



ДЛЯ ТЕБЯ

СИМВОЛИКА
«ЖИЗЕЛИ» ◀
С. 51

СЛАВА
И СКАНДАЛ ◀
С. 74

ЮНЫЕ БОГИ ◀
С. 26

БЛЕСК И
РОСКОШЬ
АТЛАНТИДЫ ◀
С. 13

БЛЕСК И РОСКОШЬ АТЛАНТИДЫ ◀ КОРОЛЕВСКИЕ
КОКОШНИКИ ◀ СОНЯ ДЕЛОНЕ: СИМУЛЬТАННАЯ
«КЛЕОПАТРА» ◀ «САПФИРОВАЯ» ПРИМА ◀



9 772218 033781



ISSN 2218-0338

00032

БЛЕСК И РОСКОШЬ АТЛАНТИДЫ • КОРОЛЕВСКИЕ
КОКОШНИКИ • СОНЯ ДЕЛОНЕ: СИМУЛЬТАННАЯ
«КЛЕОПАТРА» • САПФИРОВАЯ ПРИМА •

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 32



DATEJUST

Истинная классика Rolex, часы Datejust стали первым в мире наручным водонепроницаемым автоматическим хронометром, показывающим дату в окошке на циферблате, и до сих пор остаются эталоном стиля на все времена.

*#Perpetual**

*Навстречу вечности

ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23А
Невский проспект, 150; ул. Михайловская, 1/7

DLT, ul. Bolshaya Konyushennaya, 21-23A
Nevsky prospect, 150; ul. Mikhailovskaya, 1/7

tel. +7 800 700 0 800

Mercury

www.mercury.ru



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

CHANEL, ПОСВЯЩЕНИЕ N°5

В 1921 году Габриэль Шанель решает создать духи и в качестве названия выбирает N°5, свое счастливое число.

Творческий подход, в основе которого неизменный принцип: идея – прежде всего.

В 2021 году CHANEL посвящает коллекцию Высокого ювелирного искусства знаковому и счастливому числу, демонстрируя одновременно смелость технического решения и традиционную для CHANEL свободу.

CHANEL High Jewelry создает Collection N°5, в центре которой – абсолютный шедевр: геометрически совершенное кольцо, элементы которого воспроизводят знаковые коды флакона N°5. Оно состоит из более 700 бриллиантов, расположенных вокруг центрального бриллианта, специально ограненного таким образом, чтобы иметь вес 55,55 карат. Вес, определенный совершенством идеи.

Уникальный подход: оттолкнуться от необработанного алмаза и ориентироваться не на наибольший вес, а на совершенство камня, который обтачивают по заданным параметрам, продиктованным замыслом ювелира.

Бриллианты вечны. Французское слово «éternité» (вечность) – это анаграмма слова «étreinte» (объятие). Для CHANEL это и есть определение творчества: объятие, слияние духа и материи, без которого невозможно подарить жизнь новому творению.

И сегодня CHANEL утверждает: творчество вечно.



CHANEL

HIGH JEWELLERY

КОЛЬЕ N°5 БЕЛОЕ ЗОЛОТО, БРИЛЛИАНТЫ
И БРИЛЛИАНТ ИЗУМРУДНОЙ ОГРАНКИ 55,55 КАРАТ КАТЕГОРИИ ТИПА IIA.

КОНЦЕРТ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ,
ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

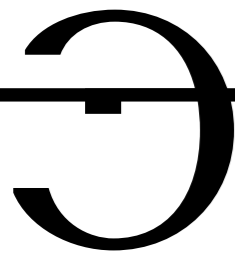
Эрмитаж любит дружить с «брендами», особенно с ювелирными. Наша коллекция драгоценностей богата, красива, поучительна и всегда привлекает внимание мастеров. Прекрасная идея — устроить диалог между историческими раритетами и ориентированными на традиции шедеврами работы Cartier. В переключку с могольскими драгоценностями вступили ожерелья и подвески в индийском духе, с хрустальной лампой — прозрачные часы и украшения с бриллиантами; с ларцом Ядвиги — камен и браслет середины XX века; с фельдмаршальским жезлом — украшенные драгоценными камнями государственные награды и символы; с аугсбургскими часами — настольные часы 1902 года.

Получился удивительный ансамбль — созвучие разных эпох и всевозможных вкусов и традиций, каждая из которых обладает своими изящными достоинствами. Это сочетание соответствует духу Эрмитажа — энциклопедии красоты, присущей разным эпохам и видам искусств. Шедевры разных времен «соперничают» и «дружат» друг с другом, а рядом с ними «разговаривают» ювелиры и ювелиры-реставраторы, разделенные расстояниями и веками. Получается прекрасный и оптимистический концерт, галантный балет, который хорош всегда, но особенно сегодня — в эпоху пандемической неопределенности и страха¹.



ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

¹ фрагмент вступительной статьи каталога выставки «Cartier: Продолжая историю. Шедевры декоративно-прикладного искусства Эрмитажа и ювелирное наследие дома Cartier». 2021 год



ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ИЮНЬ 2021

РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор **Зорина Валерьевна Мыскова**
 Редакторы **Яна Жилыева, Лейли Алиева**
 Выпускающий редактор версии на русском языке **Владислав Бачуров**
 Ответственный секретарь **Марина Бачурова**
 Фоторедактор **Оксана Соколова**
 Цветоделение и ретушь **Виктор Хильченко, Михаил Шишлянников**
 Корректура и служба проверки
Андрей Бауман, Саймон Паттерсон, Нина Постникова
 Дизайн и верстка: **Людмила Ивакина**
 Обложка: **Андрей Шелютто, Ирина Чекмарева**
 Макет: **Андрей Шелютто**
 Шрифты **Hermitage Ingeborg: Франтишек Шторм (Прага)**

ОРГАНИЗАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ, РЕКЛАМА, РАСПРОСТРАНЕНИЕ:

Виктория Докучаева, Марина Кононова
 ПРАВОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: **Алексей Директоренко**
 ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА: **Евгений Смирнов**

+7 (812) 904-98-32 / office.hermitageXXI@gmail.com

Специальная благодарность:

Светлана Адаксина, Марина Антипова, Альфия Лисицына, Екатерина Сиракянц, Мария Халтунен, Марина Цыгулева (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), Светлана Даценко (представитель выставочного центра «Эрмитаж Амстердам» в Санкт-Петербурге);
 Нина Ананиашвили (художественный руководитель Государственного балета Грузии (Тбилиси), прима-балерина, выступавшая на главных мировых сценах Большого театра, Датского королевского театра/Royal Danish theatre, Королевской оперы Лондона / Royal Opera House, Американского балетного театра / American ballet theatre, Нью-Йоркского городского балета / New York City Ballet);
 Светлана Захарова (прима-балерина Большого театра (Москва) и Миланского театра Ла Скала / La Scala); Алина Сомова (прима-балерина Мариинского театра (Санкт-Петербург));
 Рене Франк / Renée Frank (директор выставочных проектов, Департамент наследия Cartier (Париж), Анна Ламарк / Anne Lamarque (менеджер культурных проектов, выставок и коллекции Cartier (Париж)); Ксения Калиновская (PR директор Chanel Россия и СНГ), Лана Чесновицкая (пресс-атташе Chanel Москва), Татьяна Иванова (управляющий директор Van Cleef & Arpels по странам СНГ и Турции), Мария Троя (директор по связям с общественностью Van Cleef & Arpels по странам СНГ и Турции), Наталья Плеханова (директор агентства Principe PR Media);
 Валентин Барановский (фотограф), Елена Беспалова (исследователь творчества Леона Бакста, автор книги «Бакст в Париже», Париж), Ольга Бузина (историк культуры, продюсер культурных проектов), Александр Васильев (историк моды, коллекционер), Архив Pracusa Artistica S.A. (Барселона).

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»
 Выпуск № 32 (XXXII) / ДРАГОЦЕННОСТИ
 Учредитель: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»
 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:
 МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ

Фонд «Эрмитаж XXI век».

Независимый частный российский фонд, осуществляющий деятельность по поддержке проектов и программ Государственного Эрмитажа в рамках соответствующих генеральных соглашений.

Издатель журнала «Государственный Эрмитаж».
 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8
 Тел.: +7 (812) 904-98-32

Адрес редакции:

191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8
 Тел.: +7 (812) 904-98-32;
 e-mail: office.hermitageXXI@gmail.com

Цена свободная. Все права защищены.

Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна. При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2021. Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов. Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

ISSN 2218-0338 00032

Учредитель: ФГУК «Государственный Эрмитаж»
 Издатель: Фонд «Эрмитаж XXI век»
 Журнал «Государственный Эрмитаж»: свидетельство о регистрации СМИ ПИ ФС77-38126 выдано 24 ноября 2009 года Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Тираж 2000 экземпляров
 Формат 231 × 285 мм

Отпечатано в типографии SIA PNB Print, Латвия
 Latvia, "Jāņsilī", Silakrogs, Ropažu novads, LV-2133

6 **КОНЦЕРТ
ДРАГОЦЕННОСТЕЙ**
МИХАИЛ
ПИОТРОВСКИЙ

10 **МАГИЯ, МИСТИКА
И ИСТОРИЯ
ДРАГОЦЕННЫХ
УКРАШЕНИЙ**
МИХАИЛ
ПИОТРОВСКИЙ

11 **БЛЕСК
И РОСКОШЬ
АТЛАНТИДЫ**
ЮЛИЯ
ПЛОТНИКОВА

15 **ДРАГОЦЕННОЕ
БЛАГОСЛОВЕНИЕ**
ЯНА ЖИЛЯЕВА

20 **УСКОЛЬЗАЮЩАЯ
КРАСОТА**
ГАЛИНА
ГАБРИЭЛЬ

30 **БИРЮЗА
И КОРАЛЛЫ.
РОМАНТИЧЕСКИЙ
ВОСТОК**

31 **ВОСТОЧНАЯ СКАЗКА**
ОЛЬГА МАКАРОВА

34 **ИДА РУБИНШТЕЙН:
МОИ ДРАГОЦЕННОСТИ**
ГАЛИНА КАЗНОБ

36 **«КЛЕОПАТРА»**
МАРИНА БЛЮМИН

39 **КРОВЬ
МЕДУЗЫ ГОРГОНЫ**
МАРИНА ДОЛГОЛЕНКО

42 **БАЛЕТ
НА КРЫШЕ ЭРМИТАЖА**
ФОТО
ЮРИЯ МОЛОДКОВЦА

23 **ЗОЛОТО.
ЗРЕЛИЩА**

24 **ЮНЫЕ БОГИ**
АННА ГАЛАЙДА

28 **«ФУТБОЛ»**
МАРИНА БЛЮМИН

БИРЮЗА
КОРАЛЛЫ

САПФИРЫ
ЖЕМЧУГ

44 **САПФИРЫ
И ЖЕМЧУГ. СТРАСТЬ**

46 **КИПЕНИЕ СТРАСТЕЙ**
ОЛЬГА МАКАРОВА

50 **ВРЕМЯ – ЭТО НЕ ПРЕДЕЛ**
ДИРЕКТОР
ПО НАСЛЕДИЮ CARTIER
ПЬЕР РАЙНЕРО
ИНТЕРВЬЮ –
ОЛЬГА БУЗИНА

55 **КАРТЬЕ И РОМАНОВЫ**
АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ

58 **САПФИРОВАЯ ПРИМА**
ЛЕЙЛИ АЛИЕВА

60 **ОДЕРЖИМОСТЬ.
«ПИКОВАЯ ДАМА»**
РОЛАНА ПЕТИ
НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ

62 **ЖЕМЧУГ**
МАРТЕЙН АККЕРМАН

65 **СЛАВА И СКАНДАЛ**
МАРЬЯНА ХЭЗЕЛДАЙН

РУБИНЫ

69 **РУБИНЫ.
СМЕРТЬ
И ДЕВА**

70 **СИМВОЛИКА
«ЖИЗЕЛИ»**
АННА
ГАЛАЙДА

74 **У ЛЕБЕДЯ
РУБИНОВАЯ
КРОВЬ**
ЛЕЙЛИ
АЛИЕВА

75 **БРИЛЛИАНТЫ.
РУССКАЯ
ДУШОУ**

76 **«РУССКОЕ»
НА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ
СЦЕНЕ**

АННА ГАЛАЙДА

79 **ДО ДЯГИЛЕВА:
ДВЕ КОРОБОЧКИ,
АЛЮМИНИЙ
И НАНОТЕХНОЛОГИИ**

ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ
МАГИЯ (VAN CLEEF)
ЯНА ЖИЛЯЕВА

82 **СЕСИЛ БИТОН
И КУЛЬТ ЗВЕЗД.
РУССКИЕ СЕЗОНЫ**

84 **КОРОЛЕВСКИЕ
КОКОШНИКИ**
ЛЕЙЛИ АЛИЕВА

90 **ВДОХНОВЕНИЕ
ТАНЦЕМ**

92 **SUMMARY**

БРИЛЛИАНТЫ

МАГИЯ, МИСТИКА И ИСТОРИЯ ДРАГОЦЕННЫХ УКРАШЕНИЙ

РАССКАЗЫВАЮТ, ЧТО ВЕЛИКИЙ ЛЮБИТЕЛЬ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ КУРАКИН ЕДВА НЕ ПОГИБ ВО ВРЕМЯ ПОЖАРА В ПАРИЖЕ ИЗ-ЗА СВОЕГО ОБИЛЬНО РАСШИТОГО ЗОЛОТОМ МУНДИРА. ЗОЛОТА БЫЛО ТАК МНОГО И ОНО ТАК РАСКАЛИЛОСЬ, ЧТО СПАСАТЕЛИ НЕ МОГЛИ ДО НЕГО ДОТРОУТЬСЯ. В ЭТОЙ ИСТОРИИ ВОПЛОТИЛИСЬ И ЕВРОПЕЙСКИЙ СТЕРЕОТИП НЕУМЕРЕННО РОСКОШЕСТВУЮЩЕЙ РУССКОЙ ЗНАТИ, И РЕАЛЬНОЕ ЕЕ БОГАТСТВО, И ЖЕЛАНИЕ ЕГО ПОКАЗАТЬ.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ¹



Шифр с вензелем Екатерины II
Россия. между 1770 и 1780 годами
Золото, серебро, бриллианты; чеканка
7,3 × 3,3 см
Поступил в 1908 году
Происходит из коллекции великого князя
Алексея Александровича
Инв. № Э-289

¹ Статья опубликована в каталоге выставки «Драгоценности! Блеск русского двора» (выставочный центр «Эрмитаж Амстердам», 2019–2020).

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

Сохранившиеся в музеях коллекции вещей, из которых состояли их сокровищницы, показывают, однако, как варварская любовь к обилию драгоценностей быстро превратилась в утонченный вкус, сделавший ювелирное убранство людей русского двора важной и во многом образцовой частью мировой истории искусства и моды.

Умение лучших мастеров совмещалось с воспитанным на лучших образцах вкусом заказчика. Женские и мужские украшения на протяжении веков были важным символом общественного положения, личных пристрастий и культурных традиций. Это сочеталось с верой в магические свойства драгоценных камней и металлов, которые служили талисманами, оберегавшими хозяев, переносившими эти свойства от одних обладателей к другим. Они и сегодня, в витринах, несут в себе мистику истории и ее человеческого измерения.

Драгоценные камни и металлы редки и дороги. Поэтому по мере изменения моды изделия из них переделывают, и только музеи с долгой традицией сохраняют образцы разных эпох, примеры скачков вкуса от пышности к строгости и обратно и вещи, вышедшие из употребления. Такие как популярные когда-то табакерки, бывшие частью одежды и придворного ритуала. На какое-то время их заменили портсигары, но и этот предмет роскоши вышел из моды под влиянием неожиданной общественной ненависти к курению.

В Эрмитаже есть особая Галерея драгоценностей, где и хранятся произведения ювелиров разных эпох российской истории. Они рассказывают о стилях и художественных влияниях и не меньше — о своих хозяевах, чьи поступки и манеры оставили важный след в истории страны и ее культуры. За прелестными вещицами стоят образы Петра Великого, Екатерины Великой и Николая II, князей Юсуповых, Шереметевых и многих, многих других, чьи портреты и драгоценности украшают выставку. А рядом с ними — имена великих ювелиров, от Иеремии Позье до Карла Фаберже и его многочисленных талантливых партнеров.

Сегодня почти все драгоценные камни имеют искусственные варианты. Они не уменьшают их качество и цену, тоже преломляют свет, обладают твердостью и хрупкостью, радуют глаз. Но ценность их уменьшается, как ослабла ценность горного хрусталя после изобретения хрусталя стеклянного. Однако растет ценность работы ювелиров, которая зависит не столько от точности техники, сколько от умения преобразить естественные вещи в новое явление, в красоту композиции и формы, придать блеску металла и преломленному свету новые прекрасные и волшебные качества.



ЮЛИЯ ПЛОТНИКОВА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

БЛЕСК И РОСКОШЬ АТЛАНТИДЫ

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В ИМПЕРАТОРСКОЙ
РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА¹

В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ ЛУЧШИМ ПОДАРКОМ ДОБРОЙ И ТРУДОЛЮБИВОЙ КРАСАВИЦЕ БЫЛИ ЛАРЕЦ, НАПОЛНЕННЫЙ САМОЦВЕТНЫМИ КАМНЯМИ, И БОЛЬШОЙ СУНДУК С ШУБАМИ И ПЛАТЬЯМИ.

На протяжении второй половины XIX века модным неизменно считался так называемый стиль помпадур, хотя правильнее было бы назвать этот стиль именами мадам Дюбарри или Марии Антуанетты. Пышные турнюры представляли собой массу задрапированных тканей, лент и кружева. На парадных торжествах и больших балах пuffy на платьях подхватывали аграфами, а головы украшали згретами из бриллиантов с прибавлением перьев и цветов. Необходимыми дополнениями к такому туалету были шейные бархатки темных цветов, на которые прикалывался медальон, крестик либо какая-нибудь подходящая брошь. Подобная же бархатка в романе «Анна Каренина» украшала шею княжны Кити. Судя по разновременным живописным и фотографическим портретам великой княгини (будущей императрицы) Марии Федоровны, бархатка с приколотой на нее жемчужной брошью была ее излюбленным украшением. Медальоны и всякие такого рода украшения были в большой моде. Иногда делали эмалевые медальоны с именами, при этом буквы размещали «в художественном беспорядке», сгруппировав вокруг центральной буквы все остальные.

К концу 1870-х — началу 1880-х годов исчезли пышные турнюры и короткие талии, костюм сменил свой силуэт. В моду вошел новый фасон корсажа — так называемая кираса, то есть гладкий, облегающий, спускающийся до уровня бедер. Бальные платья шнуровались сзади, чтобы оставить гладким лиф, и драпировались тюлем и кружевом с приколотыми к юбке и корсажу гирляндами цветов. Для бальных платьев широко использовались газ, тюль, затканый золотом и серебром и расшитый блестками. Обилие украшений и вышивки на платьях свело к минимуму употребление ювелирных изделий. Единственное исключение по-прежнему составляли частные и придворные балы, на которых знатные дамы блистали своими драгоценностями. Им старались подражать дамы из нового социального слоя — буржуазии.

Франсуа Фламенг
Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой
Франция. 1849 год
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-1371

Николай Петрович Богданов-Бельский
Портрет княгини Марии Павловны Абамелек-Лазаревой, урожденной Демидовой (1876–1955)
Россия. 1900–1901 годы
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-2034

Сформировавшийся к началу 1890-х годов довольно простой и элегантный силуэт костюма с обтягивающим лифом и слегка расширяющейся книзу юбкой служил своеобразным фоном, который модельеры заполняли разнообразными деталями, исходя из выбранного ими стиля — Генриха IV, Людовика XIII, Помпадур или Людовика XVI.

Этому немало способствовали костюмированные балы, что устраивали в первую очередь в великокняжеских дворцах и домах столичной аристократии. В Петербурге никто не умел так роскошно устроить бал «на заданную тему», как графиня Мария Эдуардовна Клейнмихель, маскарады которой привлекали высший свет столицы, а затем живо обсуждались на страницах модных журналов и газет. Один из таких балов «в стиле Людовика XV» произошел в 1893 году. Сама хозяйка выбрала роскошный бархатный костюм персикового цвета, передняя часть юбки с украшениями в виде фестонов, усыпанных бриллиантами, а лиф с белым атласным жилетом, кружевным жабо и черной бархатной лентой — декорирован большими бриллиантовыми пуговицами. В напудренных волосах графини был згрет из черных страусовых перьев с бриллиантовым аграфом.

В 1890-х годах в моду вошел слегка видоизмененный склаваж (esclavage) XVIII века — колье, плотно охватывавшее шею. Только теперь он назывался «собачий ошейник» (collier de chien). Самые простые экземпляры состояли из серебряных или золотых тонких нитей, скрепленных спереди и сзади двумя аграфами. Подобные украшения зачастую носили на плотной ленте из бархата



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

или шелка. Самые роскошные колье были сделаны из бриллиантов, жемчуга и драгоценных камней и дополнялись ожерельем, которое крепилось к нижней части колье и ниспадало на грудь. «Собачий ошейник» держался в моде вплоть до 1910-х годов и был среди украшений императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны.

Эстетика нового стиля модерн (Art nouveau) с его мягкими, текучими, извилистыми линиями, нежными цветами, необычными колористическими сочетаниями предназначалась прежде всего для женщин. Струящиеся линии платьев из бархата, шелкового шифона, бархата в сочетании с изысканным кружевом, украшенных великолепно выполненными искусственными цветами и вышивкой, — все это превращало женщину в вечернем туалете в чудесный цветок. Юбки падали естественными, мягкими складками и плавно колыхались при ходьбе, а их трены создавали эффектные драпировки и волнообразные линии, которые элегантные женщины могли легко создать одним движением руки. Головки дам украшали прически «в новейшем вкусе», как его называли в модных дамских журналах. Создававшиеся сперва для балов-маскарадов прически «Мак», «Ирис», «Пион» вырабатывали определенный фасон, с волнистыми, поднятыми кверху локонами, скрученными в мягкий узел, с изысканными драгоценными гребнями работы Рене Лалика. Ювелирные украшения выполнялись в виде вышеназванных цветов, а также разнообразных насекомых — бабочек, стрекоз и жуков — на фоне паутины, сверкающей каплями бриллиантовой росы.

Женщины Fin de siècle, обладавшие не только состоянием, но и вкусом, подбирали драгоценности согласно цвету туалета, а иногда даже его детали. Так, знаменитая балерина и бывшая фаворитка Николая II Матильда Кшесинская надевала «изумрудное колье, а на корсаж — огромную бриллиантовую брошь со свисавшими, как дождь, бриллиантовыми нитями и прикрепленным в середине крупным изумрудом и бриллиантом яйцевидной формы»², чтобы оно гармонировало с поясом в виде банта из ярко-зеленого атласа на платье из черного атласа и белого шифона, созданном парижским модным домом Veer.

Сестра императрицы великая княгиня Елизавета Федоровна также очень тщательно подходила к выбору драгоценностей. Ее племянница великая княгиня Мария Павловна вспоминала: «Когда вечернее платье было надето <...> тетя говорила мне, какие драгоценности она собирается надеть, и я шла к застекленным шкафчикам, похожим на витрины в ювелирном магазине, и приносила то, что она выбрала»³. Подобные «витрины» из розового дерева были и у княгини Зинаиды Юсуповой — о них писал ее сын Феликс: «В широких горках красовались броши и ожерелья. Когда случались приемы, двери были нараспашку, любой мог войти полюбоваться матушкиными бриллиантами»⁴. Каждая императрица могла позавидовать ее коллекции драгоценностей, в которой находилась знаменитая La Regegrina — грушевидная жемчужина массой 63 карата, стоившая целое состояние. Зинаида Николаевна обладала великолепным вкусом, и ее сын вспоминал, что на приеме в честь китайского министра, бывшего в Петербурге в 1896 году, она была одета в платье абрикосового бархата с собольей оторочкой. «В пандан к платью матушка надела бриллиантовое колье с черным жемчугом»⁵.

