07.
«Будапешт» — Петровские линии, 2/18. 924-88-20.
«Метрополь» — Театральный пр-д., 1/4. 927-60-00.
«Националь» — Моховая, 15/1. 258-70-00.
«Пекин» — Б. Садовая, 5/1. 209-24-42, 209-22-15.
«Рэдиссон Славянская» — Бережковская наб., 2. 941-80-20.
«Савой» — Рождественка, 3. 258-38-00.
«Советская» — Ленинградский пр., 32/2. 960-20-01.
«Шератон Палас отель» — 1-ая Тверская-Ямская, 19. 931-97-00.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

«Астория» — Б. Морская, 39. (812) 313-57-57.
«Англитер» — Б. Морская, 39. (812) 313-56-66.
«Европейская» — Михайловская ул., 1/7. (812) 329-60-00.
«Невский Палас» — Невский пр., 57. (812) 380-20-01.
«Рэдиссон САС Ройал Отель» — Невский пр., 49/2. (812) 322-50-00.

РЕСТОРАНЫ, КЛУБЫ.

Cafe «The Museum» — 1-ая Тверская-Ямская, 11. 251-64-44.
«New's Pub» — Петровка, 18. 928-83-43.
«Flash» — М. Дмитровка, 6. 200-02-80.
«Акапулько» — Петровка, 14. 200-44-41.
«Дом актера» — Арбат, 35, 6 этаж. 248-18-01.
Кафе «Библиотека» — Карманицкий пер., 9. 937-58-36, 241-22-41.
Театральный ресторан актеров Москвы «Трам» — М. Дмитровка, 6. 299-07-70.
«Яръ» — Ленинградский пр., 32/2. 960-20-04.

КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ.

«Библио-Глобус» — салон «Коллекционер», отдел «Искусство» — Мясницкая, 6/3. 921-54-73, 928-87-58, 921-53-36.
«Книги» — Никольская ул., 17, стр. 1. 921-64-58.
Книжная лавка при РГБ – Воздвиженка, 3/5, 1-ый подъезд. 222-83-58.
«Лавка книголюба» — Трубная ул., 23, стр. 2. 733-94-28.
«Летний сад» — Б. Никитская, 46. 290-06-88.
Московский Дом Книги — Арбат, 8. 290-45-07, 290-35-80.
Магазин исторической книги — Старосадский пер., 9. 921-48-95.
«Солис-XXI» — Б. Саввинский пер., 9. 248-21-90, 248-62-95.
«Согласие» — Бахрушина, 28. 959-21-03.
ТДК «Москва» — Тверская, 8, отдел «Искусство». 229-64-83.
Художественный салон. Книжный отдел —Петровка, 12. 921-38-02.

НАШИ ПАРТНЕРЫ

Коллегия экспертов и оценщиков ювелирных изделий и антиквариата. Дубининская ул., д. 39-41, стр. 2. 785-66-60, 785-66-61.
Российская Академия Архитектуры и строительных наук. Б. Дмитровка, 24. 926-81-59.
Государственная Третьяковская Галерея — Лаврушинский пер., 10. 230-77-88.
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства — Делегатская, 3. 923-17-41.
Музей личных коллекций при ГМИИ им. Пушкина — Волхонка, 12. 203-95-78.
Государственный музей-усадьба «Архангельское» Московская обл., Красногорский р-н, Пос. Архангельское. 561-96-60
Творческая группа Рубена Федорова. Столовый пер. 4, стр. 1. 203-48-09