Императрица Александра Федоровна также подбирала ювелирные украшения к цветам платьев; к бледно-голубому она надевала сапфиры и бриллианты, а к туалетам из тканей излюбленных ею сиренево-лиловых тонов — аметисты и жемчуг: «Их ассортимент менялся каждый день: если на государыне были надеты бриллианты, то они были и на голове, в диадеме, и на руках, в браслетах и разных брошках. Если это были изумруды, то все состояло из них, так же с сапфирами и рубинами»⁶. В отличие от своих многочисленных придворных, императрица Александра Федоровна не любила торжественных приемов и балов и не скрывала этого. Когда же того требовала необходимость, она появлялась на них во всем блеске первой дамы Российской империи, с лучшими украшениями из алмазов и жемчуга, который был ее любимым камнем. «Мне представляется она то в синем сарафане, вышитом золотом, с громадным шлейфом, отороченным широким темным соболем, то в бледно-розовом с серебром. Ее кокошник покрыт бриллиантовой диадемой с жемчугами, на шее — бриллиантовое колье и дивные жемчуга, несколько рядов, зерно к зерну и очень большие»⁷, — писал великий князь Гавриил Константинович.

Что касается парадных придворных балов или торжественных выходов, то на них дамы должны были быть одеты в придворные платья «русского» фасона, введенные еще при императоре Николае I в 1834 году. Эти костюмы состояли из белого атласного сарафана, вышитого спереди золотом или серебром, поверх которого



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021 / В. С. ТЕРЕБЕННИН, А. В. ТЕРЕБЕННИН

Букет цветов
Россия. 1740-е годы
Мастер: Иеремия (Еремей) Петрович Позье
Золото, серебро, драгоценные и поделочные камни, хрусталь
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-1864

надевался лиф с распашными рукавами и длинным шлейфом. У императрицы верхнее платье шилось из серебряного газета или бархата палевых оттенков и вышивалось золотом и серебром, а также драгоценными камнями. На своем первом приеме цесаревна Мария Александровна была одета в «голубого цвета шлейф, весь вышитый серебром, и белый шелковый сарафан, перед которого тоже был вышит серебром, а вместо пуговиц нашиты были бриллианты с рубинами; повязка, темно-малинового бархата, обшита бриллиантами; с головы спадала серебром вышитая вуаль»⁸.

Для фрейлин и статс-дам придворные платья шили из алого, синего или зеленого бархата и вышивали золотом или серебром — в соответствии с чином. Драгоценности также были регламентированы. Фрейлины носили бриллиантовый шифр императрицы на левой стороне корсажа, а статс-дамы — ее портрет в бриллиантовой оправе. На голову надевали соответствующего цвета кокошник, расшитый золотом или драгоценными камнями, с прикрепленной к нему вуалью.

Для того чтобы представить себе роскошь этих платьев, позволим себе привести их описание на одном из придворных балов 1913 года: «На княгине А. В. Трубецкой роскошный трэн из синего бархата, отороченный соболями, при белом сарафане, вышитом жемчугом и золотом; вместо пуговиц — настоящие драгоценные камни. Кокошник весь из бриллиантов и сапфиров. Княжна Трубецкая была в белом атласном сарафане, вышитом жемчугом, трэн из серебристой ткани, украшенный букетами розовых и чайных роз. Такой же кокошник с жемчугом. М. Плаутина была в трэне из серебряной парчи, отделанном венецианским гипюром. Пуговицы сарафана из серебра старинной чеканки. Кокошник сиял ривьерой из крупных бриллиантов. Княгиня Мещерская имела на себе трэн из дама [франц. *damàs*] цвета крем с золотом, отороченный темными соболями. Золотой кокошник с бриллиантами»⁹. Супруга предводителя одного из петербургских уездов госпожа Зиновьева «носила в виде пуговиц девять или десять изумрудов, величиной каждый с голубиное яйцо»¹⁰.

Во время зимнего «светского сезона» петербургская и московская знать устраивала собственные балы и маскарады. Так, 1908 год запомнился по меньшей мере двумя великолепными приемами. Во дворце великого князя Владимира Александровича его супругой и одной из самых блестящих светских дам Петербурга великой княгиней Марией Павловной был дан бал, на котором хозяйка была одета в платье из белого атласа с большим шлейфом, отделанным шелковым муслином и кружевами, с диадемой и ожерельем из крупных бриллиантов. Привлек внимание света и другой бал этого сезона, устроенный петербургской красавицей графиней Потоцкой. Хозяйка была в великолепном атласном платье светло-желтого цвета, отделанном венецианским кружевом, с ожерельем из изумрудов и бриллиантов такой величины, что оно закрывало почти все декольте, а от изумрудной диадемы, венчавшей ее голову, расходились бриллиантовые «крылья», качающиеся при малейшем движении¹¹.

Перед Первой мировой войной в России «всюду царила вакханалия роскоши», все будто предчувствовало близость конца, поскольку, как писали газеты, давно светские люди не помнили такого блестящего сезона. Каждый вечер давалось несколько балов, на которых дамы блистали туалетами и драгоценностями. На традиционном балу в Московском дворянском собрании госпожа Базилевская была в «туалете цвета шампагне с отделкой из настоящих valenciennes, изящным дополнением к нему были роскошные изумруды, которыми был зашит весь корсаж... Г-жа Рейнбот также обращала на себя общее внимание своим изящным черным платьем, вышитым серебром, и украшавшим ее шею и плечи колье из бриллиантов и жемчуга»¹².

Благодаря своему вкусу в сочетании с так называемой восточной роскошью и императоры, и императрицы в большой степени способствовали созданию такого уникального явления, как «блестящий российский двор». Французский посол М. Палеолог вспоминал: «По пышности мундиров, по роскоши туалетов, по богатству ливрей, по пышности убранства, общему выражению блеска и могущества зрелище так великолепно, что ни один двор в мире не мог бы с ним сравниться. Я надолго сохранил в глазах ослепительную лучистость драгоценных камней, рассыпанных на женских плечах. Это фантастический поток алмазов, жемчуга, рубинов, сапфиров, изумрудов, топазов, бериллов — поток света и огня»¹³.

Спасаясь от ужасов красного террора за границей, представители дома Романовых и русские аристократы, сумевшие увезти свои драгоценности с собой, в конце концов были вынуждены продать их на европейских и американских аукционах. Те же, кто не сумел — вроде князей Юсуповых, — расстались с ними навсегда. Как вспоминала баронесса Софья Буксгевден, на придворных балах в Зимнем дворце «была прекрасная выставка драгоценностей, большая часть которой была уничтожена или распространена по антикварным магазинам всей Европы»¹⁴. Местонахождение ряда драгоценных вещей известно, но основная масса канула в Лету вместе с блеском и роскошью навечно ушедшей Атлантиды — Российской империи.

1. Фрагмент статьи «Ювелирные украшения и мода в императорской России» из каталога выставки «Драгоценности! Блеск императорского двора» (выставочный центр «Эрмитаж Амстердам», 2019).
2. Кшесинская М. Воспоминания. М. : Аргист. Режиссер. Театр ; РИК «Культура», 1992. С. 123.
3. Мария Павловна, великая княгиня. Мемуары. М. : Захаров, 2003. С. 21.
4. Юсупов Ф. Мемуары. М. : Захаров, 1998. С. 60.
5. Там же. С. 33.
6. Саблин Н. Десять лет на императорской яхте «Штандарт». СПб. : Петроний, 2008. С. 79.
7. Гавриил Константинович, великий князь. В Мраморном дворце. Из хроники нашей семьи. СПб. : Logos ; Дюссельдорф : Голубой всадник, 1993. С. 142.
8. Воспоминания бывшей камер-юнгферы императрицы Марии Александровны А. И. Яковлевой // Исторический вестник. 1888. Т. XXXI. С. 158.
9. Дамский мир. 1913. № 4. С. 27.
10. Мосолов А. А. При дворе последнего императора. СПб. : Наука, 1992. С. 194.
11. Дамский мир. 1908. № 1. С. 5.
12. Там же. 1914. № 4. С. 18.
13. Палеолог М. Царская Россия накануне революции. М. : Международные отношения, 1991. С. 146.
14. Буксгевден С. Жизнь и трагедия Александры Федоровны, императрицы России : в 2 т. М. : Вече ; Лепта Книга ; Грифъ, 2013. Т. 2. С. 630.

ДРАГОЦЕННОЕ БЛАГОСЛОВЕНИЕ

ВЕЛИКИЕ БАЛЕРИНЫ ДАРЯТ ДРАГОЦЕННОСТИ ЮНЫМ ТАНЦОВЩИЦАМ, БЛАГОСЛОВЛЯЯ ИХ НА СЛУЖЕНИЕ РУССКОМУ БАЛЕТУ И ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ИМПЕРАТОРСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Августовские дни в Лос-Анджелесе удивляют своим ровным теплом. Кажется, что «ночная прохлада» для калифорнийцев — всего лишь фигура речи из старого сентиментального романа. Другое дело — «ночная мгла», когда город зримо превращается в место действия голливудских блокбастеров.

В конце августа 1987 года гастролировавшая в Лос-Анджелесе балетная труппа Большого театра переживала свою «горячую пору». Большой, приехавший в Америку впервые

с 1979 года, торжественно открыл гастроли в Нью-Йорке, на сцене Метрополитен-оперы, и двинулся по стране, показывая по два спектакля в день. В Лос-Анджелесе прима-балерина Нина Ананиашвили днем выходила в партиях Жизели, Джульетты и Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», а в вечернем спектакле танцевала Мирту. Следующим вечером она же превращалась в Джульетту из постановки Юрия Григоровича. Большому балету рукоплескал Голливуд. В партере и за кулисами артистов восторженно благодарил Элизабет Тейлор.

В один из вечеров в гримерку к Нине Ананиашвили глава балета Юрий Григорович привел миниатюрную женщину с огромными, сияющими словно антрациты глазами. Это была «черная жемчужина русского балета» Тамара Туманова. Одна из трех беби-балерин Джорджа Баланчина, звезда Русского балета Монте-Карло. Дива Голливуда, дебютировавшая в кино вместе с Грегори Пеком, героиня Альфреда Хичкока, покинувшая сцену и экран в 1972 году, чтобы навсегда остаться в памяти зрителей юным прекрасным созданием.

В полутьме гримерки теплой южной ночью 1987 года казалось, что время действительно не властно над Тамарой Тумановой.



ЯНА ЖИЛЯЕВА

ФОТО: © РИА НОВОСТИ

Царь-девица — Майя Плисецкая
Сцена из второго акта балета «Конек-Горбунок» на музыку Родиона Щедрина. Государственный академический Большой театр Союза ССР (ГАБТ). Москва, 1970 год

вой. Магия обаяния осеняла ее словно нимб. «Мы стояли и как замороженные ловили каждый ее жест, каждую реплику. Я, Григорович, Алексей Фадеечев, — рассказывает Нина Ананишвили. — Вдруг Тамара произнесла: “Ничка, у меня что-то есть для тебя”. Из сумочки на руке она достала ювелирную коробочку, где лежала жемчужная брошь в форме розы. “Это очень важно, — сказала Тамара. — Эту брошь подарил мне Анна Павлова. А Павловой — Ольга Преображенская. Теперь носи ее ты, и пусть сопутствует тебе удача”».

Нине Ананишвили не нужно было объяснять значение происшедшего. В тесноте гримерки совершалась историческая «передача силы». Две большие артистки, балерины, поцелованные Богом, Туманова и Ананишвили, два разных воплощения величия и красоты русского балета. Балерина, завершившая свой путь на сцене, драгоценным украшением символически передавала частичку своего успеха и дара выбранной ею преемнице.

ВОЗМОЖНО, МНОГО ЛЕТ НАЗАД ЭТОТ ОБРЯД БЛАГОСЛОВЕНИЯ ДРАГОЦЕННОСТЯМИ ВОЗНИК КАК НЕФОРМАЛЬНЫЙ ОТВЕТ НА ЖЕСТКУЮ ИЕРАРХИЧЕСКУЮ ПИРАМИДУ ИМПЕРАТОРСКОГО БАЛЕТА, ВВЕДЕННУЮ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ МАРИУСОМ ПЕТИПА, НА ВЕРШИНЕ КОТОРОЙ РАСПОЛАГАЛАСЬ PRIMA BALLERINA ASSOLUTA. В 1894 ГОДУ ПЕРВОЙ БАЛЕРИНОЙ ВЫСШЕГО РАНГА ПЕТИПА НАЗВАЛ ПЬЕРИНУ ЛИНЬЯНИ, ЧУТЬ ПОЗЖЕ — МАТИЛЬДУ КШЕСИНСКУЮ. ЗА 100 С ЛИШНИМ ЛЕТ PRIMA BALLERINA ASSOLUTA МОЖНО СОСЧИТАТЬ НЕ БОЛЬШЕ ДЕСЯТКА. НО И ВНУТРИЦЕХОВОЕ БЛАГОСЛОВЕНИЕ СРЕДИ ВЕЛИКИХ ТАНЦОВЩИЦ — ЯВЛЕНИЕ РЕДЧАЙШЕГО ПОРЯДКА.

По легенде, Тамара Туманова родилась в поезде, идущем на восток, где-то в районе Тюмени. Ее мать, грузинская княжна Евгения Чхеидзе-Туманишвили, разыскивала на фронтах Гражданской войны мужа, полковника царской армии Владимира Хасидовича. Семья воссоединилась в Шанхае, переехала в Каир, а в начале 1920-х осела в Париже. Так в 1924 году Тамара Туманова отправилась в балетную школу к Ольге Преображенской. В 1931-м Джордж Баланчин, возрождая после смерти Дягилева русскую балетную труппу, сделал Тамару Туманову (на сцене частью фамилии пришлось пренебречь, и из Туманишвили Тамара стала Тумановой, так же как Георгий Баланчивадзе когда-то превратился в Джорджа Баланчина) вместе с Ириной Бароновой и Татьяной Рябушинской солистками своей труппы. Старшей из трех чудо-балерин в тот момент едва исполнилось 15 лет. В историю балета они вошли как беби-балерины. «Я думаю, они обеспечат превосходство русского искусства еще на долгие годы», — писа-

ла в дневнике о юных танцовщицах Матильда Кшесинская. После одного из выступлений к беби-Тумановой за кулисы пришла Анна Павлова и вручила ей жемчужную брошь в форме розы.

Подобно Павловой, Туманова отважно бросалась в любые авантюры, танцевала на всех возможных площадках, буквально околдовывая публику. Перед войной она переправилась через океан, выступала на Бродвее и покорила Голливуд. После войны, уже в статусе дивы, «черной жемчужины русского балета», балерина вернулась к Баланчину в Париж. Специально для Тумановой хореограф восстановил в Парижской опере «Поцелуй феи». А в 1947-м поставил для нее «Хрустальный дворец» (Тамара Туманова — первая исполнительница второй части), балет, который в 1948 году, при переносе в Америку, получил название «Симфония до мажор».

«Мы схожи не только грузинскими окончаниями фамилий. Я — Ананишвили, она — Туманишвили, — рассказывает Нина Ананишвили, — В 1988 году я впервые исполнила вторую часть “Симфонии до мажор”. 40 лет спустя после Тамары Тумановой я стала первой балериной из России, которая танцевала хореографию Джорджа Баланчина». Судьба сложилась так, что Тамара Туманова никогда не была в Грузии, хотя любители балета в Тбилиси знали ее и следили за ее сценической судьбой. «У меня возникла идея устроить гала в честь Тамары Тумановой, — рассказывает Нина Ананишвили. — Но, к сожалению, это оказалось невозможным. “Из-за проблем со здоровьем я не могу уезжать из дома больше чем на три дня”, — отклонила предложение Туманова».

К броши Анны Павловой, которую передала Тамара Туманова Нине Ананишвили, была приложена записка с историей украшения. «Я надеваю эту брошь по самым значительным поводам. Всегда тщательно продумываю свой наряд, — рассказывает Нина Ананишвили. — Например, жемчужной розой я украсила платье в декабре 2001-го в Большом, на гала в честь 20-летия моей творческой деятельности».

Нина Ананишвили говорит, что каждый день она совершает свой утренний ритуал — надевает на удачу серьги и кольца, которые дарила ее педагог в Большом Раиса Степановна Стручкова. «Никогда не надевай украшения на сцену, всё потеряешь, учила меня Раиса Степановна», — рассказывает Нина Ананишвили. И это тоже традиция. «Раиса Степановна часто говорила на занятиях: “Как меня учила Елизавета Павловна Гердт”. Сейчас, когда я веду репетиции (с 2004 года Нина Ананишвили — художественный руководитель Национального балета Грузии, директор Хореографического

Тамара Туманова и Нина Ананишвили за кулисами после спектакля «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»
Лос-Анджелес, 1987 год



ФОТО: ИЗ АРХИВА НИНЫ АНАНИШВИЛИ



ФОТО: ИЗ КОЛЛЕКЦИИ АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА



ФОТО: ПРЕДОСТАВЛЕНО ВАЛЕНТИНОМ БАРАНОВСКИМ

Тамара Туманова
1955 год

После премьеры балета «Конек-Горбунок» Майя Плисецкая дарит серьги солистке балета Адине Сомовой
2009 год, Мариинский театр

училища имени Вахтанга Чабукиани. — Я. Ж.), постоянно произношу: “Как меня учила Раиса Степановна”. Мы были вместе с Раисой Степановной 23 года, с ней я готовила почти все свои партии. Ради нее я не уходила из Большого все эти годы. Я называю ее своей “русской мамой”».

Когда в 1986 году Нина Ананишвили и Андрис Лиэпа выиграли американский балетный конкурс в Джексоне, их пригласили танцевать в New York City Ballet, в труппу, основанную Джорджем Баланчиным. В 1988-м Нина Ананишвили и Андрис Лиэпа стали первыми солистами NYCB, приглашенными из Большого театра. Их дебютными премьерами были «Раймонда. Вариации» и «Аполлон».

«К премьере я давала интервью The New York Times, мы говорили о неслучайных-случайных совпадениях в балете и пересечениях в истории. Я рассказывала, как балерина Мариинского театра Елизавета Павловна Гердт, дочь Павла Андреевича Гердта, солиста Императорских театров, излюбленного принца Мариуса Петипа, ставшая в советское время знаменитым балетным педагогом, воспитавшая Майю Плисецкую, Раису Стручкову, Екатерину Максимову, во время войны оказалась с му-

жем, дирижером Александром Гауком, в эвакуации в Тбилиси. И как много они успели сделать в грузинской балетной школе за те два года, что прожили в Тбилиси.

Красота, нежность, отточенность, культура каждого движения — это продолжение традиций школы Императорского балета, которые Елизавета Павловна Гердт передала своим ученицам. Это не только красивые, живые руки, нюансы движений, но и культура поведения в целом, отношение к балету, вкус в жизни. Это непрерывная линия, которую много лет вели Николай Легат, и Павел Гердт, и Елизавета Павловна, и Раиса Степановна, и ее ученицы. Тогда журналист спросила меня: если Раиса Степановна Стручкова — ваша балетная мама, значит, Елизавета Павловна Гердт — ваша балетная бабушка? Выходит, это так», — смеется Нина Ананишвили.

По балетной линии Нина Ананишвили — прямая наследница Елизаветы Павловны Гердт. У нее сейчас хранятся памятные украшения и подарки Павла Гердта, врученные ему Дирекцией Императорских театров, и драгоценности Елизаветы Павловны Гердт. Их она получила по наследству от Раисы Стручковой, любимой ученицы Елизаветы Павловны. «Раиса

Степановна, верная своему слову, после смерти Елизаветы Павловны уничтожила, не читая, ее мемуары. Так ей велела Елизавета Павловна, — рассказывает Нина Ананишвили, — но переписка Елизаветы Павловны (Муся) с Тамарой Карсавиной (Тусей), по счастью, сохранилась. Сейчас архив хранится у меня в Тбилиси».

Традицию одаривать драгоценностями молодых балерин с большим дарованием продолжала еще одна ученица Елизаветы Павловны Гердт, представительница московской школы классического танца Майя Плисецкая.

В марте 2009 года в Мариинском театре хореограф Алексей Ратманский готовил премьеру балета Родиона Щедрина «Конек-Горбунок». Написанный в конце 1950-х балет стал первым музыкальным произведением, которое композитор посвятил своей музе и возлюбленной — балерине Майе Плисецкой. Роман Щедрина и Плисецкой развивался под звуки «Конька». Счастливый влюбленный Щедрин написал на партитуре: «Майе навсегда» — и был пророчески прав. Они прожили вместе 57 лет, до смерти Майи Плисецкой.

В 1960 году в Большом был поставлен «Конек-Горбунок». Роль Царь-девицы много лет была любимой партией Плисецкой. В 2009 году балет с новым либретто сочинял в Мариинском театре Алексей Ратманский. Посмотреть на новое прочтение балетной комедии из Мюнхена в Петербург приехали Родион Щедрин и Майя Плисецкая. Ратманский, которого худрук Мариинки Валерий Гергиев поймал в период «междоцарствия» (у хореографа только что закончился контракт в Большом, и он еще не успел приступить к работе в American Ballet Theatre), в своей версии «Конька-Горбунка» вволю посмеялся над всеми балетными стереотипами и амплуа.

«Конька» репетировали два состава исполнителей. Конечно же, Плисецкая эмоционально включилась в процесс работы над своей любимой балетной партией. Свои симпатии Майя Михайловна безоговорочно отдала Алине Сомовой и Леониду Сарафанову. И даже попробовала поставить второй состав, Сомову и Сарафанова, на место первого. Очередность исполнителей поменять не удалось. Но для Плисецкой лучшей Царь-девицей стала Алина Сомова.

В 2010 году Сомова получила за эту роль «Золотую маску». «На оркестровой репетиции Майя Михайловна пришла к нам за кулисы, — рассказывает прима-балерина Мариинского театра Алина Сомова, — и в каком-то порыве, практически без слов, вынула бриллиантовые серьги из ушей и вложила мне в руку». Экспромт Плисецкой не был необдуманном сиюминутным решением. За несколько лет до петербургской премьеры «Конька-Горбунка» она приглашала Алину Сомову на свои гала, доверяя ей тан-

цевать «Кармен-сюиту», сложный в эмоциональном плане балет, где мало кто решится соревноваться с Плисецкой.

Алина Сомова вспоминает, что их общение с Плисецкой складывалось легко и непринужденно: «Майя Михайловна была человеком искренним, откровенным, немногословным. Она привыкла говорить и делать то, что думала».

Серьги Майи Плисецкой Алина Сомова надевала по особым случаям. И никогда — на сцене. «В свете софитов прекрасно работает обыкновенная бижутерия. Нет необходимости рисковать настоящими драгоценностями. За время работы в театре я потеряла и сломала столько серег на сцене, что с меня довольно. Рисковать подарком Майи Михайловны не собираюсь», — говорит Алина Сомова.

В Москве у балерины Марии Александровой хранится старинный гранатовый браслет, история которого связана с еще одной ветвью балетной династии Плисецких — Мессерер. Этот браслет Александрова, прима-балерина Большого театра, не раз планировала надеть перед выступлением в «Баядерке», где он идеально вписывается в стилистику индийского костюма. Не надела ни разу. «Махну рукой, отлетит на сцене, потом не найду», — рассказывает Мария Александрова. Серебряный браслет с гранатами ей подарила педагог-репетитор, в прошлом прима-балерина Большого, Татьяна Голикова, которую историк балета Вадим Гаевский называл самой интеллигентной балериной Большого театра. Воспитала Татьяну Голикову педагог Суламифь Мессерер, прима-балерина Большого, тетя Майи Плисецкой, ее добрый ангел-спаситель в отрочестве.

Для Марии Александровой подарок Татьяны Голиковой был неожиданным. В тот момент Александрова только начинала сольную карьеру в Большом, а сдержанный педагог не выдавала ей многословных блистательных авансов. Татьяна Николаевна объяснила ученице: браслет происходит из старинной московской балетной семьи, которая вынуждена распродавать вещи. Поэтому важно, чтобы украшения остались «в своем кругу». Так Мария Александрова узнала, что для продолжателей московской традиции балета она стала «своей». Лучшая московская Китри, Жанна из «Пламени Парижа» и Ундина из «Героя нашего времени», Александрова — сильная танцовщица и большая драматическая актриса.

Голикову и Александрову связывала многолетняя душевная близость. Они работали вместе до смерти педагога в начале 2012 года. Рассказывая о подарке, Александрова отмечает: этот браслет для нее не просто символ и талисман удачи, он — знак ее долгой счастливой карьеры на балетной сцене.



ФОТО: ИЗ АРХИВА НИНЫ АНАНИШВИЛИ

РАИСА СТРУЧКОВА и НИНА АНАНИШВИЛИ



ФОТО: АНАТОЛИЙ ГАРАНИН / РИА НОВОСТИ

СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА «ЗОЛУШКА» Балерина РАИСА СТРУЧКОВА в роли Золушки, принц — артист МИХАИЛ ГАБОВИЧ Государственный академический Большой театр СССР. 1947 год

УСКОЛЬЗАЮЩАЯ КРАСОТА



ГАЛИНА ГАБРИЭЛЬ¹

БАЛЕТ И ОБРАЗЫ ТАНЦОВЩИЦ ВДОХНОВЛЯЛИ ХУДОЖНИКОВ ВО ВСЕ ВРЕМЕНА. ЖИВОПИСЦЫ, СКУЛЬПТОРЫ, ФАРФОРИСТЫ ПЫТАЛИСЬ ЗАПЕЧАТЛЕТЬ В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ МИМОЛЕТНУЮ, СТРЕМИТЕЛЬНУЮ КРАСОТУ И ЭКСПРЕССИЮ ТАНЦА, ВЫРАЗИТЬ ВОСХИЩЕНИЕ ЛЕГЕНДАРНЫМИ «ЭТУАЛЯМИ».



ФОТО: Ю. ПРЕДОСТАВЛЕНО VAN CLEEF & ARPELS

В XX веке тема классического балета, танца появилась и в ювелирном искусстве, воплотившись в широком стилистическом, образном диапазоне, в разных материалах и техниках: от драгоценных брошей-«балерин» Van Cleef & Arpels до костюмных украшений и бижутерии компаний Trifari и Cogo. Иконографическими источниками для ювелиров становятся живопись, фотографии, фарфоровая пластика, запечатлевшие как знаменитых балерин — Камарго, Тальони, Павлову, так и безвестных танцовщиц Дега.

Одна из самых известных историй продолжительного и успешного воплощения темы балета в ювелирном искусстве связана с фирмой Van Cleef & Arpels. На счету этого ювелирного дома много заслуг в области художественных находок, технологических идей, но именно балетная тема стала визитной карточкой знаменитого бренда. Она блистательно развивалась фирмой от первых драгоценных брошей «Ballerinas» 1940-х годов до уникальных коллекций последнего десятилетия — «Ballets Précieux», посвященных великим балам XX века.

После успеха брошей-«балерин» Van Cleef & Arpels многие дизайнеры начали разрабатывать балетную тему в драгоценных и недорогих материалах. Пожалуй, наиболее последовательно и интересно к теме балета обращался Марсель Буше (Marcel Boucher). Он начинал карьеру в Париже, в фирме Картье, в 1922 году

переехал в Нью-Йорк, продолжая работать на Картье и другие ювелирные дома. В 1937 году Буше открывает собственную фирму Marcel Boucher and Cie Company NY, где работает над дизайном костюмных украшений и бижутерии. После дефолта 1929 года спрос на более демократичную ювелирную продукцию резко вырос, и многие фирмы начали тогда выпускать украшения из недорогих материалов, уделяя при этом особое внимание дизайну, что отличало и вещи Буше. Характерной чертой его работ было и высочайшее мастерство обработки полудрагоценных камней — их было трудно отличить от драгоценных.

В 1949–1950 годах появляется его коллекция из восьми брошей — «Балет драгоценностей» (Ballet of Jewels). Фигурки в этой линии отличались большим разнообразием, но при этом сохраняли стиль, присущий Буше: характерная стилизация изображений, крупные граненые кристаллы, золочение или родирование металла. Первая и самая известная в этой коллекции брошь «Прима-балерина» — в пышной пачке из позолоченного металла, декорированного ослепительными гранеными кристаллами. Брошь удивительно выразительна по пластике, неожиданному сочетанию плиссированных складок пачки, выполненных из «теплого» по цвету металла и холодных прозрачных камней. Затем появились балетная пара «Peleg» и «Sonia», трио из балета «Карнавал» — Коломба, Арлекин и Пьеро и, наконец, принц и принцесса из «Спящей красавицы». Работы Буше имели определенные конструктивные хитрости —

Никола Ланкре
Портрет танцовщицы Камарго
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1145

Брошь из коллекции LE BAL ORIENTAL. VAN CLEEF & ARPELS.
Золото, розовые опалы, сапфиры, рубины, бриллианты

Пьер Арпельс, Джордж Баланчин, Сюзан Фаррелл.
Балет «Драгоценности».
Около 1967 года

фигурки танцоров можно было соединять, получая брошь в виде балетной пары. Не менее выразительны и остальные персонажи этой коллекции: принц и принцесса застыли в любовном дуэте, кокетлива Коломбина, изображенная в пачке, усыпанной прозрачными стразами; фигурка Арлекина, напротив, динамична, вызывая яркая, Пьеро же застыл на коленях в немой мольбе к ветреной Коломбине. Эта коллекция, несомненно, настоящий спектакль, блистательно «поставленный» талантливым ювелиром Буше.

русского балета», «лицом» которой стала prima-балерина Мариинского театра Ульяна Лопаткина. Работа над серией продолжалась три года и вылилась в несколько концептуальных коллекций, объединенных темой, стилистикой, но с различными художественными и эмоциональными оттенками.

Первой появилась Ballet Premiere — торжественная, элегантная, выполненная из разных оттенков и фактур золота, бриллиантов и голубых «холодных» аквамарин. Объединяющим формальным приемом всей коллекции стал силуэт балетной пачки — в различных вариациях он проходит через всю линейку украшений. Идею, по признанию дизайнера Татьяны Хромосеевой, она увидела в обычной бумажной гофрированной «юбочке», куда укладывают шоколадные конфеты... Эта форма позволила уйти от традиционных решений балетной темы, преодолеть вес металла и создать легкую, динамичную коллекцию.

Затем была капсульная коллекция Ballet Cocktail, где добавились яркий цвет драгоценных камней и сложнейшая техника витражной эмали. Эта коллекция рождает иные аллюзии, отсылая нас к балетным экспериментам начала XX века, Дягилевским сезонам, творчеству авангардных художников, массивным коктейльным кольцам эпохи ар-деко. Завершала серию более демократичная коллекция из серебра — Ballet Concerto, где мотив балетной пачки трансформировался в бионические структуры, смягчив пластику украшений, наполнив их новыми эмоциональными оттенками.

В том же году, для выставки «История русского балета» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) была создана миниатюра, посвященная Майе Плисецкой. Силуэт подвеса одновременно напоминает иконографическое изображение «Оранты» с открытыми в предстоянии руками — как воплощение хрупкости и силы и элегантный образ самой балерины. Составленный из отдельных элементов подвес реагирует на малейшее прикосновение руки, движение тела, символизируя изменчивую природу танца.

Балета в ювелирном искусстве — тема многогранная, насыщенная интересными историями, великими или практически забытыми сегодня именами ювелиров и балерин, персонажами знаменитых постановок. И эта тема не пустячная, потому как в этих милых «безделицах» запечатлены пристрастия и вкусы времени, эмоции, оттенки впечатлений, стремление к неуловимой красоте, все время ускользающей, но такой прекрасной.

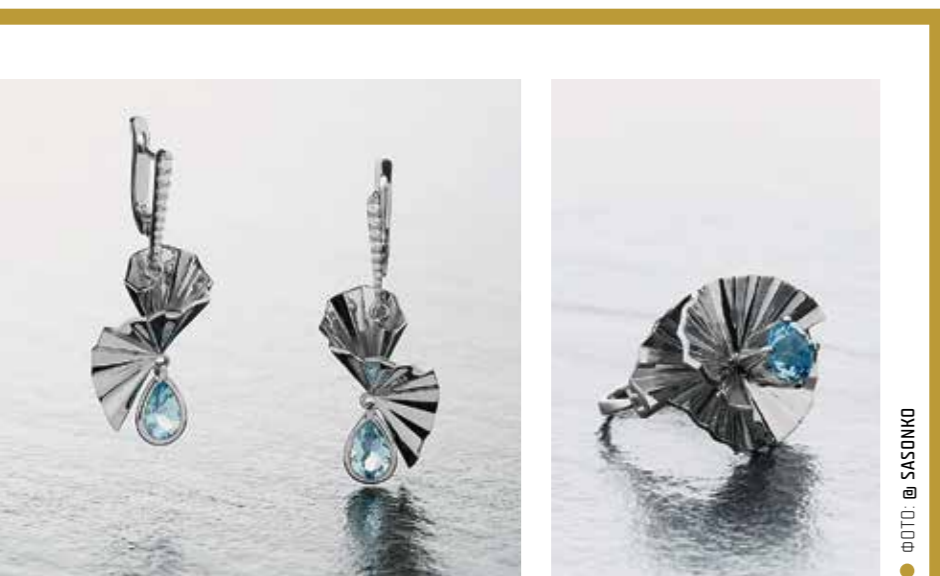


ФОТО: @ SASONKO

СЕРЬГИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ BALLET. PREMIERE
Белое золото, аквамарины, бриллианты
Ювелирный дом SASONKO

КОЛЬЦО ИЗ КОЛЛЕКЦИИ BALLET. PREMIERE
Белое золото, аквамарин, бриллианты
Ювелирный дом SASONKO

В 1940–1950-х выразительные броши «балерин» выпускались крупными фирмами Trifagi и Sogo, работавшими в сегменте костюмных украшений и бижутерии. Немногочисленные, но любопытные вещи на балетную тему производили и небольшие ювелирные компании, прежде всего американские: Reja и Beau, предлагавшие работы в драгоценных и недорогих материалах. Можно вспомнить и выразительных по пластике «балерин» из серебра, турмалинов и жемчуга Ralph De Rosa, броши от Van Dell, забавную «толстенькую» балерину от фирмы Cipeг.

В отечественном ювелирном искусстве наиболее последовательно и интересно тема балета разрабатывалась петербургским ювелирным домом SASONKO. В 2012 году на свет появились первые украшения линии «Образы

ЗОЛОТАЯ БРОШЬ В ВИДЕ ВЕТКИ ЛАНДЫША И ЦВЕТОВ НЕЗАБУДКИ

Россия, Санкт-Петербург. Конец XIX века. Золото, рубины, демантоиды (гранаты), эмаль
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭР0-10040

ЗОЛОТО. ЗРЕЛИЩА



¹ Галина Габриэль — кандидат искусствоведения, зав. кафедрой искусствоведения СПбГИК

С ПЕРВЫХ ШАГОВ БАЛЕТ ИЩЕТ СВОИ КОРНИ В АНТИЧНОСТИ. ВЕДЬ ОБРАЗЫ БОГОВ И ГЕРОЕВ — ИМЕННО ТО, ЧТО ТРЕБОВАЛОСЬ ИСКУССТВУ С «КОРОЛЕВСКИМ ПРОВЕНАНСОМ». В XX ВЕКЕ БАЛАНЧИН ПРИВЕЛ НА СЦЕНУ ВЫСОКИХ АТЛЕТИЧНЫХ ДЕВУШЕК, ДЛИННОРУКИХ И ДЛИННОНОГИХ, ПРИ ЭТОМ НЕВЕРОЯТНО СКОРОСТНЫХ И ЛЕГКИХ.

ЮНЫЕ БОГИ



ФОТО: НАТАША РАЗИНА / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ МАРИЙНСКИЙ ТЕАТР



Италия: голова Аполлона
Рим. I ВЕК ДО Н.Э. — I ВЕК
Резчик: Гилл. Аметист, золото
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГР-21450

Сцена из балета Игоря Стравинского «Аполлон Мусагет», хореография Джорджа Баланчина
Премьера 2012 года в Большом театре
В роли Аполлона — Семен Чудин

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

АННА ГАЛАЙДА

Людовик XIV, фактически первый профессиональный балетный танцовщик, не знал себе равных и в заносках, и в создании имиджа «короля-солнца». Но и великий реформатор жанра Жан-Жорж Новер (это в честь его рождения Международный день танца отмечается 29 апреля) в эпоху Просвещения один из главных источников вдохновения видел в историях Медеи и Язона, Амура и Психеи, Орфея и Эвридики. Его ученик Шарль Дидло подарил балетной сцене «Зефира и Флору», которые на много десятилетий стали хитом всех европейских театров, и именно в этом балете, как считается, в «Евгении Онегине» у Пушкина:

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина...*

Это была эпоха ампирной красоты и оживших ампирных статуй на сцене, танцевавших в подобиях легких античных хитонов и сандалиях, в которых им удавалось подниматься почти на самые кончики пальцев. В 1830-х годах ампирных героев смел романтизм (балет, будучи искусством сложносочиненным, всегда

запаздывает в формулировании новых идей и новой эстетики), но отголоски улавливались до самого конца XIX века — даже среди маленьких шедевров Петипа есть «Пробуждение Флоры». Одноактный «пустячок», как называл его сам балетмейстер, был стартовой площадкой для многих балерин, среди которых выделялась Анна Павлова, юная и очаровательная в цветочном венке; ее окружали Вера Трефилова, Агриппина Ваганова, Любовь Егорова, Юлия Седова, сами впоследствии ставшие звездами.

Утопавшая в облаке хлопчатобумажных тюников Павлова была совсем не по-ампирному изящна и прозрачна — каждое время приносило в балет собственное представление о красоте. В XX веке его на много десятилетий сформировал Джордж Баланчин, создатель американского балета. Воспитанник Дягилева, он вырос из той эстетики, одним из символов которой стали «Игры» — балет Клода Дебюсси, где хореограф Вацлав Нижинский впервые вывел на авансцену не мифы, легенды, сказки, а реальную жизнь. В спектакле было всего три персонажа, без всякого кордебалета. Они были одеты в современные белые спортивные костюмы, сшитые по эскизам Бакста французским домом моды Raquin, и держали в руках ракетки. Никаких антраша, жете и арабесков — отношения между собой две девушки и юноша (Тамара Карсавина, Людмила Шоллар и Нижинский) выясняли, не скрывая атлетических усилий и игры мышц: танцую, они играли в теннис. Правда, как отмечали современники, движения Нижинский

придумывал в Лувре, копируя позы античных атлетов. Но в преддверии Первой мировой Париж и Лондон футуристический балет не оценили. Гораздо больший успех снижал этот стиль 10 лет спустя, когда сестра Вацлава Нижинского Бронислава поставила у Дягилева «Голубой экспресс». Само название отсылает к легендарному поезду дальнего следования, курсировавшему по Европе. Его название стало нарицательным, превратившись в символ всего люксового, эlegantного и модного. Идею балета о высшем обществе, развлекающемся на Французской Ривьере, предложил Жан Кокто. Для занавеса Пикассо повторил свою картину «Женщины, бегущие по пляжу», дизайн модных халатов и купальных костюмов для спектакля создала Коко Шанель: худые, мускулистые, подтянутые танцовщицы, которым Нижинская придумала акробатические танцы, смотрелись в них авангардно — и невероятно соблазнительно.

24-летний Баланчин учитывал этот опыт, когда взялся ставить балет «Аполлон Мусагет», где античный бог искусств ищет лучшую среди муз и выбирает Терпсихору. Но к привычному для нашего глаза белоснежному абсолюту хореограф придет только под конец жизни, когда обретет безупречного юного бога в лице Михаила Барышникова. На парижской премьере в 1928-м античная тога подчеркивала безупречное сложение тела Сержа Лифаря, а шнуровка сандалий — рельеф четко прорисованных мускулов. С годами интерес Баланчина к античным мотивам не ослабевал. Но тоги быстро оказались списаны

в утиль: его «Агон», как и «Аполлон», созданный в идеальном согласии с композитором Игорем Стравинским, — это черные купальники на женщинах, черные трико и белые майки на мужчинах. Подобная униформа, отсылающая в гимнастический зал, позволяет сосредоточиться на античном идеале человека, в котором духовное совершенство выражено во внешней простоте и безупречности.

С «Диониса» в 1985 году началось сотрудничество на балетной сцене хореографа Мориса Бежара и кутюрье Джанни Версаче. Версаче, сделавший эмблемой своего модного дома голову горгоны Медузы, был знаменит избыточным барочным стилем на подиуме, но оказавшись на театральных подмостках по приглашению Бежара, создал минималистичные костюмы: обнаженные торсы танцовщиков, красные шальвары. Костюм в «Дионисе» скромно уходил на второй план, подчеркивая красоту человеческого тела. Бежар и Версаче активно сотрудничали в театре и на подиуме. Морис Бежар ставил показы дома Versace, Джанни Версаче 12 раз выступал художником по костюмам в спектаклях Bejart Ballet. Их последняя совместная работа — на музыку Моцарта и группы Queen — была представлена в Лозанне в 1996 году: *Le Presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat* (строчка из романа Гастона Леру «Тайна желтой комнаты»: «Дом священника не потерял своего очарования, а сад — своего блеска»); чаще всего балет называют «Во имя жизни»].

«АПОЛЛОН МУСАГЕТ»

Балет Игоря Стравинского. 1928 год
Хореограф — Джордж Баланчин
для «Русских балетов» Сергея Дягилева
Мировая премьера — Театр Сары Бернар, Париж.
1928 год



Италия: нимфа Галена
Греция, III век до н.э. (оправа — поздняя)
Аквамарин, золото
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГР-20828

«Аполлон Мусaget» —
в Театре Сары Бернар
Париж, 1928 год
Декорации и костюмы были разработаны
Андре Босаном, с новыми костюмами
от Коко Шанель в 1929 году



ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США



ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021



Золотая брошь
в виде квадрифоля
Россия, Санкт-Петербург.
1900-е годы
Золото, камни бесцветные
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-10063

«ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС»

«Голубой экспресс» Дариуса Мийо, 1924 год
Хореограф — Бронислава Нижинская,
Либретто — Жан Кокто



ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США



ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

«Голубой экспресс» или «Голубой поезд» (франц.: Le Train bleu) —
одноактный балет, созданный в 1924 году в труппе Сергея Дягилева
Ballets Russes (Русские балеты).

Театр Елисейских Полей, Париж.
Художники: Пабло Пикассо — занавес, Анри Лоран — декорации, Габриэль (Коко) Шанель — костюмы.

«ФУТБОЛ»

РОБЕРТ ДЕЛОНЕ
Футбол.
Команда Кардиффа
1916 год
Центр Помпиду

ТЕМА СПОРТА ЧРЕЗВЫЧАЙНО ВОЛНОВАЛА ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ СИМУЛЬТАНИЗМА — РОБЕРА И СОНЮ ДЕЛОНЕ. ЕЩЕ ВО ВРЕМЯ ВЕЧЕРИНОК В ЗАЛЕ «БАЛ БЮЛЬЕ» ОНИ ЗАМЕТИЛИ, ЧТО ВОЗНИКАЮЩИЕ ВИБРАЦИИ ЦВЕТА МОГЛИ БЫТЬ ЕЩЕ БОЛЕЕ УСИЛЕННЫ ВО ВРЕМЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА, ОДЕТОГО В СИМУЛЬТАННЫЙ НАРЯД. В 1918 ГОДУ ОНИ С ЭНТУЗИАЗМОМ ОТНЕСЛИСЬ К ПРЕДЛОЖЕНИЮ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА, ОРГАНИЗАТОРА РУССКИХ СЕЗОНОВ В ПАРИЖЕ, ОФОРМИТЬ БАЛЕТ «ФУТБОЛ» НА МУЗЫКУ ИЗВЕСТНОГО ИСПАНСКОГО КОМПОЗИТОРА МАНУЭЛЯ ДЕ ФАЛЬИ.



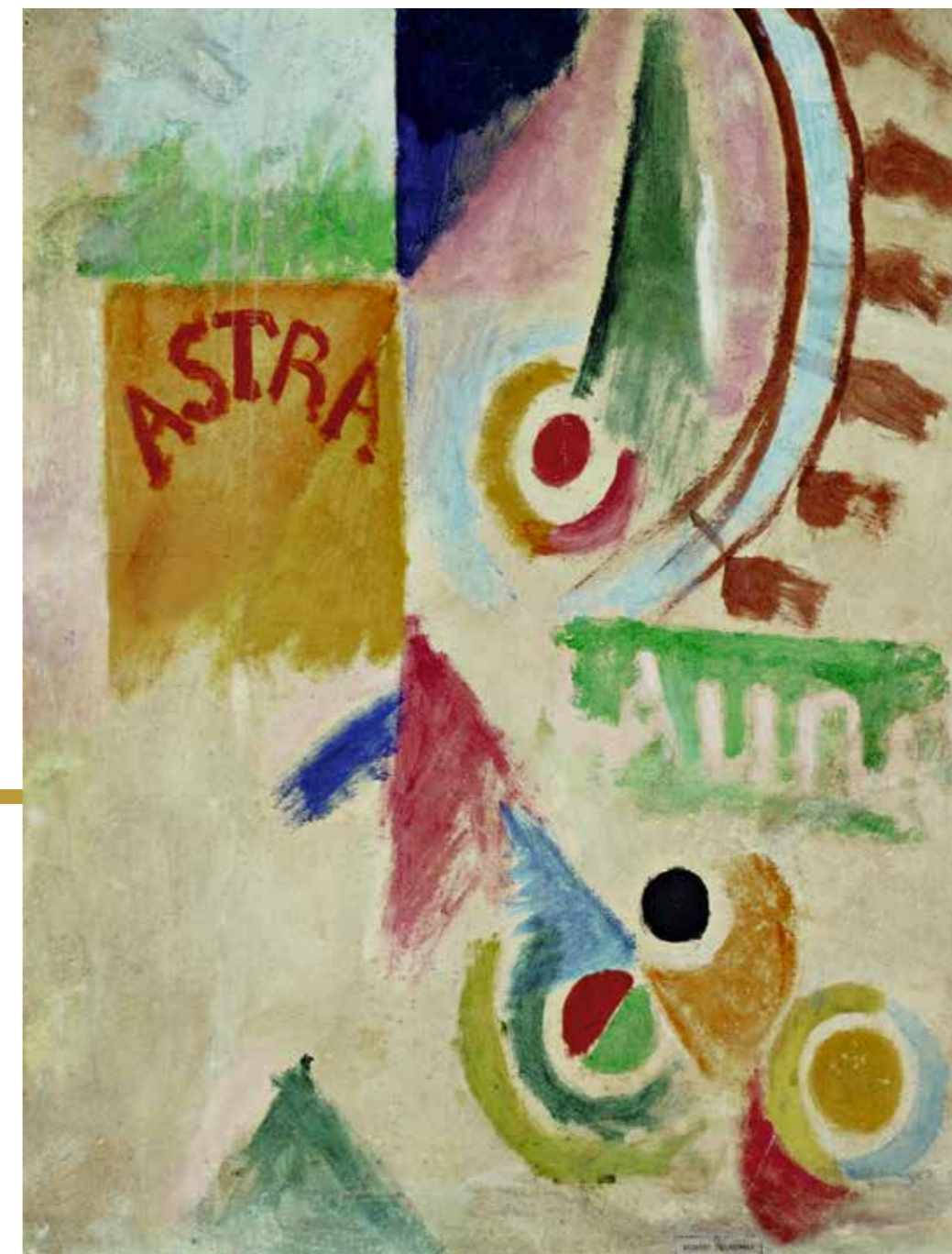
РОБЕРТ ДЕЛОНЕ
Футбол
1918 год
Музей современного искусства
города Парижа

Спортивная тема была близка художникам, ранее Робер Делоне обращался к ней в серии картин «Команда Кардиффа». Мотив он заимствовал из газетной фотографии, опубликованной 18 января 1913 года. На ней был запечатлен момент матча по регби между командами Парижа и Кардиффа, который показался художнику очень интересным для использования в его дальнейших творческих экспериментах.

Декорации и костюмы балета «Футбол» в сочетании с новаторской хореографией должны были превратить театральное представление в абстрактный узор с симультанными контрастами, обогащенный синкопированными ритмами музыки, близкой к джазу. В коллекции Музея современного искусства города Парижа хранится один из подготовительных эскизов театрального задника, на ко-

тором изображены концентрические круги. Составленные из сегментов различных колеров, они придавали композиции динамичность, тогда как окружности локальных цветов вызывали ассоциации с головами футболистов, показанных сверху. Исследуя различные визуальные характеристики возникающих симультанных контрастов, Робер Делоне хотел продемонстрировать фигуры танцоров в спортивной форме, колористическое решение которой аккомпанировало бы декоративному оформлению сцены. При этом хореографический рисунок танца должен был включать вращательные движения, каковые усилили бы динамизм действия на сцене, превратив его в настоящую феерию симультанных контрастов.

К большому сожалению, этот балет Леонидом Мясным так и не был поставлен.



МАРИНА БЛЮМИН

ОЛЬГА МАКАРОВА

ВОСТОЧНАЯ СКАЗКА

ВОСТОК ДЛЯ БАЛЕТА – ОДНА ИЗ ЛЮБИМЫХ ТЕМ. ЛЮБОВЬ НЕ ПРЕКРАЩАЕТСЯ УЖЕ НЕСКОЛЬКО СТОЛЕТИЙ. ОРИЕНТАЛЬНАЯ ЭКЗОТИКА БУДИЛА ВООБРАЖЕНИЕ ХОРЕОГРАФОВ ДАЖЕ ТОГДА, КОГДА О СТРАНАХ, ГДЕ РАНЬШЕ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ, ЗНАЛИ СОВСЕМ НЕМНОГО.

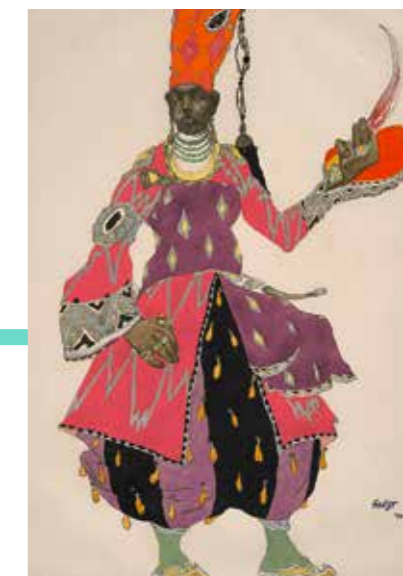
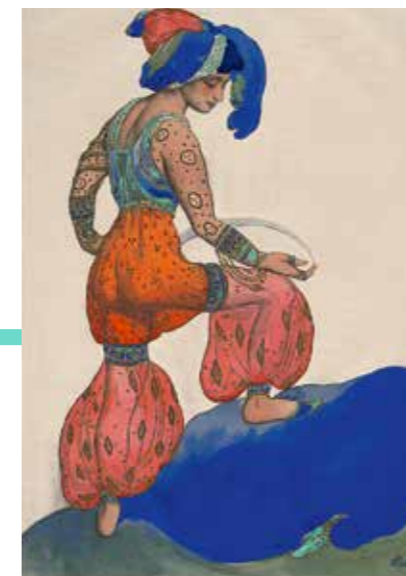


ФОТО: © ROTHSCHILD, HOWARD D., COLLECTION

ЛЕОН БАКСТ
Дизайн костюма
L' Eunuque
к балету «Шехеразада»
1922 год

ЛЕОН БАКСТ
Дизайн костюма
La Sullan Bleue
к балету «Шехеразада»
1922 год

В XVIII веке балетмейстеры выводили на сцену персонажей в причудливых костюмах. Романтизм сценическую востокоманию и вовсе сделал правилом. Звезда романтического балета Мария Тальони блистала в образе невольницы гарема в балете «Восстание в серале», где действие происходило в мавританской Гранаде, а танцы разворачивались в декорациях, изображавших интерьеры дворца Альгамбры. История об эмансипации восточных женщин глубиной не отличалась, залогом зрительского успеха были танцы, в основном классические, и экзотический колорит: арабские сабли, шальвары танцовщиц. В выборе сочных оттенков шелка, бархата, всевозможных блесток и прочих атрибутов восточной роскоши создатели спектакля постарались настолько, что настоящие мавританские танцовщицы, гастролировавшие в Париже уже после премьеры, померкли в сравнении с героинями балета: Восток вымышленный оказался привлекательнее настоящего. Оформляя заморские приключения в «Корсаре», художники Парижской оперы смело фантазировали на тему восточного базара, очаровывая зрителей чалмами, фесками и расшитыми халатами персонажей. Суровый байроновский Сеид-паша в балете вышел безобидным колоритным обожателем женщин – романтизированный Восток и здесь не сдавал позиций.

Когда Европа занималась строительством Суэцкого канала, в Петербурге Мариус Петипа поставил балет «Дочь фараона», в котором перед покурившими опиум героями оживали египетские мумии, а классические танцы были представлены в роскошном антураже. Зрителей потчевали интерьерами дворца фараона, головными уборами, напоминающими уборы сфинксов и египетских статуй. Перед постановкой Петипа изучил египетские отделы Берлинского музея и Лувра и даже заказал в Париже эскизы костюмов.

На злобу дня была поставлена и его «Баядерка». Незадолго до премьеры этого индийского балета петербургские газеты пестрели репортажами о визите принца Уэльского в Ост-Индию – событии по тем

БРЮШЬ В ВИДЕ БУКЕТА НЕЗАБУДОК

Мастер: Петр Викторович Горбачев. Россия, Санкт-Петербург. 1860-е годы
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭР0-5880



БИРЮЗА И КОРАЛЛЫ. РОМАНТИ- ЧЕСКИЙ ВОСТОК

доавиационным временам экстраординарном. Художники рисовали индийские города, выводили портреты их жителей в чалмах, а журналисты рассказывали о встречавших принца в Бомбее — в живописных костюмах, блестящих золотом и драгоценными камнями. Публика с любопытством ждала экзотику далекой страны на сцене. В сюжете о любви знатного индийского воина и храмовой танцовщицы смаковались подробности жизненного уклада индийского народа. Среди рисованных пальм, шикарных паланкинов и слонов на колесиках блистали артисты, рассказывая мелодраматичную историю языком виртуозного классического танца. Как танцевали в Индии, француз Петипа мог только предполагать и для индусского танца с барабанами, вплетенного в общую классическую канву, придумал движения, передающие дух дикости.

Свой Восток хореограф Михаил Фокин искал в Эрмитаже, когда готовил постановку балета «Шехеразада» к Русскому сезону 1910 года в Париже. Задумывая спектакль на сюжет из «1001 ночи» с экзотикой восточного колорита и упоительной музыкой Римского-Корсакова, Сергей Дягилев рассчитывал на сенсацию. И наполненные негой картины гаремного сладострастия и жестокой расправы шаха над неверными женами произвели фурор. Едва открывав «браво!» на премьере, модницы поспешили облачиться в а-ля восточные наряды, подобные

тем, что придумал художник балета Лев Бакст, а изготовители тканей запустили в производство полотна с бакстовскими орнаментами. Броская эффектность эмоционального, чувственного танца и ошеломлявшие сочностью сценические картины сказочного быта определили европейскую моду на Восток. Драгоценные згреды с перьями и тиары со всевозможными цветными камнями украсили прически и восточные чалмы, золотые браслеты-манжеты, длинные жемчужные нити и каплевидные серьги пришли на смену кружевным украшениям в стиле гарланд, который царил до тех пор. Бесцветные бриллианты уступили место непривычному для европейского глаза яркому сочетанию рубинов, изумрудов и сапфиров. В 1911 году в Индию съездил Жак Картье, младший брат Пьера и Луи Картье. Из поездки он привез множество драгоценных камней немислимых огранок, резьбы, форм и цветов; так возник новый стиль, который в Cartier называли tutti frutti.

В середине XX века восточным откровением в балете стала «Легенда о любви». Она поражала не блеском, не фантазийной яркостью, а утонченностью умной стилизации. Для оформления постановки художник Симон Вирсаладзе придумал расположить в глубине сцены огромные ширмы как раскрытую книгу — персонажи балета словно сходили с ее страниц. И никаких сверкающих золотом интерьеров и бутафорской роскоши. Танец, сочиненный Юрием Григоровичем на музыку Арифа Меликова, словно восточной вязью рисовал конфликт, в котором сплелись самопожертвование, неразделенная страсть, обида и фатальная невозможность любви. Графику танца подчеркнули костюмы: у восточных правительниц не было ни широких шальвар, ни парчовых халатов, танцевали они в обтягивающем трико. Широкие мазки захватывающих красок сценариев-предшественников в «Легенде» стали тонкими линиями не столько фантазий или впечатлений о Востоке, сколько размышлений о нем.

Много размышлял о Востоке в своих балетах Морис Бежар. Хореограф занимался йогой и разделял принятое в восточных культурах отношение к танцу как к медитации, ритуалу. Он включал в спектакли индийские танцы в аутентичном исполнении, а если и стилизовал, то не ради красочного внешнего колорита. Артисты Бежара танцевали в обычных трико, а то и вовсе в джинсах. Красоту поз традиционного народного танца Бежар гипертрофировал отзывчивостью к нюансам тренированного классикой тела, вплетая в стилизованный текст классические прыжки, поднимая танцовщиц на пальцы. Восточная экзотика для Бежара — не в антураже, а в пути к гармонии, разговоре о вечном, что сохранены в гонке цивилизации. Бежаровские рассуждения оказались созвучны настроениям хиппи, дауншифтеров и любителей психоделии.



Неизвестный фотограф
Портрет В. П. Фокиной в балете
«Шехеразада»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФт-35058

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

«ПАВАНА МАВРА»

Балет Генри Перселла
по мотивам трагедии Шекспира «Отелло», 1949 год
Хореограф — Хосе Лимон. Костюмы — Паулин Лоуренс
Балет Национальной оперы Бордо



Отелло —
Фарух Рузиматов
2005 год

В роли Отелло Фарух Рузиматов не сводил с ума публику эффектными прыжками и чеканными пируэттами, но, как всегда, испепелял партнеров и зрителей взглядом. В получасовом балете «Павана мавра» американца-модерниста Хосе Лимона перипетии шекспировской трагедии заключены в чинные па старинного танца — паваны. В нем нет виртуозной техники, драматизм рождается из выверенности жеста, взгляда, экспрессии позы, а здесь Рузиматов — неизменно король. Его взрывной темперамент, так подходящий для роли ревнивого мавра и в этом спектакле скованный рамками размеренных движений на музыку Перселла, прорывается во взгляде, в выразительности каждого шага, каждого найденного ракурса. Хореография Хосе Лимона, при всей своей — на первый взгляд — несложности, непривычна для классических танцовщиков: в танце модерн отличная от классики механика движения. Фарух Рузиматов над этим спектаклем работал с ученицей Хосе Лимона, раскрывшей ему все нюансы незнакомой техники. Хотя зрителю, похоже, не до тонкостей стили, когда волей артиста на сцене творится магия; в простоте формы разворачиваются бури страстей, и ты не в силах оторвать глаз от Отелло — Рузиматова: то соперничаешь ему, то жалеешь. Собственно, как и следует у Шекспира.





ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

ИДА РУБИНШТЕЙН: МОИ ДРАГОЦЕННОСТИ

ЭРМИТАЖ БЫЛ ПЕРВЫМ ЕЕ «УНИВЕРСИТЕТОМ». В 1906–1907 ГОДАХ ОНА БРАЛА УРОКИ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ЯЗЫКА У АКИМА ВОЛЫНСКОГО. ЭРМИТАЖ СТАЛ ЧАСТЫМ МЕСТОМ ИХ ВСТРЕЧ: «АКИМ ЛЬВОВИЧ, Я ВЧЕРА ЗАБЫЛА ВАМ СКАЗАТЬ, ЧТО СЕГОДНЯ БУДУ В ЭРМИТАЖЕ. НЕ ПРИДЕТЕ ЛИ ВЫ? ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, ОКОЛО 2 Ч Я БУДУ В ЗАЛЕ РАФАЭЛЯ»; В ДРУГОЙ ЗАПИСКЕ: «НЕ ЗАЙДЕТЕ ЛИ ВЫ ЗАВТРА В ЭРМИТАЖ В 12½? Я БУДУ В ЗАЛЕ REMBRANDT'А»; ИЛИ ПРОСТО: «БУДУ В ЭРМИТАЖЕ ЗАВТРА В 2 Ч; ЕСЛИ ХОТИТЕ, ПРИХОДИТЕ. И. РУБИНШТЕЙН».

В России за Идой Рубинштейн закрепилась слава сказочно богатой дилетантки-танцовщицы и актрисы, идола великосветского и художественного Парижа, которая за большие деньги заказывала для себя произведения знаменитым музыкантам, художникам, поэтам, хореографам. Вся ее насыщенная творческая биография свидетельствует о другом. Ида Рубинштейн вписала интересную и уникальную страницу в историю театрального искусства. Результатом ее творческой деятельности стали такие шедевры, как «Болеро» и «Жанна д'Арк на костре». В поисках гармоничного и полного слияния поэтического текста, музыки и танца она претворяла в сценических произведениях свои собственные идеи.

Искусство танца для Иды Рубинштейн, поклонницы древнегреческой классики, было, так же как для эллинов, «божественной песней, одой радости или печали, гимном светлого или элегией грустного настроения». Она считала, что красота — это не внешняя привлекательность, а создаваемое впечатление; грация — минимум движения для осуществления действия. Ида создала свой уникальный «статический» танец, где в любое малейшее движение на сцене заложена «определенная идея из мира души и фантазии».

Тщательно проштудировав изобразительное искусство, она научилась принимать экспрессивные, необычайно красивые выразительные позы, ее танец был своеобразным переходом от одной из этих поз к другой. «Ида Рубинштейн сама по себе — произведение искусства», — провозгласил один из журналистов.

После блистательного дебюта в Русских сезонах Дягилева, отправной точкой для которого был «Танец семи покрывал», Ида Рубинштейн начала самостоятельный путь, создавая сначала одну-две, а затем несколько постановок в год. Почти все ее спектакли были смелыми экспериментами. Своим энтузиазмом она вовлекла в поле своей деятельности многих знаменитых писателей и композиторов.

Создавая произведения для Иды Рубинштейн, они постоянно с ней советовались, прислушивались к ее мнению и с большим уважением относились ко всем ее замечаниям. «Моя дорогая Семирамида», — обращался к ней Поль Валери. «До того как появилась моя “Персефона”, была НАША “Персефона”», — писал ей Андре Жид. «Все-таки самой лучшей Жанной д'Арк была Ида Рубинштейн», — сказал о ней Поль Клодель. Убежденная в гениальности Равеля, Ида без колебаний согласилась с его смелым музыкальным экспериментом, результатом которого стало «Болеро».

В преддверии назревавшего экономического кризиса Ида Львовна, обладавшая огромным капиталом, решила потратить свое состояние на создание спектаклей. Она сформировала балетную труппу, главным хореографом которой стала Бронислава Нижинская, а сценографом — Александр Бенуа. В 1928 году на сцене Гранд-опера

было показано семь одноактных балетов. «Это мои драгоценности», — объяснила Ида Рубинштейн своей подруге, пианистке Маргарите Лонг. Она не ошиблась. Бессмертное «Болеро» — блестящее тому доказательство, но гвоздем программы задумывался «Поцелуй феи» Стравинского. Этот спектакль был посвящен памяти Петра Ильича Чайковского, музыку которого Игорь Федорович «нежно любил». Он создал произведение, основанное на фортепианных и вокальных пьесах Чайковского, чья музыка недооценивалась в то время в Западной Европе. Морис Равель, например, находил Чайковского не слишком интересным, считая его «наименее русским из всех русских композиторов». Создание «Поцелуй феи» рассматривалось Игорем Стравинским и Идой Рубинштейн как попытка изменить это негативное мнение. Благодаря заказу на музыку для балета «Давид» композитор Анри Сеге смог оставить свою работу мелкого служащего и полностью посвятить себя музыке. По его словам, Ида Рубинштейн обладала «удивительной, чарующей красотой; Бёрн-Джонс и Боттичелли одновременно».

Дариус Мийо занимался обработкой произведений Листа и Шуберта для балета «Возлюбленная». С одобрения Иды Рубинштейн, которая приветствовала любое новаторство, он ввел в оркестр электронный музыкальный инструмент, вызвав благосклонность критики. Для балета на мифологическую тему «Свадьба Психеи и Амура» Ида Рубинштейн выбрала Инвенцию и Прелюдию Баха. Они были оркестрованы Артюром Онеггером, с семьей которого Ида поддерживала теплые, дружеские отношения до своей смерти в 1960 году. Николай Черепнин обработал несколько серенад и «Ноктюрн» Бородина для одноименного балета, а для спектакля «Принцесса Лебедь» по «Сказке о царе Салтане» адаптировал несколько танцев из одноименной оперы Римского-Корсакова.

«Сезоны Иды Рубинштейн» были событием в культурной жизни Парижа. В 1929 году в репертуар были добавлены отвергнутый Дягилевым в 1920-м «Вальс» на музыку Равеля и «Чары Альцины» на музыку Жоржа Орика. «Амфион» Поля Валери — Артюра Онеггера, поставленный в 1931 году, «Семирамида» тех же авторов, «Персефона» Игоря Стравинского — Андре Жид в 1934-м были экспериментами «трехликого искусства». Ида Рубинштейн не стремилась к славе, в то время ее было более чем достаточно, не гналась за успехом, не пыталась угодить публике, не следила за тенденциями времени. Она не следовала моде, она ее диктовала.

Неуспех ее не волновал: «Если о тебе говорят, ругают и хоть немного хвалят, стоит продолжать». Ее последний спектакль — это одновременно огромный успех и неудача. «Жанна д'Арк на костре» Клоделя/Онеггера — шедевр сценического искусства, в нем после долгого поиска было достигнуто полное взаимодействие музыки и поэтического текста. Но Иде Рубинштейн не удалось осуществить эту постановку на сцене Парижской оперы. Началась Вторая мировая война.

Послевоенные годы Иды Рубинштейн были отмечены интенсивной благотворительной деятельностью. Франция ценила ее заслуги, еще в 1934-м ее наградили орденом Почетного легиона. Военные летчики увековечили свою признательность Иде Рубинштейн надписью на ее могиле: «Нашей крестной матери военного времени. Ветераны эскадрильи “Эльзас”».

МАРИНА БЛЮМИН

«КЛЕОПАТРА»

Известные новаторы искусства и создатели одного из важнейших направлений западноевропейского авангарда — симультанизма — Соня и Робер Делоне во время Первой мировой войны оказались в Испании, где познакомились с Сергеем Дягилевым. Он предложил им выполнить декорации и костюмы к балету «Клеопатра» взамен тех, что были созданы Львом Бакстом к постановке 1909 года, но сгорели во время гастролей по Южной Америке в 1917-м. Перед художниками стояла непростая задача: создать декорации и костюмы, которые бы соответствовали стилистике архитектуры и одежды Древнего Египта и при этом демонстрировали достижения современного искусства. Соня и Робер Делоне, используя разработанный ими метод симультанных контрастов, блестяще справились с поставленной перед ними целью. Балет «Клеопатра» в новом оформлении впервые был показан в Лондоне, в театре «Коллизеум», 5 сентября 1918 года. Представление имело большой успех, а привередливая английская публика особо отметила экстравагантный костюм главной героини — Клеопатры.

Наряд последней правительницы Древнего Египта в исполнении Сони Делоне был шит из тафты и вызывал самые непосредственные ассоциации с древнеегипетским калазирисом — так же открывал плечи, подчеркивал грудь и полностью закрывал ноги. Вместе с тем он стал своеобразным манифестом симультанизма: его декор состоял из отдельных сегментов ткани, сшитых вместе в различных колористических сочетаниях, которые образовывали круги и выражали идею симультанных контрастов. Этот же прием был использован и в головном уборе Клеопатры — немесе, выполненном из полосатой материи и фрагментов треугольной ткани тех же цветов, что и симультанный декор платья. Ансамбль сценического костюма дополнял пояс, прикрепленный к спинке: это позволяло ему свободно располагаться вдоль полотна юбки. Узкие полоски ткани, из которых был сделан пояс, повторяли симультанные контрасты платья и визуально продолжали линии концентрических сегментов кругов, расположенных под грудью. Использование большого количества металлических пайеток и бусин из цветного стекла придавало особую изысканность наряду Клеопатры. В стеклянных гранях этих украшений отражался свет, обогащая текстильную фактуру материала и подчеркивая колористическое решение каждого фрагмента.



ФОТО: © PRACUSA©20210520 / © ARCHIVES DE SONIA DELAUNAY

Эффектным дополнением к симультанному декору стала рельефная вышивка на юбке золотыми нитями в виде полукруглых, прямых и зигзагообразных линий. Характер рисунка и масштаб геометрических мотивов придавали костюму очень современный вид. Вместе с тем художница, как и ее предшественник Лев Бакст, также использовала жемчуг для украшения платья. Однако его количество было значительно меньше, а размеры бусин — намного крупнее, чем в костюме Клеопатры Бакста. Жемчужины необычной формы и большие по размеру располагались на юбке, подчеркивая детали вышивки и подол платья. Нужно отметить, что акцентирование внимания на форме очень крупных жемчужин, скорее всего, было не случайным. Хорошо известна легенда о любви последней правительницы Египта к жемчугу. Как рассказывает известный древнеримский историк Плиний Старший в «Естественной истории», у Клеопатры были серьги «в высшей степени необычные — действительно неповторимые творения природы» с двумя крупными жемчужинами, которые она получила в наследство от царей Востока. Желая удивить Марка Антония и выиграть пари, она растворила одну из этих жемчужин в бокале с уксусом

Любовь Чернышева
в роли Клеопатры
в костюме по эскизу
Сони Делоне. 1918 год

Робер Делоне
Эскиз декорации
к возобновлению «Клеопатры»
в 1918 году.
Метрополитен-музей (Нью-Йорк)

и выпила его. В том же труде Плиний упоминает, что в древности жемчуг был одним из предметов роскоши, которым женщины стремились себя украсить. В 115-й части своего труда он записал, что «женщины ради тщеславия подвешивают... жемчужины к пальцам и ушам... Более того, украшают жемчугом и ноги, причем не только прикрепляют его к ремешкам у обуви, но и покрывают им целые сандалии». Таким образом, использование Соней Делоне жемчуга в украшении платья главной героини было оправданно и соответствовало историческим реалиям жизни в Древнем Египте эпохи Птолемея. Вместе с тем характер расположения жемчужин, их форма и размер в большей степени выявляли особенности авангардного декора костюма Клеопатры с его характерными геометрическими мотивами и симультанными контрастами.

Балерина Любовь Чернышева в симультанном костюме смотрелась на сцене очень аутентично, и у зрителей складывалось ощущение, что она как будто сошла с древнеегипетской

фрески. Узкая юбка не мешала ей исполнять роль, поскольку в новаторской хореографии Михаила Фокина та в большей степени была мимической, нежели танцевальной. Профильные позы, угловатые линии, плоские кисти рук танцовщиков копировались балетмейстером с музейных экспонатов Императорского Эрмитажа. В своих воспоминаниях Фокин писал: «Я забегал в свободное время в Эрмитаж, в чудный египетский отдел, который уже давно основательно изучил». Поэтому созданный Соней Делоне костюм Клеопатры в полной мере отражал замысел постановщика: узкая юбка из плотной ткани заставляла Чернышеву принять такое положение тела, которое напоминало зрителям древнеегипетские барельефы.

Но еще больше публику поразил тот факт, что художнице удалось на сцене создать новый образ Клеопатры, который ассоциировался с парижским шиком и экстравагантными нарядами с обложек модных журналов. Соня Делоне изобретательно соединила историческое наследие, искусство авангарда и современную моду.



ФОТО: ИЗ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА



**Фарух Рузиматов
в партии Золотого раба
в балете «Шехеразада»
на сцене
Мариинского театра**

Перстень
Иран. XIX век
Золото, бриллиант, рубины
Инв. № VЗ-839

«ШЕХЕРАЗАДА»

Балет на музыку Николая Римского-Корсакова, 1910 год
Хореограф: Михаил Фокин
для Русских сезонов Сергея Дягилева
Мариинский театр, 1994 год,
реконструкция Изабель Фокиной и Андрииса Лиены.
Декорации и костюмы по эскизам Льва Бакста

В «Шехеразаде» Фарух Рузиматов звериными прыжками и пластикой пантеры завораживал публику. В партии Золотого раба его харизма, темперамент, горение темных глаз и экспрессия танца оказались удивительно к месту. Смуглый красавец со жгуче-черными кудрями и пронзительным взглядом — идеальный образ для близкого Рузиматову по крови восточного страстолюбца. Хореограф «Шехеразады» Михаил Фокин так характеризовал Золотого раба: «Полуживотное-получеловек, похожий то на кошку, мягко перепрыгивающую громадное расстояние, то на жеребца с раздутыми ноздрями, полного энергии». Это все и про Рузиматова в этой роли, только его Раб еще и притягивал взгляд экзотической красотой. Первым появлением своего персонажа на сцене в стремительном прыжке Фарух мгновенно поднимал градус спектакля и не отпускал напряжение на протяжении чувственного дуэта с Зобеидой, подливая масла в огонь зрительских симпатий запретным любовникам и вдохновляя партнерш и коллег по спектаклю.



Какие кораллы употребляются в ювелирном деле? На этот, казалось бы, простой вопрос и ювелиры, и искусствоведы, да и просто мало искушенные в драгоценностях люди дадут, скорее всего, однозначный ответ: «Конечно красные». И будут правы, но не на все сто процентов. Дело в том, что существует немалое количество кораллов, пригодных для обработки и дальнейшего использования при создании ювелирного украшения.

Всего насчитывается около двух с половиной тысяч видов коралловых полипов, и только некоторые из них пригодны для ювелирных украшений. Чемпионами по количеству видов являются мадрепоровые шестилучевые кораллы — строители рифов и атоллов в тропических водах морей и океанов. Однако наше внимание будет обращено к восьмилучевым роговым кораллам, или горгонариям, к которым принадлежат основные виды ювелирных кораллов. Название «горгонарии» произошло от мифического чудовища — Медузы горгоны, обезглавленной Персеем. Согласно легенде, когда герой летел над Средиземным морем, кровь горгоны капала в воду и прорастала на дне кроваво-красным «деревцем»-кораллом.

Благородный коралл имеет плотность 2,6–2,7, то есть несколько меньшую, чем кальцит, а твердость его по шкале Мооса — 3,5. Из-за значительного содержания карбоната кальция коралл вскипает, если на него капнуть кислотой. Коралл обладает большей пластичностью, легко режется и полируется, однако он не любит перегрева, поэтому из него никогда не делали трубки и мундштуки, да и сверлить его следует с осторожностью.

По цвету благородный коралл делится, согласно итальянской терминологии, на следующие группы: бянка — белый, пелле д'анджело (кожа ангела) — телесно-розовый, роза паллидо — бледно-розовый, роза виво — ярко-розовый, секондо колоро — оранжево-розовый, росо — красный, росо скуро — темно-красный, аркиску-

МАРИНА ДОЛГОЛЕНКО¹



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

КРОВЬ МЕДУЗЫ ГОРГОНЫ

Серьги
Таджикистан. Начало XX века
Серебро, кораллы, бирюза, стекло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № СА-16060

ро-карбонатто — очень темно-красный (цвет бычьей крови). Однако не следует забывать, что цветовая палитра благородного коралла насчитывает до 350 оттенков.

Изделия из кораллов известны с глубокой древности. Очень часто кусочки кораллов употребляли в виде украшений вместе с такими материалами, как кость, раковины, твердые камни.

В великих урбанистских цивилизациях Ближнего и Среднего Востока, в так называемом полумесяце плодородия, наличие коралла ассоциировалось с благоденствием империй и городов-государств.

В эпоху Средних веков коралл использовался в религии (кораллами украшались одежды священников и реликварии) и науке, что подразумевало его алхимическо-фармакологическое применение. К 1300-м годам он уже широко

применялся и в производстве светских украшений, предметов и традиционных вещей. В XVII веке — при дворе «короля-солнца» — коралл неожиданно вошел в фавор: им украшали мебель, оружие, перевязи и даже делали из него дамские украшения. Мастера сочетали его с драгоценными камнями, эмалью, деревом. К концу XIX века коралловые украшения считались уже доступными небогатым покупателям.

Эпоха ар-деко, и особенно — знаменитая Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств (1925), продемонстрировала вновь вспыхнувший интерес к кораллу. Возможно, это связано с изменением концепции ювелирного дела: из украшения личности изделие становится объектом с собственной тождественностью и достоинством. В предметах эпохи ар-деко коралл сочетают с такими камнями, как нефрит, лазурит, оникс, бриллианты, окружают многоцветными эмальями. Знаменитые ювелиры часто работали с кораллом, создавая невероятные по красоте композиции с многими камнями или строгие украшения лишь из коралла с благородными металлами.

¹ _____ Фрагмент из сборника статей «Ювелирное искусство и материальная культура» (СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006).

«ЖАР-ПТИЦА»

Балет Игоря Стравинского
по заказу антрепризы Сергея Дягилева, 1910 год
Хореограф — Михаил Фокин
Художники — Александр Головин и Лев Бакст
Первые исполнители — Тамара Карсавина,
Михаил Фокин, Вера Фокина и Алексей Булгаков



ФОТО: МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, НЬЮ-ЙОРК

Лев Бакст
«Жар-птица». Эскиз костюма
к одноименному балету Игоря Стравинского.
1915 год. Бумага, гуашь, акварель, карандаш. 67,4 × 49 см.

Первый балет молодого Стравинского, поставленный в хореографии Михаила Фокина, оформлял Александр Головин. Декорация Кощеева царства, загадочная и зыбкая, была принята Дягилевым безоговорочно, а костюмы Головина Дягилев и Бенуа забраковали как слишком приземленные. Бакст, переживший невиданный успех «Шехеразады», щедро помогал товарищам. Он сделал для «Жар-птицы» костюмы для главных героинь: Царевны Ненаглядной красы и Жар-птицы. Для сказочного пернатого персонажа Бакст предложил прозрачные восточные шаровары, перья, фантастический головной убор, длинные золотые косы. Эскиз 1910 года создает образ, далекий от привычного облика балерины. Это образ экзотического существа, рвущегося к свободе.

В 1915-м, в разгар Первой мировой войны, Сергей Дягилев заключил контракт с нью-йоркским театром Метрополитен на гастроли своей труппы в 1916–1917 годах. На американские деньги он смог собрать рассеянную по разным странам труппу, заказать Баксту обновление своих самых знаменитых балетов: «Шехеразады» и «Жар-птицы». Первый балет художник обновил полностью, а в «Жар-птице» он успел сделать новые эскизы костюмов только для главных персонажей. Эскиз костюма Жар-птицы создан в новой манере, с элементами гротеска и кубизма. А структура костюма осталась прежней: легкая юбка с птичьим узором поверх восточных шаровар, головной убор с ориентальным декором, украшенный перьями.



Брошь в виде
двух птичьих перьев
Западная Европа. XIX век
Серебро, алмазы-розы, золото
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Э-17087



Михаил Фокин
и Тамара Карсавина
в балете Игоря Стравинского
«Жар-птица»
Антреприза Сергея Дягилева
Париж. 1910 год. Фото: Август Берг

ФОТО: © БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

БАЛЕТ НА КРЫШЕ ЭРМИТАЖА

Осенью 2020 года в «матиссовских декорациях» прошла съемка артистов балета Мариинского театра. Она была задумана как оммаж одной из главных картин Эрмитажа — «Танцу» Анри Матисса: на изумрудной крыше Зимнего дворца и на фоне синего неба Петербурга танцуют солисты мариинской труппы.

Две крупнейшие культурные институции города, Государственный Эрмитаж и Мариинский театр, связаны множеством «случайных» исторических фактов. Совместно с театром фотограф Юрий Молодковец придумал масштабный фотопроjekt, задача которого — художественная визуализация этих фактов.

Экспозиция французской живописи конца XIX и начала XX века разместилась на третьем этаже Зимнего дворца в 1955 году. Вместе с шедеврами старых мастеров работы импрессионистов и постимпрессионистов изменили изобразительное искусство Ленинграда-Петербурга уже второй половины XX и начала XXI века — и, несомненно, не только живопись. В 2013-м «Танец» вместе с другими полотнами переехал в Главный штаб, в залы с видом на Дворцовую площадь.

«Цвета обладают собственной красотой; ее надо сохранять, как в музыке стараются сохранить тембр», — говорил Матисс, отмечая в качестве особого испытания для себя «умение поместить рядом, выразительно сочетая, синий, красный и зеленый». Визуальный факт: Зимний дворец многократно менял свой цветовой облик. Сегодня это окись хрома с добавлением изумрудного пигмента, крыша — зеленая, а скульптура — серо-зеленая, как окисленная медь.

Наконец, почему балет? История русского балета неразрывно связана с Эрмитажем. На месте нынешнего Эрмитажного театра когда-то открылась балетная школа, теперь известная как Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, а на сцене Эрмитажного театра и сейчас выступают звезды балета Мариинского театра. Кроме того, существует версия, согласно которой «Танец» Матисса был написан под впечатлением не только от греческой вазовой живописи, но и от балетов Русских сезонов Сергея Дягилева.

Серия портретов танцующих «героев и богов нашего времени» из Мариинского театра на крыше Эрмитажа — это демонстрация точек пересечения двух «градообразующих предприятий»: главного театра и главного музея Петербурга.

«ТАНЕЦ. ПОСВЯЩЕНИЕ МАТИССУ».
СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА И МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

ИДЕЯ И ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Артисты балетной труппы Мариинского театра:
Алина Сомова, Олеся Новикова, Мария Ширинкина, Мария Хорева, Мария Буланова, Надежда Гончар,
Мария Ильюшкина, Тимур Аскеров, Андрей Ермаков, Ксандер Париш, Владимир Шклярков,
Александр Сергеев, Филипп Стёпин, Роман Беляков, Виктор Кайшета, Никита Корнеев.

КУЛОН «КЛУБОК ЗМЕЙ» С ЦЕПОЧКОЙ
Франция. 1898/1899. Мастер: Рене-Жюль Лалик. Золото, жемчуг, эмаль
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № Э-15364

САПФИРЫ И ЖЕМЧУГ. СТРАСТЬ



LES DEUX DANSEUSES

LES DEUX DANSEUSES. UN BALLET DE DIDLOT EN 1819. ZAVADOVSKY. UN AMANT AU PARADIS. — SCÈNE DE COULISSE — DUEL — ISTOMINE EST À LA MODE. ELLE EST ENTRETENUE, ELLE SE MARIE. — SA SOEUR EST DANS LA DÉTRESSE — ELLE ÉPOUSE LE SOUFFLEUR. ISTOMINE DANS LE MONDE. ON NE L'Y REÇOIT PAS. ELLE REÇOIT CHEZ ELLE — DÉGOÛTS — ELLE VA VOIR SA COMPAGNE.

ДВЕ ТАНЦОВЩИЦЫ.

БАЛЕТ ДИДЛО В 1819 ГОДУ. ЗАВАДОВСКИЙ. ЛЮБОВНИКИЗ РАЙКА. — СЦЕНА ЗА КУЛИСАМИ — ДУЭЛЬ — ИСТОМИНА В МОДЕ. ОНА СТАНОВИТСЯ СОДЕРЖАНКОЙ, ВЫХОДИТ ЗАМУЖ. — ЕЕ СЕСТРА В ОТЧАЯНИИ — ОНА ВЫХОДИТ ЗАМУЖ ЗА СУФЛЕРА. ИСТОМИНА В СВЕТЕ. ЕЕ ТАМ НЕ ПРИНИМАЮТ. ОНА УСТРАИВАЕТ ПРИЕМЫ У СЕБЯ — НЕПРИЯТНОСТИ — ОНА НАВЕЩАЕТ ПОДРУГУ ПО РЕМЕСЛУ.

Александр Пушкин. Не ранее 1834 года.
Возможно, это план одного из эпизодов ненаписанного романа «Русский Пелам» Впервые опубликовано в 1930 году

КИПЕНИЕ СТРАСТЕЙ

СТРАСТИ КИПЕЛИ В БАЛЕТЕ ВСЕГДА. В XIX ВЕКЕ КРИТИКИ ДАЖЕ ОЦЕНИВАЛИ СПЕКТАКЛИ С ПОЗИЦИЙ ТОГО, НАСКОЛЬКО ЛИХО В НИХ ЗАКРУЧЕН СЮЖЕТ. ПРАВДА, ЗРИТЕЛИ ШЛИ В БАЛЕТ НЕ ЗА КАТАРСИСОМ, А СКОРЕЕ ПОЛЮБОВАТЬСЯ НА ИЗЯЩНЫХ ТАНЦОВЩИЦ.

Сцена из балета
«Дон Кихот»
Эспада —
Александр Сергеев



ФОТО: НАТАША РАЗИНА / В МАРИНСКИЙ ТЕАТР

ОЛЬГА МАКАРОВА

Балетный театр был формой развлекательно-го досуга. И все изыски фантазии драматургов, как то: похищение детей и отравление злодеев в старинной «Пахите», бегство от неугодного жениха и мнимое самоубийство в «Дон Кихоте» или клятвопреступничество и коварная месть при помощи змеи в «Баядерке», были лишь обрамлением для танцев. Именно танцы являлись той разнообразной и волнующей пищей для глаз, что манила балетоманов.

В XX веке балет обратился к «настоящим» страстям, постаравшись оставить в прошлом

незатейливые мелодраматические интриги и бутафорские их разрешения. В 1930-х, желая видеть балет в ряду серьезных искусств, деятели культуры молодой Советской страны провозгласили курс равнения на шедевры мировой литературы. И хореографы ринулись языком танца пересказывать произведения Шекспира и Пушкина. В советском балете появились трагические противоречия и неразрешимые конфликты, только рядом с ними танцу оставалось совсем немного места. Заботясь о реалистичности действия, балетмейстеры выстраивали

мизансцены, а танец подчас оставался на периферии их внимания. Зато не обремененные исполнением технически сложного хореографического текста артисты отыгрывали бури страстей по полной: как в драме, разбирали характеры персонажей, мотивы их поступков и в глубине проживания ролей не отставали от своих коллег из драмтеатра. Искры взгляда Заремы — Плисецкой, заснятой в «Бахчисарайском фонтане», обжигают даже через киноленту, обычно безжалостную к сценической энергии и эмоции. А точность и красноречие поз Марии — Улановой и на фотографиях передают бездну страстей, пережитых героиней. Как о самом сокровенном, едва находя слова, рассказывали свидетели чуда Улановой на сцене о знаменитом беге Джульетты в «Ромео и Джульетте», когда в считанные секунды сценического действия, лишь пробегая вдоль рампы, своим порывом, темпераментом Уланова доносила до самых глубин зрительских душ трагедию любви.

С середины XX века страстями наполнился и танец. Его языком рассказывать драмы о любви и смерти тогда стремились многие хореографы, и эмоции на пределе, завернутые в изобретательный пластический текст, стали важной составляющей успеха. В поиске достойных перипетий литературные сюжеты были незаменимым подспорьем. На каких только пластических языках не заговорила Кармен! История бескомпромиссно свободной бунтарки, искренней и честной перед своим чувством, не раз становилась предметом хореографических размышлений. У Ролана Пети — атмосферных, с колоритным антуражем, у Альберто Алонсо в «Кармен-сюите» — более условных и обобщенных. Как бы ни представляли Кармен хореографы, ее своенравность раскрывалась в дуэтах, в которых она была обольстительной и нежной, ироничной и кокетливой. Условия сюжета диктовали танцевальные свойства страсти, и разнообразие обстоятельств определяло богатство языка.

В поле зрения создателей балетов попадали не только любовные страсти: в «Пиковой даме» Ролан Пети придумал, как станцевать страсть к игре, причем ее затягивающий омут он передал в дуэтах Германа со старой графиней. Кеннет Макмиллан в «Манон»

изобретательными дуэтами представил историю роковой губительной страсти. В три акта хореограф уложил рассказ об отчаянной любви студента к героине романа аббата Прево. От первой встречи и до смерти Манон на руках возлюбленного — балетмейстер ведет зрителей, заставляя их сопереживать персонажам.

А «Анна Каренина» Алексея Ратманского, где события сменяют друг друга с кинематографической стремительностью и действие развивается с совсем не толстовской скоростью, не дает публике шанса на сентиментальные настроения. Водоворот страсти и все этапы ее проживания хореограф показал в дуэтах Анны и Вронского. Эти дуэты как вехи душевной жизни героев стали эмоциональными и танцевальными взрывами, подготовленными интенсивностью едва намеченных внешних событий. С каждым дуэтом и новым шагом в эмоциональном лабиринте повышается градус накала, и точка кипения в спектакле — сцена финального монолога Анны, в котором героиня на краю бездны, а зритель — с мурашками по спине и комом в горле.

Другую страсть, не ту, что по-пастернаковски «о беззаконьях, о грехах, бегах, погонях», показал в своем изысканном и чувственном «Парке» Анжелен Прельжокаж. Его страсть не приводит к смерти, а открывает новый мир. На фоне версальского парка, где когда-то придворные заводили знакомства, флиртовали, соблазняли, расставались, он станцевал энциклопедию чувств. И уже треть десятилетия его спектакль не перестает дразнить зрительское воображение историей женщины, которая сопротивляется любви. Садовники, взращивающие в своем парке цветы любви, ведут ее по пути пробуждения страсти: встречают утром, противопоставляя неопытность героини изысканным ритуалам обольщения, оберегают ее в томлении вечерних сумерек и провожают в бездну ночи — в финальный дуэт и долгий поцелуй, вместе с музыкой Моцарта уносящий прочь от реальности, в космос чувств. И не нужны затейливые хитросплетения фабулы, чтобы зритель, затаив дыхание, переживал с героями каждое мгновение сценических страстей, рождающихся исключительно в танце.

«АННА КАРЕНИНА»

Совместная постановка Гамбургского балета и Большого театра.
 Хореограф-постановщик, сценограф, художник по костюмам,
 автор концепции светового оформления и автор либретто — Джон Ноймайер
 Музыка — Петра Чайковского, Альфреда Шнитке,
 Кэта Стивенса (Юсуфа Ислама), 2018 год
 Костюмы Анны Карениной — Альберт Краймлер, (A-K-R-I-S)



«Анна Каренина» — самый инсценируемый роман Толстого. Не счесть его драматических, балетных, оперных постановок и киноверсий. Самая первая экранизация «Анны Карениной» была предпринята в 1908 году и стала первым российским игровым фильмом.

Джон Ноймайер, литературовед по образованию, любитель Пушкина, Толстого и Чехова, подошел к истории русской мадам Бовари по-научному педантично. Была заказана партитура, где произведения Чайковского и Шнитке «замешали» с музыкой Кэта Стивенса, британского музыканта, принявшего ислам. По мнению постановщика, эти три композитора выразили всю широту диапазона метаний человеческой души.

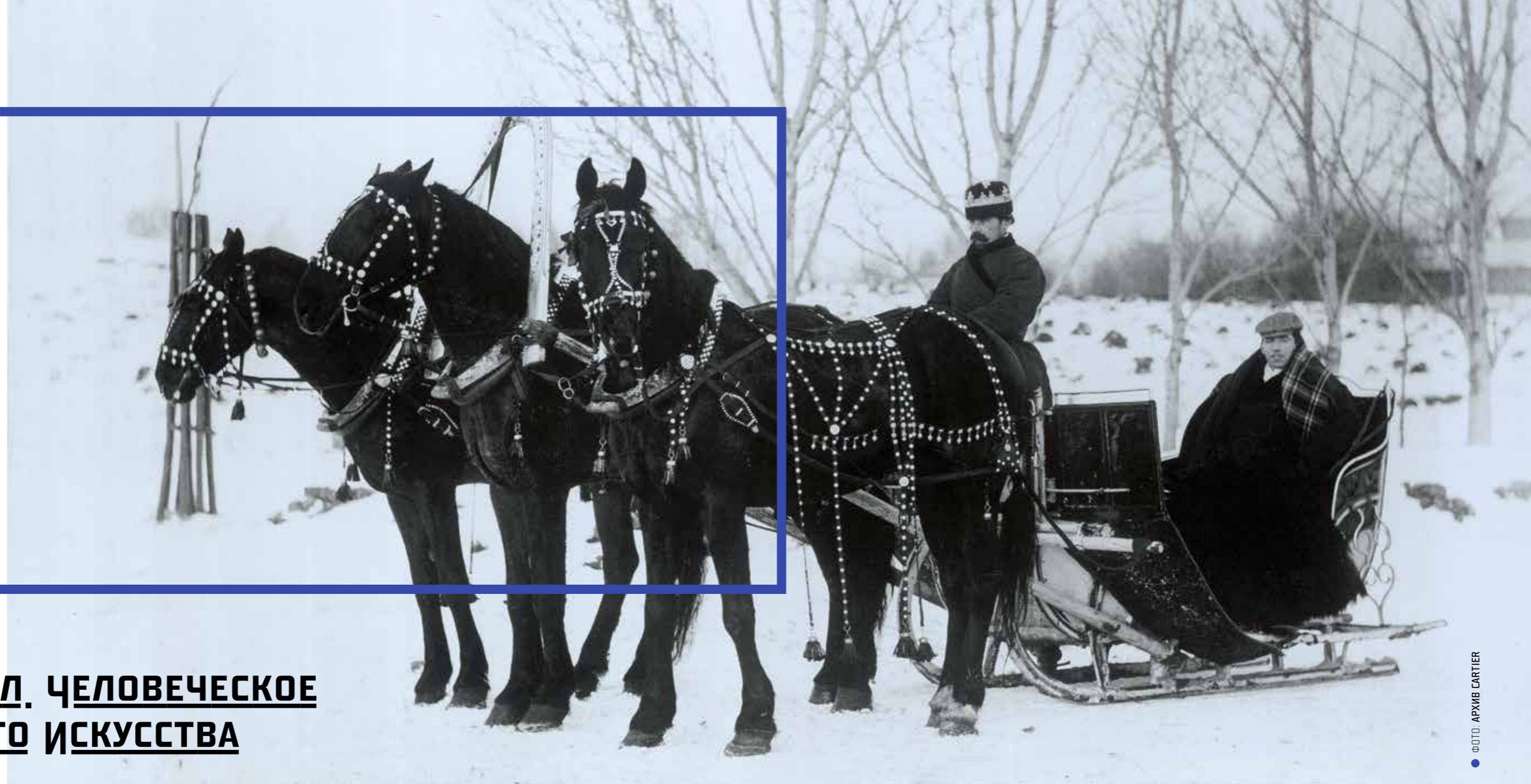
Пользуясь толстовской формулой романа как «лабиринта связей», хореограф добросовестно потянул за каждую ниточку сюжета. Нестареющую современность «Карениной» Ноймайер подчеркнул современными образами и остросоциальными ролями героев. Каренин — преуспевающий политик, идущий на выборы. Левин — фермер в клетчатой рубашке на тракторе. Мужик — кошмар из снов Анны — красавец в рабочем комбинезоне апельсинового цвета на голое тело. И наконец, Анна — гламурная дева, утомленная сна и ревитализацией, в платьях-бронне дизайнера Альберта Краймлера.

Брошь в виде стрекозы
 Франция. Начало XX века
 Золото, алмазы-розы,
 бриллианты, недорогой металл, эмаль
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург
 Инв. № Э-17761

«Анна Каренина»
 Балет Джона Ноймайера
 в двух действиях
 по мотивам одноименного
 романа Льва Толстого
 Анна Каренина —
 Светлана Захарова.



ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «CARTIER: ПРОДОЛЖАЯ ИСТОРИЮ. ШЕДЕВРЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ЭРМИТАЖА И ЮВЕЛИРНОЕ НАСЛЕДИЕ ДОМА CARTIER» В ПИКЕТНОМ ЗАЛЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА ПРИУРОЧЕНО К ПЯТИЛЕТИЮ СОВМЕСТНОГО РЕСТАВРАЦИОННОГО ПРОЕКТА МУЗЕЯ И ФРАНЦУЗСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА. ДИРЕКТОР ПО СТИЛЮ И НАСЛЕДИЮ CARTIER ПЬЕР РАЙНЕРО В ИНТЕРВЬЮ ЖУРНАЛУ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА РАССКАЗАЛ О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА, ИНТЕРЕСЕ К ЛЮДЯМ И МИССИИ ОДНОЙ ИЗ ЯРЧАЙШИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ЕВРОПЫ.



ВРЕМЯ — ЭТО НЕ ПРЕДЕЛ. ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Первый вопрос будет об исторической коллекции и архиве дома. Почему вы предпочитаете показывать предметы из своего обширного собрания в сотрудничестве с лучшими мировыми музеями на их площадках и не имеете музейного центра? Коллекционеры, фонды и институции, обладающие собственными собраниями, обычно стараются создать музей имени себя, а вы идете другим путем.

На это есть две причины. Первая — вопрос приверженности ценностям Дома. Мы убеждены: эта коллекция была собрана для того, чтобы представить ее людям и поделиться тем, что являются собой предметы Cartier на художественном уровне, в отношении мастерства исполнения и того особого характера, который и составляет наш неповторимый стиль. И если мы хотим быть открытыми публике, то должны быть абсолютно непредвзятыми: это мы чувствовали в самом начале и чувствуем сейчас. Мы стремимся к профессиональному видению нашей коллекции со стороны, руководствуясь, как и любая современная культурная институция, принципом публичности. Цель в том, чтобы произведения Cartier выбирались специалистами и вы-

ставлялись по всему миру. Следовательно, мы должны принимать те или иные кураторские подходы.

Вторая причина в том, что мы не верим в музей бренда как такового. Очевидно, что только в известных музеях с научным подходом временные выставки имеют успех. Логика проста: если мы ориентированы на публичность коллекции, то мы хотим ею делиться с наибольшим числом людей и с институциями с наибольшим числом посетителей.

Но есть и еще одна причина, находящаяся между двумя обозначенными мною принципами: в предметах коллекции Cartier много разных граней, поэтому важно оставить за музеями свободу в выборе взгляда на наши произведения. Благодаря такому подходу с течением времени возникает то многообразие мнений, которое только обогащает и дополняет предложенные ранее форматы и способствует широкому изучению наследия Cartier.

Конечно, мы анализируем, в каком направлении двигаться и как развивать коллекцию со 170-летней историей, сохраняя самые

ПЬЕР КАРТЬЕ ВО ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ В РОССИЮ В 1904 ГОДУ

репрезентативные вещи и те произведения начиная с 80-х, которые можно считать современными. В самом начале формирования собрания только предметы, созданные не позднее 70-х, становились частью коллекции, сейчас это и 80-е, и 90-е, мы стремимся к тому, чтобы в коллекции было представлено больше современных работ дома.

Коллекция Cartier имеет множество граней, и каждую из них вы стремитесь показать, сотрудничая с различными музеями. Насколько важны для вас правильный контекст и выбор места? И, поскольку наш разговор проходит во время открытия небольшой, но значимой выставки произведений Cartier в Эрмитаже, почему именно этот музей так важен для вас?

Среди всех культурных институций Государственный Эрмитаж — одна из самых известных и престижных: не только из-за обширнейшей и богатейшей коллекции, но и благодаря научному подходу, исключительному профессионализму его кураторов. Эрмитаж знаменит вы-

сочайшим уровнем изучения экспонируемых предметов, он занимает особое положение, и его слава абсолютно оправдана; для Cartier большая честь — видеть свои произведения дома выставленными здесь.

Эрмитаж для Cartier особенно значим по историческим и культурным причинам: Россия сильно повлияла не только на производство Cartier, но и на развитие ювелирного дома как компании. Таким образом, «большое возвращение» в Россию (дом Cartier был далеко за ее пределами практически до конца XX века) — своего рода восстановление эмоциональной связи, и потому присутствие Cartier в Эрмитаже рождает особый резонанс. Конечно, сегодня это совсем иной контекст: когда Cartier был представлен в России, Эрмитаж был императорским дворцом, место характеризовалось иным статусом, и мы счастливы видеть то художественное, культурное и историческое измерение, которым музей обладает сейчас. Но, подчеркну, это важно еще и благодаря эмоциональной связи дома с Россией, и особенно с Петербургом.



Колье «Нагрудник» (Bib).
Специальный заказ
Франция, Париж, 1947 год
Платина, золото, бриллианты,
аметисты, бирюза

Колье Cartier. 2018
Белое золото, морганиты, опалы,
розовые турмалины, розовые сапфиры,
бриллианты

В чем же заключается связь Cartier с Россией, насколько важны для вас ее традиции и культура?

Связи России и Cartier очень многообразны. Прежде всего, это фирма Фаберже, которая оказала глубокое влияние на Cartier. Фаберже был французом по происхождению, поэтому интересно наблюдать за тем, сколь циклична история и какими путями она повторяется. Художники и мастера Луи Картье были под большим впечатлением от работ Фаберже, представленных на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. Это во многих смыслах стало отправной точкой. Дом Cartier был действительно потрясен красотой произведений и уровнем техники русских мастеров, как и удивлен неизвестным прежде миром весьма искушенных заказчиков.

Причины быть представленными в России для Картье стали очевидны, но надо сказать, что сделать это оказалось совсем не просто. В то время импортировать товары было крайне сложной задачей и стоило ожидать холодного приема, поскольку Фаберже не слишком-то желал увидеть Cartier в России. Для нас это стало не только возможностью встретиться с русскими заказчиками в России. Русские клиенты уже были у дома в Париже, особенно когда появились украшения из платины: именно заказчики из России оказались среди первых покупателей изделий Cartier из этого инновационного по тем временам материала.

Для Картье была важна возможность сотрудничать с мастерами, камнерезами, эмальерами, поставщиками камней. Мечтой было то, что в итоге удалось сделать: перенести новые знания на французскую почву, в чем и преуспел Картье, быстро развив мастерство в работе с эмалью и глиптике.

Стиль жизни русских заказчиков и аристократии значительно отличался от стиля жизни остальной Европы, русский двор в то время имел особый вкус к роскоши. Это открыло Картье понимание нового стиля жизни.

Опыт, полученный в России, очень помог Картье в работе с американскими клиентами, которые имели ту же тягу к роскоши, но уже в силу интенсивной общественной жизни, а не придворной культуры. Американский бум пришелся на то время, когда дом в Петербурге был представлен только сезонно — на Пасху и рождественские праздники. Американские клиенты восхищались русским стилем жизни, русскими драгоценностями, жизнью императорского двора, все это вызывало их неподдельный интерес, поэтому имидж Картье как поставщика императорского двора помог завоевать доверие американской публики.

Луи Картье во время визита в Петербург упоминал в письмах о желании организовать поездку для своих художников и мастеров с обязательным посещением Эрмитажа и знакомством с его художественными коллекциями. Как вы думаете, это было желанием найти новый источник вдохновения, стремлением понять страну и ее традиции?

Да, тому есть много примеров. Думаю, что даже сейчас заметны русские влияния на эстетику Cartier. Например, смешение трех цветов золота определенно можно назвать русским влиянием — это стало фирменным знаком Cartier, который виден в известном кольце Trinity 1924 года и декоре многих произведений. Три цвета золота используются Cartier повсюду, и эта традиция, пришедшая из России, стала частью нашего стиля, а равно и использование кабошонов, еще одного символа Cartier родом из России. Интересно и то, как под

влиянием русской традиции формировалась мода на определенные цветовые сочетания.

Начало XX столетия было ознаменовано для Cartier влиянием неоклассицизма: в России мы и сегодня видим выдающиеся неоклассические памятники в архитектуре, прикладном искусстве — с конца XVIII до середины XIX века он был стилем жизни. В числе прекрасных тому примеров — Павловск и, конечно, Петербург, благодаря влиянию Растрелли и вкусам Екатерины II.

Открывая выставочный каталог либо альбом с коллекцией Cartier, видишь не только Францию, Россию или иную страну. Обнаруживаешь целый мир: это традиции и культура Индии, Ирана, Азии, Африки, Античной Греции и Древнего Египта. Перед нами вся история мировой культуры. Такая мультикультурность — это стремление показать полифонию в эстетике Cartier или это ваш базис, понимание культурных истоков?

Это то, как мы видим стиль Cartier, и то, что можно назвать живым интересом к миру. Наша миссия в том, чтобы открывать и изучать все существующие возможности создавать красивые предметы. Если исходить из такого принципа, то вам по определению интересно все разнообразие форм, существующих в мире, и вы с необходимостью будете увлечены другими культурами и тем, как в них понимают ювелирное искусство. Форма — определяющее условие для всего того, что воспринимает глаз: цвета, линии, пропорции, объемы...

Если стиль Cartier — инструмент для изучения различных аспектов и возможных представлений о красоте, то именно в этом и состоит причина того, что вы находите влияние многих культур в произведениях Cartier. Источником вдохновения служит не только наследие древних цивилизаций, но и живые культуры, как история, так и современность. Время — не предел. Это могут быть Древний Египет и современная Африка. Все, что вас окружает, становится важным и может быть взято на вооружение: природа, животные, растения и, конечно, человек. Можно провести параллель с популярной культурой, образы которой мы переосмысливаем и привносим в современное искусство Cartier, как, например, браслет-гвоздь.

Если в открытии мира для вас нет границ во времени и пространстве, то особое значение должны приобретать ремесленные традиции создания красивых предметов. Все эти исследования должны быть изучением не только формы, но и технологии...

Безусловно, нельзя разделить форму и технику, которая сделала эту форму возможной. На примере сочетания цветов становится понятным, что восприятие пастельных оттенков эмалей принципиально отличается от их восприятия в камне. Эмалевые предметы Cartier начала XX века, в которых смешаны пастельные оттенки фиолетового и синего, отличаются от произведений 30-х годов, где сочетаются аквамарины и аметисты. Те же цветовые оттенки, но восприятие совершенно разное, разные материалы и разные техники. Форма непосредственно связана с тем, как мы ее получаем: техники из разных регионов мира определяют отличия в эстетике объектов. Живой интерес Cartier к форме касается и техник. К примеру, когда вы работаете с индийской резьбой по камню, с ее характерными образами природы, цветами, фруктами, все это влияет на дизайн, восприятие, потому что вы не установите этот камень так же, как камень с огранкой; возникает множество различных деталей, которые вызывают интерес к самой сути ремесла.

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ

CARTIER И РОМАНОВЫ

В АРХИВАХ ДОМА CARTIER СОХРАНИЛИСЬ СВЕДЕНИЯ О ТОМ, ЧТО В 1886 ГОДУ ЕГО ПЕРВЫМ КЛИЕНТОМ ИЗ РОССИИ СТАЛ КНЯЗЬ САЛТЫКОВ. С НЕГО НАЧАЛАСЬ ЗАВОРАЖИВАЮЩАЯ ИСТОРИЯ ПРОНИКНОВЕНИЯ ЛЕГЕНДАРНОГО ЮВЕЛИРНОГО БРЕНДА В РУССКУЮ КУЛЬТУРУ. ОЧЕНЬ СКОРО, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ ПО ИСТОРИЧЕСКИМ МЕРКАМ, АКТИВНЫМИ ДВИГАТЕЛЯМИ ЭТОГО ПРОЦЕССА СТАЛИ МНОГИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ДОМА РОМАНОВЫХ, СРЕДИ КОТОРЫХ БЫЛИ ПОИСТИНЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ ПЕРСОНАЖИ ¹.



Часы с георгсталером
Фирма Cartier
Золото, металлические сплавы, эмаль
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-10693

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

Вследствие изучения различных техник и стилей вам должно быть важно сохранить это наследие. Поэтому вы приняли решение поддержать программу реставрации музейных предметов из коллекции Эрмитажа?

Да, главная причина именно такова. Я очень рад, что мы приняли это решение пять лет назад, и мне нравится тот выбор объектов, который был сделан. Пять произведений, представляющих целый набор техник и ремесленных традиций, и предметы Cartier, экспонирующиеся рядом с ними как своеобразное творческое эхо.

Мы не ограничиваемся интересом к различным техникам и ремесленным традициям, для нас важно их развивать и привлекать к ним внимание молодого поколения. Формы связаны с техникой, разные техники позволяют создавать различные формы. Поддерживая мастерство владения техниками, мы сохраняем возможность создания новых форм в этих техниках. Это довольно интересно, поскольку никакая техника не является узником определенных образов, и задача состоит в том, чтобы проецировать известные техники на новую эстетику. Здесь ключ к формированию интереса среди молодых людей, свежего взгляда на применение классических техник, способствующего их развитию. Для этого направления работы в рамках швейцарского производства Cartier была создана специальная площадка — Maison des Métiers d'Art. Этим мы стимулируем молодых мастеров к изобретениям; например, было открыто множество различных аспектов в технике эмалей — использовании цвета, новых материалов. Иногда мы модернизируем древние техники. Так, зернь, использующая маленькие частички золота, позволяет создавать современные формы, а применение техники грануляции для эмали стало новшеством. Поэтому поддержка традиционных ремесел и техник оказывается крайне важной — они создают мосты; когда мы их проецируем на будущее, они способны рождать новые формы и новую эстетику.

Могут ли предметы прикладного ювелирного искусства вызывать у зрителя те же чувства, что и скульптура или живопись? Коллекция Cartier многообразна и универсальна, она объединяет культуру разных народов и эпох. Эрмитаж — один из крупнейших универсальных музеев мира, музей всего из разных стран и времен. Возможно ли для вас сравнить предметы коллекции Cartier не с другими историческими произведениями ювелирного искусства, а с живописью или скульптурой? Будет ли это похожий визуальный и эмоциональный опыт?

Я убежден в том, что ювелирное искусство — художественное высказывание, оно рождает те особые эмоции, которые свойственны искусству. Есть множество определений, одно из них таково: искусство — наикратчайший путь соприкоснуться с тем, что над нами, что мгновенно и не подлежит контролю. Но среди всех видов художественного творчества ювелирное искусство — единственное, которое человек может носить; это особое человеческое измерение. Даже если носивший украшение человек забыт, сохраняется присутствие его отсутствия. Это тот вид эмоций, который ведет к пониманию человеческой размерности ювелирного произведения. Когда вы видите ожерелье в музейной витрине, вы естественным образом задаетесь вопросом: кто его носил, как сложилась жизнь того человека, что эта вещь для него значила?

Для меня до сих пор проблема — как показывать ювелирные произведения в музее. Как отразить душу человека, связанного

с конкретной вещью? В Эрмитаже есть множество произведений, которые входили в собрания известных коллекционеров, например Екатерины II. Она была равнодушна ко всему французскому, те полотна, что она приобрела из известных коллекций в конце XVIII века, сегодня украшают залы Эрмитажа. В музейном собрании есть и изображения самой Екатерины. Но вам не обязательно помнить о ней, глядя на живопись из ее коллекции, — вы можете созерцать картины как самостоятельные произведения. С предметами ювелирного искусства это невозможно, сразу возникает связь с тем, кому принадлежала вещь.

Изучая сегодня историю искусства, мы помещаем каждое отдельно взятое произведение в контекст развития художественной традиции в конкретной стране и за ее рубежами, культуры и общества той эпохи и т. д. Так можно рассматривать и предметы ювелирного искусства Cartier, но нужно, кроме того, проецировать на них ценности человека, который выбирал и носил эту вещь. И потому ювелирные выставки пользуются большим успехом — людям это близко; даже если они не задумываются, они просто чувствуют.

Чтобы почувствовать ваши произведения, какое определение будет более точным: Cartier — стиль жизни или образ мысли?

Я скажу, что это способ создавать. Творчество для нас определяет видение: это и стиль жизни, и способ мышления. Необходим живой интерес к людям, чтобы добиться человеческого измерения в произведениях ювелирного искусства. Если вы не испытываете искреннего любопытства по отношению к людям, вы будете делать очень «холодные» вещи. Нужно быть очень чувствительным к изменению стиля жизни разных поколений. Помимо этого, у нас есть ценности, которые определяют нашу художественную работу.

Идентичность Cartier во многом состоит в интересе к человеку. Но мир и люди сегодня стремительно меняются. Они выбирают другие вещи, имеют иное представление о том, что покупать, где жить и т. д. Если вы легендарный ювелирный бренд, ассоциирующийся с роскошью, то вам нужно быть гибкими. Как у вас происходит настройка внутренних изменений, чтобы сохранить интерес к людям?

Следствие нашего искреннего внимания к человеку — постоянная адаптация, мы часто выступаем пионерами в том, что касается понимания изменений в образе жизни людей. Отношения, которые мы выстраиваем с нашими клиентами, помогают нам понять мир, для этого у нас есть множество самых разных источников: кино, медиа, социальные сети, события, происходящие вокруг, становятся основой для вдохновения дизайнеров Cartier. Нам очень важно осознавать ту роль, которую играют наши произведения в жизни людей. С одной стороны, все меняется, но с другой — главные мотивы человека постоянны. Драгоценные украшения тесно связаны с выражением того, что наиболее важно в жизни; человек их ассоциирует с собой, он их носит, все это глубоко значимо: то самое человеческое измерение, которое неизменно.

Мы всегда будем пытаться выразить свои главные чувства к другому человеку через предметы ювелирного искусства, и дело не в драгоценности материалов, а в художественной ценности. Поэтому мы сохраняем чуткость к миру и его изменениям, создавая то, что составляет основу человеческой природы.

Во время Всемирной выставки в Париже 1900 года главный бутик Cartier на Рю-де-ля-Пэ посетила великая княгиня Мария Павловна Романова — супруга брата Александра III и дядя Николая II, великого князя Владимира Александровича. Положение, которая она занимала в иерархии правящей династии, исключительно трудно обозначить каким бы то ни было порядковым номером. Одно лишь остается бесспорным: во многих вопросах ее влияние превосходило возможности и самой императрицы Александры Федоровны, и ее свекрови Марии Федоровны.

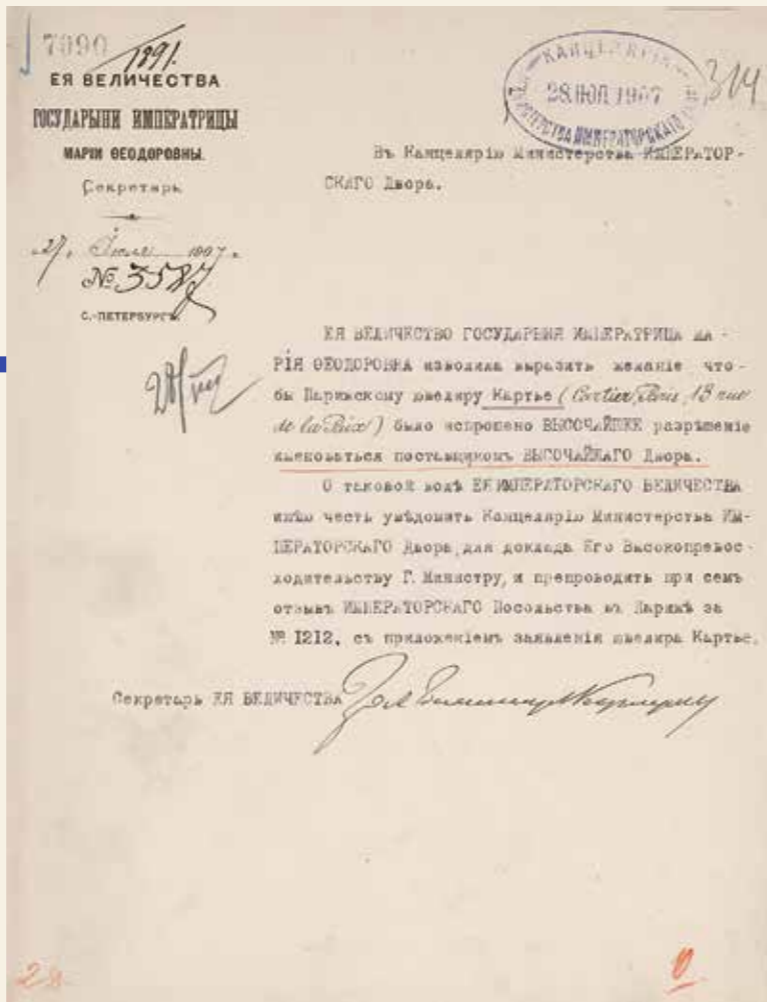
Желая подчеркнуть свой исключительный статус, Мария Павловна страстно собирала ювелирные украшения, выполненные лучшими мастерами ее эпохи. Подобранная

ею коллекция была поистине уникальной. Воспоминания о бриллиантах, изумрудах, сапфирах, рубинах, оправленных по высшим канонам тогдашней моды, до сих пор будоражат воображение. И даже в наши дни ее чудом сохранившуюся тиару по особым случаям надевает королева Великобритании Елизавета II. Стоит ли удивляться, что она стала не только постоянной, но и одной из самых выдающихся клиенток Cartier начала XX столетия.

Благодаря этому обстоятельству, а также сложившимся личным связям между Марией Павловной и представителями дома возникло устойчивое убеждение: именно великая княгиня оказалась той фигурой, которая не просто способствовала, но даже уговорила Пьера Картье

Документы из дела Картье о присвоении дому Cartier звания поставщика Императорского двора

ФОТО: ФОТОКОПИИ ДОКУМЕНТОВ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ АВТОРОМ



предпринять все возможные шаги для того, чтобы начать торговую деятельность в Российской империи. Говорили даже, что на Рождество 1907 года во дворце Марии Павловны было устроено нечто вроде временного бутика Cartier для продажи ювелирных украшений ².

На устоявшееся представление о нюансах прихода Cartier в Россию несколько не влиял общеизвестный факт: в 1907 году бутик на Рю-де-ля-Пэ посетила вдовствующая императрица Мария Федоровна. Ее любовь к драгоценностям была широко известна. Нет сомнений, что об этом знал и встречавший ее Луи Картье. Он показал вдовствующей императрице все лучшее, что только было на тот момент в коллекции, и в ответ выслушал кратко брошенное пожелание ее императорского величества об открытии магазина фирмы в Санкт-Петербурге. Этим словом почти никто из исследователей истории Cartier в России не придавал значения. А равно и тому факту, что Cartier получает звание поставщика императорского (то есть Николая II) двора в августе 1907 года, до того момента, как он вообще начал торговую деятельность в России.

Недавно обнаруженное и исследованное дело о присвоении Cartier звания поставщика Императорского двора, хранящееся в РГИА РФ, открывает нам эту ошеломляющую историю ³. Если коротко, молниеносная последовательность событий выглядела так.

11 июля 1907 года Пьер Картье отправил Полю Шлаттери, служащему посольства России в Париже, письмо со списком клиентов дома Cartier — членов российской императорской семьи ⁴. Первой в списке значилась Мария Федоровна, несмотря на то что к тому моменту она приобрела лишь несколько малозначительных изделий. При этом великий князь Владимир и его супруга Мария Павловна шли под номерами 4 и 5 соответственно. Николай II и Александра Федоровна в списке не значились вовсе.

Уже через два дня, 13 июля 1907 года, данное письмо было отправлено в Санкт-Петербург секретарю Марии Федоровны с сопроводительной запиской из посольства России в Париже ⁵. Из нее становится ясно, что ранее, 19 июня, именно секретарь Марии Федоровны обратился в посольство с просьбой о том, чтобы Пьер Картье подготовил вышеупомянутый список.

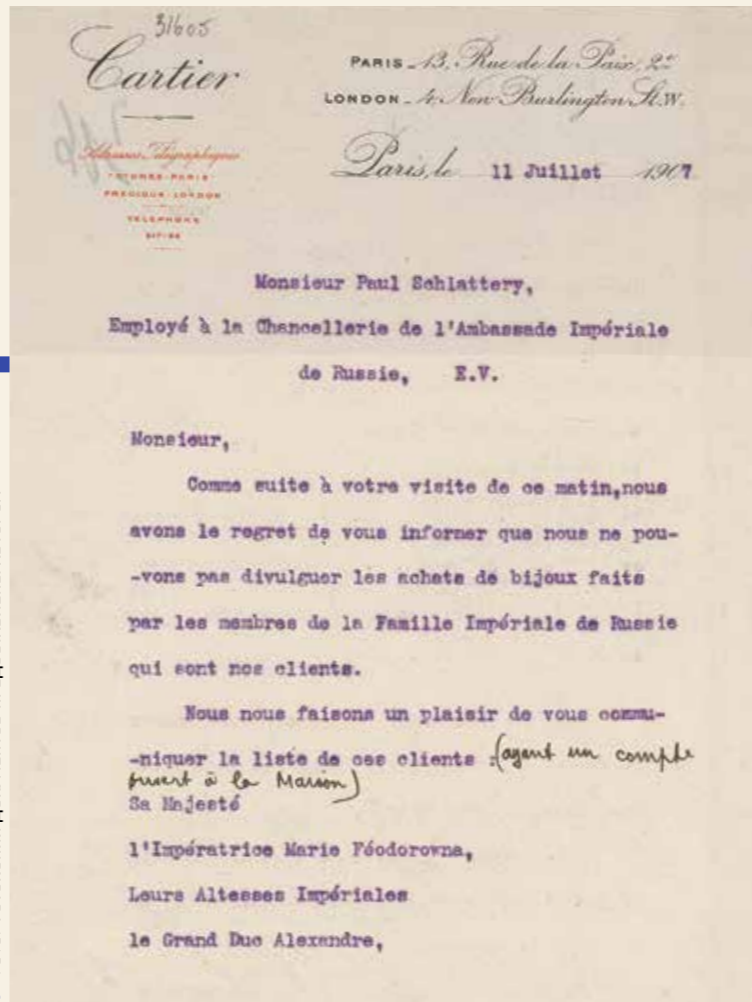
27 июля 1907 года секретарь Марии Федоровны передал письмо Пьера Картье и записку посольства в канцелярию министра императорского двора. В сопроводительном письме секретаря говорилось, что «Ея Императорское

Величество государыня Императрица Мария Федоровна изволила выразить желание, чтобы парижскому ювелиру Картье (Cartier, Paris, 13 rue de la Paix) было испрошено **ВЫСОЧАЙШЕЕ** разрешение именоваться поставщиком **ВЫСОЧАЙШЕГО Двора**» ⁶.

В результате бюрократических процедур, полагающихся в таких случаях и тоже зафиксированных в деле, 17 августа 1907 года министр двора барон Фредерик составляет собственный документ под грифом «О представлении Парижскому ювелиру Картье (Cartier) звания поставщика **ВЫСОЧАЙШЕГО Двора**». В нем лаконично излагается желание Марии Федоровны с перечислением всех сопутствующих обстоятельств, среди которых главное — список Романовых, покупающих изделия Cartier. Судя по всему, 18 августа 1907 года барон Фредерик сделал Николаю II устный доклад, после чего на докладной записке собственноручно оставил надпись: «Высочайшее соизволение последовало» ⁷.

Произошедшему очень трудно найти объяснение. Обратим внимание еще раз: ни Николай II, ни Александра Федоровна к тому моменту не купили у Cartier ни одного предмета. Более того, по существовавшим тогда правилам, чтобы стать поставщиком императорского (высочайшего) двора, а не кого-либо из великих князей, нужно было поставлять к императорскому двору товары и услуги без-

ФОТО: ФОТОКОПИИ ДОКУМЕНТОВ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ АВТОРОМ



упречного качества не менее восьми лет подряд. К слову, покровители Фаберже запросили для него соответствующее звание только после 15 лет его безвозмездной службы при Императорском Эрмитаже. Но дело о присвоении ему звания поставщика двора Его Императорского Величества растянулось более чем на год. Cartier же в результате беспрецедентного вмешательства вдовствующей императрицы становится поставщиком услуг с невысказанной скоростью, что, мягко говоря, удивляет.

То, что за канцелярской перепиской стояло собственное желание Марии Федоровны, — очевидно. Зачем, вопреки всем правилам и неписаным традициям, ей потребовалось обращаться к сыну со столь неординарной просьбой? К сожалению, вряд ли мы найдем достоверный ответ на этот вопрос. И все же нельзя как минимум не принять во внимание одно обстоятельство.

Мария Федоровна — при рождении Мария София Фредерика Дагмар — всю свою жизнь сохраняла не просто

Письмо Пьера Картье Полю Шлаттери со списком клиентов дома Cartier — членов российской императорской семьи. 1907 год

родственные, но именно теплые дружеские отношения с сестрой, принцессой Александрой Датской. В 1863 году Александра вышла замуж за наследника британского престола, сына королевы Виктории, Эдуарда. В 1902-м наследник, необыкновенно долго ожидавший своей очереди, вззошел на трон под именем Эдуарда VII. Это событие ознаменовалось многими примечательными историями. Одной из них стало то, что дом Cartier оказался главным ювелирным поставщиком самой торжественной из всех возможных церемоний. И уже в 1904 году Эдуард VII назвал Cartier «ювелиром королей и королем ювелиров», выдав ордер поставщика собственного двора.

Королевская семья делала многочисленные заказы у Cartier и после 1904 года. Однако сейчас сложно судить, достаточно ли близкими были отношения британского монарха и его супруги с ювелирным домом для того, чтобы обратиться через Александру Датскую к ее сестре с экстраординарным запросом — получить звание поставщика русского царя. Впрочем, представить себе иную причину желания Марии Федоровны заставить своего сына Николая II, ничего не покупавшего у Cartier, присвоить ювелирному дому звание поставщика собственного двора, еще сложнее.

Удивительная история, связанная с Марией Федоровной, говорит нам о том, что Пьер Картье был преисполнен решимости вступить в конкуренцию с ювелирами Российской империи и завоевать российский рынок. Он воспользовался всеми имеющимися возможностями, включая самый высокий уровень европейских политических структур начала XX столетия. Пьер Картье сделал ставку не на дружески-клиентские отношения с Марией Павловной, а на мощь собственного творческого таланта, поддержанную высшими эшелонами европейской власти. Этот дерзкий порыв был оборван лишь Первой мировой войной. Однако вновь раскрытые документы еще раз заставляют задуматься об искусстве Cartier как неотъемлемой части европейской культуры, без чего вся эта история просто не могла бы произойти.

1. Пети В. Cartier в России // За кулисами парадной жизни: Поставщики императорского двора. СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2013. С. 99.
2. Nadelhoffer H. Cartier. London: Thames & Hudson Ltd, 2007. P. 105.

3. РГИА. Ф. 472. Оп. 43 (499-2726). Д. 13.
4. Там же. Л. 316-317.
5. Там же. Л. 315.
6. Там же. Л. 314.
7. Там же. Л. 319.

САПФИРОВАЯ ПРИМА

МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ, АННА ПАВЛОВА, ТАМАРА КАРСАВИНА — В НАШИ ДНИ ТАКИХ ДЕВУШЕК НАЗЫВАЮТ ИКОНАМИ СТИЛЯ, НО В НАЧАЛЕ ПРОШЛОГО ВЕКА ДАМЫ В СВЕТСКИХ САЛОНАХ МОГЛИ ЛИШЬ ПОЛУШЕПОТОМ ГОРЯЧО ОБСУЖДАТЬ ИХ НАРЯДЫ, РОМАНЫ И ОСОБЕННО — ДРАГОЦЕННЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ, КОТОРЫМИ ПРОСЛАВЛЕННЫХ БАЛЕРИН ОДАРИВАЛИ ПОКЛОННИКИ.

ЛЕЙЛИ АЛИЕВА

Матильда Кшесинская, кого сегодня вспоминают чаще всего в связи с ее близостью к императорскому дому, забывая о ее заслугах на балетной сцене — а ведь она стала первой из русских балерин, кто смог исполнить 32 фуэте подряд, — была страстной любительницей ювелирных украшений. Современники дали прима-балерине Мариинского театра прозвище Сапфировая Прима за ее особую любовь к этому драгоценному камню. Даже на свой 10-летний бенефис Кшесинская получила от императорской семьи не стандартный в таких случаях подарок, а брошь в виде змеи, инкрустированной бриллиантами и обвивающей крупный сапфир. «Змея — символ мудрости. Эту брошь мы выбрали вместе с императрицей», — просил передать император. Золотой браслет с крупным сапфиром и двумя бриллиантами, согласно воспоминаниям самой Матильды, стал первым подарком от влюбленного в нее Николая, тогда еще наследника престола. Балерина сделала на браслете памятную гравировку — дату знакомства с цесаревичем и дату начала их романа.

Великий князь Андрей Владимирович преподнес балерине тиару, украшенную бриллиантами и крупными сапфирами работы Фаберже (балерина была любимой клиенткой прославленного придворного ювелира Карла Фаберже, и в ее коллекции находилось множество произведений из его мастерских).



Русская балерина Матильда Кшесинская в двух колье и шляпе
Фотография Елены Мрозовской. 1900 год

Матильда Кшесинская
Автор фото: С. И. Голицын. 1902 год

Брошь в виде дракона, борющегося со змеей
Россия, Москва
Конец XIX — начало XX века
Золото, сапфир, жемчуг, алмаз, рубины
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. № ЭРО-9153



В воспоминаниях балерина в числе прочего упоминает уникальные произведения камнерезного искусства, цветы из полудрагоценных и драгоценных камней, статуэтку в виде слоника, а также подарок великого князя Сергея Михайловича — шкатулку из красного дерева в золотой оправе: внутри Матильда нашла желтые бриллианты разной величины, завернутые каждый в отдельную бумажку, чтобы балерина могла заказать из них украшение по собственному вкусу.

И все же любимыми украшениями, судя по фотографиям, были два колье, в которых Матильда появляется почти на всех своих дореволюционных снимках. Одно — колье-чокер из переплетенных колец, инкрустированных бриллиантами. Второе — бриллиантовая лента, перевязанная бантами, в стиле рококо. На одной из фотографий это колье приколото к шляпке, что выдает свободное и творческое отношение Матильды к ювелирным изделиям.

К сожалению, ни в одном музее или частной коллекции не увидеть украшений знаменитой властительницы Мариинского. Легенда гласит, что при побеге из послереволюционной России Кшесинская практически ничего взять с собой не смогла. Историки предполагают, что балерине удалось спрятать несколько ящиков со своими сокровищами в России, но они так и не были найдены.

ОДЕРЖИМОСТЬ

«ПИКОВАЯ ДАМА» РОЛАНА ПЕТИ

НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ ¹

Галина Уланова была строга с нами, учениками, и часто говорила обидные вещи: это пусто, это — бесполезно. Сейчас я вижу — всю жизнь до «Пиковой дамы» я хотел быть Онегиным. Пока Ролан Пети не сказал мне: «Онегин — не твой персонаж, это так просто, легко... Поднимись над ним». Я очень хорошо помню, как в первый раз на сцене Большого театра появились эти столь теперь знаменитые карты. Все было освещено символическим светом трагедии: комната, Графиня с ее полуулыбкой Джоконды возле лежащего замертво Германна.

Когда в 70-х возник вопрос о создании «Пиковой дамы» ², Ролан не имел никаких материалов, читал повесть во французском переводе ³ и думал, что в балете может быть только один главный герой — мужчина, Михаил Барышников. От той первой постановки ничего не сохранилось, лишь недавно я узнал, что в Париже нашлись фрагменты документальной записи этого спектакля для французского телевидения.

Когда Ролан уезжал в Москву в 2000-м, он искал — для новой постановки — танцовщика с идеальным телом. Классические пропорции, великолепные стопы — это Цискаридзе, сказали ему. Конечно, Пети не запомнил фамилию, она была для него трудна, он всегда звал меня Николая.

После долгих московских перипетий он увидел меня на сцене, на прогоне «Лебединого озера», в роли Злого гения, в черном костюме на черном фоне, пришел за сцену и сказал: «На сцене вас видно больше других, в вас что-то

есть». Пока мы заканчивали репетицию, Пети объявил прессе, что нашел великий талант и будет делать спектакль со мной.

Чуть позднее я прочитал в газете интервью с Роланом, где он сказал, что делает новую версию «Пиковой дамы», что выбрал Шестую симфонию Чайковского, он почему-то настаивал на Чайковском. Позже я узнал, что он слушал Шестую симфонию в версии Бернстайна ⁴. На мой вопрос, почему Пети поменял музыку, он ответил: «В тебе есть трагическое начало».

В нашей версии балета два героя: Германн и Графиня. «Мне нужна Плисецкая, но на 20 лет моложе», — сказал Пети. Мы очень долго искали, наконец пришла Илзе, закутанная в большой шарф (в театре было холодно), Ролан попросил ее повернуться, вскинуть руки с шарфом... Он повернулся ко мне и сказал: «Мы нашли».

У нас с Роланом тогда был спор о смерти Германна, я говорил ему, что для православного смерть не наказание, а освобождение. Наказание — лишение разума, безумие. Ролан принял это по-своему, сказав: «Вы настолько красивы, я не могу вас так наказать, я могу вас только убить!» И мой персонаж не сходит с ума, а падает замертво. В трактовке Пети в «Пиковой даме» добро не добро и зло не зло, а два сложных мира в постоянной борьбе друг с другом. Пети гениально говорит про страсть, но не любовную, — про страстную, маниакальную одержимость.



«ПИКОВАЯ ДАМА»

Балет на музыку Шестой симфонии Чайковского, 2001 год
Хореограф — Ролан Пети по заказу Большого театра
Сценограф — Жан-Мишель Вильмотт
Костюмы — Луиза Спинателли
Германн — Николай Цискаридзе. Графиня — Илзе Лиела

¹ Николай Цискаридзе — премьер балета Большого театра России в 1992–2013 годах. Народный артист РФ (2001), народный артист Северной Осетии (2013), лауреат двух Государственных премий РФ (2000, 2002) и трех театральных премий «Золотая маска» (1997, 2000, 2002). Член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству (с 21 июля 2011), ректор Академии русского балета имени А. Я. Вагановой.

² В 70-х годах Пети поставил двухактный спектакль для Михаила Барышникова на музыку П. И. Чайковского к опере «Пиковая дама».

³ Наиболее известные переводы повести «Пиковая дама» на французский язык: Поля де Жюльвекура (1842), Проспера Мериме (1849), Эрнеста Жюбера (1892), Мориса Ке (1902), Андре Жида, Жака Шиффрина и Бориса Шлэзера (1923), М. Витме (1940), Николая Полтавцева (1945), Мишель-Ростислава Офманна (1947), Марка Шапира (1948), Ж.-М. Дерама (1964), Николая Варовски (1966), Жана Савана (1970), Андре Меньё (1973), Дмитрия Сеземанна (1989), Мишеля Никё (1999), Андре Марковича (2012).

⁴ Леонард Бернстайн (1918–1990) — американский дирижер, композитор, пианист.

МАРТЕЙН АККЕРМАН

ЖЕМЧУГ

В 1993 ГОДУ ГОЛЛАНДСКАЯ ПИСАТЕЛЬНИЦА И АРИСТОКРАТКА АГНИС ПАУ ВАН ВИЛДРЕХТ ОПУБЛИКОВАЛА КНИГУ ПОД НАЗВАНИЕМ «КАК ТЫ ДУМАЕШЬ, НЕ НАДЕТЬ ЛИ НАМ ШЛЯПУ?», В КОТОРОЙ РАССКАЗАЛА ИСТОРИЮ О ПЛЕМЯННИКЕ БАБУШКИ, ПУТЕШЕСТВОВАВШЕМ ПО МИРУ В НАЧАЛЕ 1930-Х. ПОСЛЕ ДОЛГОГО ОТСУТСТВИЯ ОН, КАК ДОЛЖНО, НАВЕСТИЛ СВОЮ ТЕТЮ И ПРИВЕЗ ЖЕМЧУГ В ПОДАРОК КУЗИНАМ. ОН СКАЗАЛ, ЧТО ВСТРЕТИЛ В ЯПОНИИ ЧЕЛОВЕКА С НЕПРОИЗНОСИМЫМ ИМЕНЕМ, КОТОРЫЙ ВЫРАЩИВАЛ ЖЕМЧУГ В УСТРИЦАХ. НЕ В ДИКИХ МОРСКИХ УСТРИЦАХ, НО В УСТРИЦАХ НА СПЕЦИАЛЬНОЙ ФЕРМЕ. В УСТРИЦУ ПОМЕЩАЛАСЬ ПЕСЧИНКА, И ВОКРУГ ЭТОЙ ПЕСЧИНКИ ОНА «ИСКУССТВЕННО» ОБРАЗОВЫВАЛА ЖЕМЧУЖИНУ. БАБУШКА ПАУ ПОДНЯЛА НА НЕГО ГЛАЗА И СПРОСИЛА: «ТЫ ХОЧЕШЬ СКАЗАТЬ, ОНИ НЕ НАСТОЯЩИЕ?»¹

Жемчужины из диких устриц назывались и называются «натуральным жемчугом», а выращенные на ферме — «выращенным» (или «культивированным»). Долгое время искусственно выращенные жемчужины были неприемлемы для членов королевских семей и аристократов, но загрязнение воды привело к тому, что натуральный жемчуг стал очень редок, а тот, который поступал в продажу или хранился в коллекциях, был по крайней мере 60- или 70-летнего возраста.

Все драгоценные камни должны пройти обработку, чтобы приобрести более яркий цвет и блеск. Какими же разными бывают жемчужины! Это чудесные дары, которые дарит нам природа. Вся обработка состоит в высверливании отверстия, чтобы их можно было надеть или вставить в оправу. Жемчуг — это драгоценность по самой своей природе.

Натуральный жемчуг поднимается к свету из темных глубин океана, символизируя рождение, воскрешение или возрождение, чистоту, невинность и девственность. Его изящный блеск и красота делают жемчуг уместным почти в любой ситуации.

Вероятно, люди знают жемчуг уже шесть тысяч лет. Он был у древних египтян, его также находили в раскопах поселений в Мехико (2,5 тысячи лет до нашей эры). Натуральный жемчуг очень редок, поэтому он, как правило, принадлежит королевским семьям или семьям аристократии. Только одна из 15 тысяч



Подвеска «Лебедь»

Нидерланды. Около 1590 года
Золото, эмаль, алмазы, изумруды, рубины, жемчуг
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-2652

Булавка с кольцом

Россия (?). XVIII век (?)
Золото, рубины, алмазы, изумруды, жемчуг
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-301



устриц содержит пригодную к использованию жемчужину, и до конца XIX века, когда японец Микимото Кокичи изобрел метод выращивания жемчуга, он был так дорог, что всегда стоял на первом месте в описях имущества.

В XVII столетии торговля жемчугом переместилась из Венеции в Амстердам, и голландская Ост-Индская компания отправляла огромное количество жемчуга в Голландию. Тамашние ювелиры были знамениты тем, что торговали жемчугом наивысшего качества. Томас Клетчер, глава гильдии золотых и серебряных дел мастеров, а также мэр Гааги, продал 20 жемчужин губернатору Фредерику Генри за 30 тысяч гульденов в 1635 году, это 400 тысяч евро нынешними деньгами. В альбоме, сейчас находящемся в коллекции Музея Бойманса — ван Бёнингена, Клетчер нарисовал две каплевидные жемчужины, за которые он был готов заплатить четыре тысячи гульденов в 1646 году. Как явствует из его записок, третья каплевидная жемчужина была продана в Амстердаме в 1637 году за 2 400 гульденов, что сейчас составило бы более 30 тысяч евро.

Жемчуг очень нежен, и его нужно носить (от долгого хранения он теряет блеск). При французском дворе даже нанимали здоровых крестьян, чтобы те носили жемчуг, когда королева им не пользовалась. Жемчуг часто занимает уникальное место в ювелирных коллекциях, и сохранившиеся старинные жемчужины нередко хранят в себе увлекательную историю. Подобно знаменитым бриллиантам, некоторые жемчужины имеют названия. Во время войны с наполеоновской Францией прусская королева Луиза по собственной воле продала свои драгоценности, чтобы финансировать военную кампанию, но не смогла расстаться с жемчугом.

Большая каплевидная жемчужина, принадлежавшая Марии-Антуанетте, была недавно продана на

аукционе за 32 миллиона евро, гораздо выше предполагаемой цены (от полутора до двух миллионов евро). Так был побит рекорд приблизительно в 12 миллионов евро, заплаченных за La Peregrina, жемчужину, принадлежавшую королевским домам Испании и Великобритании, французским императорам Наполеонам I и III, а в недавнее время — Элизабет Тейлор. La Peregrina, название которой отличается всего на одну букву, принадлежала королевским домам Испании и Франции, но была приобретена семьей Юсуповых после Французской революции, вероятно, в 1827 году. Княжна Зинаида Юсупова заказала портрет, на котором она изображена с этой крупной жемчужиной, оставленной ею в наследство сыну Феликсу. Он увез La Peregrina с собой, когда бежал из России, но продал ее ювелиру в 1953 году в Женеве. В том же году в мемуарах «Былое величие» он описал наряд своей матери на балу: «...платье абрикосового бархата с собольей оторочкой... бриллиантовое кольцо с черным жемчугом»².

Жемчужные ожерелья XVIII века, принадлежавшие императрице Екатерине II, были впоследствии приобретены нуворишами. В 1920 году Картье продал нитку жемчуга Екатерины за 825 тысяч долларов Хорасу Доджу, владельцу автомобильной компании «Додж». Еще одну нить носила Консуэло Вандербильт, дочь американского миллионера, вышедшая замуж за герцога Мальборо в 1895 году. Коко Шанель получила нить романовского жемчуга от великого князя Дмитрия Павловича, с которым у нее был короткий, но бурный роман.

После убийства императора Николая II и его семьи в 1918 году их наспех расчлененные тела бросили в старые шахты, где их обнаружили десятилетия спустя. Жемчужная серьга была найдена в траве, по чему можно судить, что Александра Федоровна не расставалась со своим любимым жемчугом до последней минуты.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

1. _____ Pauw van Wieldrecht A. Vin-je dal we een hoed op moelen? Amsterdam : Thomas Rap, 1993. P. 232.
2. _____ Youssouppoff F. Lost Splendour. London : Folio Society, 1996. P. 24.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021



Подвеска «Каравелла»
Изумруд, золото, эмаль
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Э-2944

«КОРСАР»

Балет на музыку Лео Делиба, Цезаря Пуни, Петра Ольденбургского, Риккардо Дриго, Альберта Цабеля, Юлия Гербера. 2007 год
Хореограф — Мариус Петипа. Авторы восстановления в Большом театре — Алексей Ратманский, Юрий Бурлака
Художник-постановщик — Борис Каминский
Художник по костюмам — Елена Зайцева

Сочиненная Байроном в 1814 году приключенческо-авантюрная, полная романтики и экзотики поэма была обречена на то, чтобы стать основой для балета. В 1856 году музыку для «Корсара» написал Адольф Адан, а три французских автора создали либретто — так появился парижский «Корсар», нестареющий хит с динамичным сюжетом, фантазийными декорациями, великолепными разнообразными танцами. В Петербурге собственный «Корсар» возник через два года после парижской премьеры. В советский период балет остался на сцене, но утратил самые роскошные эпизоды, в том числе «Оживленный сад» — 20-минутную композицию, сочиненную Мариусом Петипа для 68 артистов, исполняющих среди клумб, кадок с пальмами, цветочных ширм и гирлянд танцы, не уступающие по хитросплетениям геометрии садам Версаля.

В 2007 году Алексей Ратманский и Юрий Бурлака в Большом театре восстановили «Корсара» с «Оживленным садом» и сценой крушения корабля в финале. Новый «старый» «Корсар» замкнул цепь времен и получил небывалый успех у публики, открыв ей путь к проверенным историей удовольствиям имперского размаха.



Финальная сцена кораблекрушения
Медора — Анна Никулина
Конрад — Артем Овчаренко

ФОТО: ПАВЕЛ РЫЧКОВ / © БОЛЬШОЙ ТЕАТР

СЛАВА И СКАНДАЛ:

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ КАК ДИПЛОМАТИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕ

МАРЬЯНА ХЭЗЕЛДАЙН¹



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

Портрет герцогини Кингстон Франция (?).
Конец XVIII — начало XIX века
Неизвестный гравёр
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-13969

В АЗАРТНОЙ ИСТОРИИ «ГОНКИ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ» НАЙДЕТСЯ НЕМНОГО ФИГУР, КОТОРЫЕ МОГЛИ БЫ ПОСОПЕРНИЧАТЬ С ГЕРОИНЯМИ НАШЕЙ ИСТОРИИ. ЖЕНЩИНЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ДОМА РОМАНОВЫХ И ВИНДЗОРОВ, АНГЛИЙСКАЯ ГЕРЦОГИНЯ КИНГСТОН И ПРИМА-БАЛЕРИНА МАТИЛЬДА КШЕСИНСКАЯ — ИМЕННО ОНИ СТАЛИ ИДЕАЛОМ ДЛЯ ВСЕХ ПОСЛЕДУЮЩИХ ПОКОЛЕНИЙ ЛЕГЕНДАРНЫХ ГОЛЛИВУДСКИХ КИНОДИВ И НАСЛЕДНИЦ СКАЗОЧНЫХ СОСТОЯНИЙ, БОРОВАВШИХСЯ ЗА ОБЛАДАНИЕ САМЫМИ РЕДКИМИ ДРАГОЦЕННЫМИ УКРАШЕНИЯМИ В НАДЕЖДЕ ОБЛАГОРОДИТЬ СВОЙ ОБРАЗ.

Любовь к драгоценностям не просто объединяет героинь нашей истории — они сами стали олицетворением мира *haute joaillerie* и частью национального мифа. Формула их успеха? Любовь к дорогим украшениям и амбиции, по своим масштабам не уступающие стоимости каратов, стали движущим мотивом в их дипломатической игре и вошли в историю как культурной дипломатии, так и *haute couture*.

В апреле в Лондоне вышла монография Кэтрин Остлер о герцогине Кингстон², история которой не только всколыхнула британское общество XVIII века, но и продолжает будоражить умы наших современников, то и дело всплывая в средствах массовой информации. Впрочем, с XVIII века отношение к герцогине сильно поменялось, и она предстает перед нами в новом свете.

О ее любви к танцам, драгоценностям и увеселениям ходили легенды, о ее походке и грации, напоминавшей манеру Марии-Антуанетты, говорили и при русском дворе. Продолжительное время герцогиня Кингстон оставалась замужем за двумя английскими лордами сразу, из-за скандала она предприняла план сбежать в самую дальнюю столицу Европы — Санкт-Петербург. Ее целью было заручиться расположением Екатерины II и стать придворной фрейлиной русской императрицы, заняв положение, которое ей было ранее отведено при дворе Августы, принцессы Уэльской. План удался только наполовину, но именно благодаря энергии и предприимчивости герцогини Кингстон в Эрмитаже появились золотые часы «Павлин» и очень изысканные произведения ювелирного искусства из коллекции ее покойного мужа, а в географии страны сохранились Чудейские мызы (девичья фамилия герцогини была Чадлей — именно так она представлялась в России).

Обладательница редких драгоценностей, блистательная авантюристка герцогиня Кингстон нашла достойную продолжательницу в лице уже русской героини — Матильды Кшесинской. Имена обеих долгое время не было принято произносить в приличном обществе. Так, мемуары Кшесинской вышли в России только в 1992 году!³ В судьбах обеих героинь достаточно много параллелей: они обладали схожими темпераментами, были на редкость целеустремленными, вызывали одновременно зависть и восхищение. Будучи скромного происхождения, пусть и с дворянскими корнями, обе оказались приближены к королевскому и императорскому дворам: герцогиня Кингстон была любимой фрейлиной принцессы Уэльской в эпоху короля Георга II, а Кшесинская блистала во времена правления Николая II.

Обе слыли опасными сердцеедками: танцуя в обрете Ифигении, герцогиня Кингстон воспламенила

сердце Георга II (он даже подарил ей на память свои драгоценные часы), и ей приписали роман с монархом, а о романе Кшесинской с наследником престола, будущим императором Николаем II, говорил весь Санкт-Петербург. Впрочем, если герцогиня Кингстон бежала из Лондона после вынесения ей приговора как «двоемужнице» (она вышла за герцога Кингстона, не аннулировав брак с предыдущим мужем — лордом Бристолем), то расставшаяся с Николаем Александровичем Матильда не скрывала одновременной связи с великими князьями Сергеем Михайловичем и Андреем Владимировичем.

Дважды герцогиня Кингстон приезжала в Санкт-Петербург в надежде снискать покровительство русской императрицы, а Матильда Кшесинская дважды навещалась в Лондон в 1911-м, стремясь завоевать расположение королевской четы.

Именно благодаря своим украшениям и щедрым светским приемам обе дамы произвели неизгладимое впечатление на высшее общество обеих столиц. И если путь герцогини Кингстон в Санкт-Петербург лежал через щедрые подарки Екатерине II, то Кшесинской пришлось вложить немалые средства в дягилевскую постановку «Лебединого озера», чтобы иметь возможность танцевать в паре с Нижинским во время Русских сезонов в Лондоне.

Обе дамы задавали тон в моде. В то время как практически все достоверные источники упоминают о невероятной красоты диадеме, которую английская герцогиня завещала Екатерине II наравне с изысканными ювелирными произведениями, до сих пор хранящимися в Эрмитаже, Кшесинская с упоением рассказывает в своих мемуарах о подаренных ей драгоценностях. Украшения стали настолько неотъемлемой частью образа ее балетных героинь, что она получила прозвище Сапфировая Пприма. Иногда доходило до смешного. В 1895 году «Петербургская газета» с возмущением писала о выступлении Кшесинской в балете «Пахита». Балерина исполняла партию нищенки, но вышла на сцену... в бриллиантовых серьгах и с драгоценным жемчужным кольцом на руке. «Попрошайка в бриллиантах?! Абсурд!» — возмущалась газета. Впрочем, у российского императора было иное представление об облике Матильды в этой роли. После первого отделения балета Кшесинской передали царский подарок — ожерелье с подвеской в виде усеянного бриллиантами розового сапфира на платиновой цепочке — вместе с просьбой его надеть. Именно в нем она появилась во втором отделении «Пахиты». Матильда знала, что ей простят эту выходку: она прекрасно чувствовала настроение зала и понимала, что публика жаждет сенсаций, ей нужна знаменитость, звезда, селебрити. Именно поэтому «Маля» часто выходила на сцену в «царском ожерелье» из бриллиантов.



ФОТО: © WIKIMEDIA COMMONS

Матильда Кшесинская в балете «Баядерка»
Фотография Елены Мрозовской.
1900 год

САМЫЕ ЗНАМЕНИТЫЕ «ТАНЦУЮЩИЕ» НА СЦЕНЕ ДРАГОЦЕННОСТИ

«Танцующее» бриллиантовое украшение с фигурными бантами было у Кшесинской одним из любимых — оно часто фигурирует на снимках балерины, причем то в виде ожерелья, то в качестве головного убора. Существует предположение, что когда-то это была часть парюры, принадлежавшей Марии-Антуанетте. Каким-то чудом это украшение попало в Россию и было подарено Кшесинской.

К 1911 году Кшесинская уже добилась всевозможных почестей и свободно царил на сцене Мариинского театра: она первая станцевала партию Авроры в «Спящей красавице» Чайковского (композитор даже собирался написать балет специально для Матильды, но не успел этого сделать, скончавшись от холеры), исполнила свои знаменитые 32 фуэте, раскрыв секрет Леньяни и затмив итальянскую балерину. Мечтой Кшесинской стал Лондон. В 1911 году там проходили не только дягилевские сезоны, но и коронация Георга V: всюду царило оживление, улицы Лондона были расцвечены флагами и украшены портретами короля и королевы. Кшесинская мечтала выступить перед английской королевской четой.

По прибытии в Лондон, в надежде объявить о предстоящем выступлении, она отправила свою фотографию в редакцию журнала Tatler, и редакция опубликовала портрет Матильды — в ее любимом колье — на обложке своего выпуска о коронации. Лондон стал важным фокусом стратегии королевы балета, и к осени того же года у Кшесинской созрел план: она помирилась с Дягилевым, а Дяг получил доступ к ее связям и средствам, в которых так нуждался. Матильда же никогда не жалела денег на свои выступления, особенно после недавнего лондонского успеха Карсавиной и Павловой. Также Дягилев принял условия, что партнером всех трех прима-балерин во время гастролей будет Вацлав Нижинский. Именно поэтому лондонский сезон 1911 года стал легендой в истории мирового балета, поскольку три величайшие балерины своего времени выступили в ходе дягилевского гастрольного тура.

С помощью Кшесинской Дягилев выкупил постановку «Лебединого озера» — и получил от нее костюмы к балету. Драгоценности Матильды были отправлены Агафоном Фаберже отдельно и ожидали ее прибытия в сейфе лондонского отделения фирмы Фаберже на Нью-Бонд-стрит, 173. Матильда вместе с сыном Вовой переехали в восьмикомнатный номер — с видом на Темзу — в отеле «Савой». Волнуясь о том, как ее примут в лондонском свете, Матильда решила взять ситуацию в свои руки и, прежде чем пресса сформирует о ней общественное мнение, создать у журналистов то впечатление, которое нужно было ей. Она должным образом подготовила собственный номер люкс в отеле «Савой», украсив его розами и гвоздиками, заказала угощение и приняла представителей прессы прямо у себя. Матильда предстала в черном платье и болеро, украшенном маленькими платиновыми бусинами. Бриллиантовый кулон блестел на тонкой цепочке, а на его фоне выделялись огромные бриллиантовые серьги.

Открыв шкатулку с драгоценностями и назвав ее крошечной частью своей коллекции, Матильда описала журналистам каждый предмет и указала его примерную стоимость. «Вот эту диадему я собираюсь надеть во вторник вечером. Смотрите, какие большие сапфиры!» На вопрос, правда ли, что цена ее украшений достигает миллиона рублей, она согласилась, отметив, что только два сапфира, подаренных великим князем Андреем Владимировичем, стоили 45 тысяч рублей. Она также показала собственный гардероб и только потом пове-

1. _____ Марьяна Хэзелдайн — пианистка, коллекционер и независимый инвестор (Музей дизайна (Лондон)).
2. _____ Osler C. The Duchess Countess. London : Simon & Schuster UK, 2021.
3. _____ Кшесинская М. Воспоминания. М. : Артист. Режиссер. Театр ; РИК «Культура», 1992.



ФОТО: © WIKIMEDIA COMMONS

Портрет герцогини Кингстон
Гравёр:
Франческо Бартолоцци

дала о причине визита в Лондон, выразив восторг по поводу своего предстоящего выступления в Ковент-Гардене. В итоге журналисты писали: Кшесинская любит цветы почти так же, как драгоценности, и балет для нее важнее, чем украшения, а Standard процитировала петербургского дипломата: Кшесинская вообще танцует, «чтобы сохранить мир в Европе». Кроме того, в одном из репортажей отмечалось: «В одежде и манерах Кшесинской нет ничего, что напоминало бы о сцене». Пресса была приручена.

Как тут не вспомнить о похожем маневре герцогини Кингстон?

14 августа 1777 года М. Н. Муравьев сообщает в письме родственникам: «Здесь в Питере английская герцогиня Кингстон». Газеты моментально разнесли весть о привлечшей внимание петербуржцев великолепной яхте герцогини, которую спешили осмотреть «знатные обою пола». По свидетельству Пыляева, «сильно чудившая герцогиня Кингстон, графиня Уорт» «приехала в Петербург на собственной великолепной яхте, имевшей сад и убранной картинами и статуями; при ней, кроме многочисленной прислуги, находился оркестр музыки». Говорили, что она близкая родственница королевскому дому, а в официальных русских актах давали ей титул не только светлости, но и высочества. В торжественных случаях и на дворцовых выходах она являлась с осыпанной драгоценными камнями герцогской короной, соответствующей титулу ее покойного мужа. Подобно А. М. Тургеневу, многие верили, что «Кингстон обладала миллионами; с водворением в Россию она внесет с собою великое богатство».

Желая заручиться расположением Екатерины II и ее придворных, герцогиня Кингстон дарит живописные полотна и бриллианты. Кшесинская тоже щедро одаривает тех, с кем ей доводится работать. Так, выступая в Парижской опере, она преподносит всем артистам театра не только конфеты, но и «маленькие подарки, вазочки от Галле». Уже на тот момент творения Эмиля Галле стоили весьма немало.

Как и Кшесинская, герцогиня Кингстон получает шикарный особняк в центре Санкт-Петербурга. И лишь в одном ей не везет — в устройстве личной жизни. Балет в этом играет роковую роль: бывший любовник герцогини Гарновский, друг Потемкина, «любимый страстно и благодетельствованный герцогинею Кингстон, взглянул в балете на прелестную танцовщицу Матрешу — и все забыто». По свидетельству Е. Н. Ахматовой, он даже тайно женился на балерине в имении князя Потемкина.

Впрочем, и великим князьям Матильды тоже не приходилось скучать: как-то Кшесинской довелось танцевать с Петром Владимировым в балете Фокина «Эрос». Балетные страсти превратились во вполне взаимное увлечение. Великий князь Андрей Владимирович, узнав о романе Матильды, вызвал Владимирову на дуэль в Париже, в Булонском лесу, и прострелил ему нос. Танцору пришлось делать пластическую операцию.

Но вернемся непосредственно к лондонским гастроям. Если первые выходы Матильды не произвели особого впечатления ни на лондонскую публику, ни на газетную критику, насмешливо окрестившую ее «самой состоятельной дамой на сцене», то завершающее выступление с Нижинским в «Лебедином озере», с теми самыми легендарными 32 фуэте, вызвало всеобщий восторг. The New York Times писала, что ее танец был таким же «граненым и блестящим, как и бриллиантовое кольцо». Пока одни восхищались виртуозностью Кшесинской, корреспондент журнала Tatler не мог отвести глаз от ее украшений: «Ее драгоценности так великолепны, что порой забываешь, что она танцует, — настолько она ослепительна».

В следующий раз Кшесинская выступит в Ковент-Гардене уже после революции, в 1936 году, в возрасте 64 лет. По всему Лондону разойдется молва о ее «танцующих драгоценностях» — расшитом серебряными нитями сарафане и жемчужном кокошнике — и о том, как, легко и грациозно исполнив «Русскую», она привела публику в неистовство. Ей устроили бурную овацию и вызывали на поклоны 18 раз. Вся сцена была усеяна букетами цветов.

После революции Матильда бежала из объятаго волнениями Петрограда, прихватив с собой саквояж с самыми ценными украшениями. Этот «мобильный капитал» был всего лишь малой частью ее коллекции драгоценностей: многое осталось храниться в банковских сейфах, часть была потом продана в Париже, а то, что осталось во дворце в Петрограде, — разграблено. Нечто подобное произошло и после смерти герцогини Кингстон: хотя она завещала свою тиару и драгоценности Екатерине II, исполнить ее волю было не так-то просто. Многие предметы ее имущества оказались разбросанными по разным странам Европы. Часть из них отошла племяннику мужа герцогини и была продана на аукционе. Похоже, мы не знаем ничего определенного ни о судьбе драгоценностей герцогини Кингстон, ни о бриллиантах и сапфирах Кшесинской, так что нам предстоит еще много удивительных открытий, которые, возможно, прольют свет на историю украшений, ставших, в свою очередь, частью великой истории.

МЕДАЛЬОН

Россия, Санкт-Петербург. Начало XX века
Золото, розы, рубины, сапфиры, зеркало
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-10094

Хайнц Флейшер

ТАНЦОВЩИЦА И СМЕРТЬ
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № 01-409023



РУБИННЫ. СМЕРТЬ И ДЕВА

СИМВОЛИКА «ЖИЗЕЛИ»

КОГДА МИХАИЛ ФОКИН СТАВИЛ ПО ПРОСЬБЕ АННЫ ПАВЛОВОЙ НОМЕР ДЛЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО КОНЦЕРТА, НИЧЕГО «УМИРАЮЩЕГО» В ЕГО «ЛЕБЕДЕ» НЕ ПРЕДПОЛАГАЛОСЬ — ТРЕХМИНУТНАЯ МИНИАТЮРА БЫЛА БЕЗМЯТЕЖНА, КАК ГЛАДЬ ОЗЕРА. НО ПРЕМЬЕРА СОСТОЯЛАСЬ НА ПОРОГЕ ВСЕХ МИРОВЫХ КАТАКЛИЗМОВ XX ВЕКА. И ПАВЛОВА, ОТЛИЧАВШАЯСЯ ЧУТКОСТЬЮ, ВСКОРЕ ПРИКРЕПИЛА К БЕЛОСНЕЖНОЙ ПАЧКЕ РУБИНОВУЮ БРОШЬ. ЛЕБЕДЬ, ТРЕПЕЩУЩИЙ ВО ВСЕ БОЛЕЕ МЕЛКИХ ПА-ДЕ-БУРРЕ, ПРОДЛИЛ ЛИНИЮ, НАЧАТУЮ В БАЛЕТЕ СИЛЬФИДАМИ И ВИЛИСАМИ — ФАНТАСТИЧЕСКИМИ СУЩЕСТВАМИ РОМАНТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ, ГИБНУЩИМИ ОТ СОПРИКОСНОВЕНИЯ С ТЯЖЕЛЫМ ВОЗДУХОМ РЕАЛЬНОСТИ.

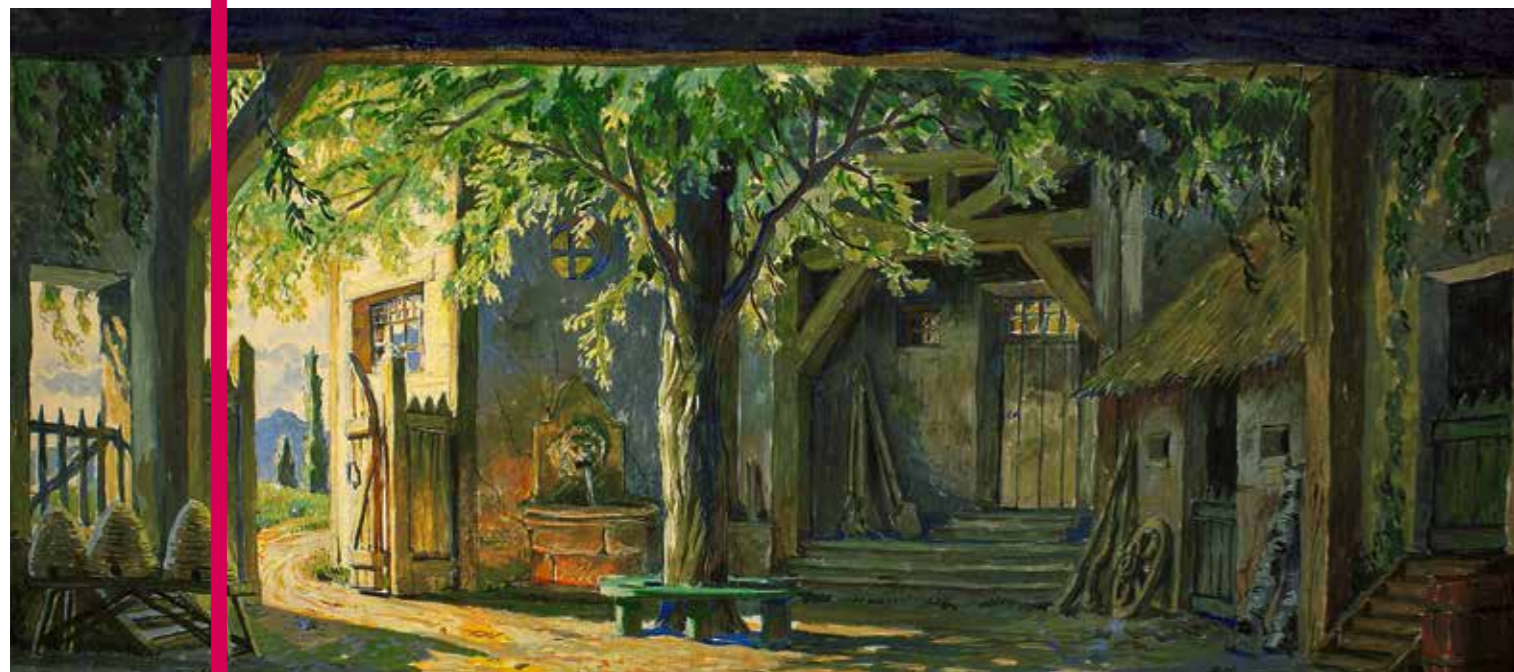


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

Любовь к фантастическому балет обрел достаточно поздно и почти случайно. На протяжении веков танец с успехом специализировался на витальном, телесном, прозаичном, пока в семье итальянского балетмейстера и шведской танцовщицы не выросла исключительно некрасивая, худая, длинноногая и длиннорукая сутулая девочка, демонстрировавшая чудеса балетной техники. Ежедневно проделывая многочасовой класс под руководством отца, она регулярно падала в обмороки от усталости и истощения. Филиппо Тальони, чья карьера была вполне заурядной, истово верил в гений своей дочери Марии. С трудолюбием и упорством виртуозного ремесленника он отбирал то, что могло бы продемонстрировать достоинства дочери. Мария не уклады-

валась в стандартные представления своего времени о красоте: не было в ней ни величия античной статуи, ни роскошных форм богини, ни королевского достоинства. Филиппо нашел для нее образ легкокрылого фантастического существа, то ли девушки, а то ли виденья, в легчайших прозрачных слоях муслина, с цветами на голове, которая, казалось, могла удерживаться на венчиках цветов, даже не примяв их. Руки не пытались скрыть свою худобу и излишнюю удлиненность — они не круглились над головой, а были вытянуты и словно бы помогали плыть по воздуху, во время прыжков усиливая иллюзию парения, полета. Уникальную устойчивость подчеркивала новинка — атласные, практически бальные туфельки, в которых были устроены уплотнен-



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021



АЛЕКСАНДР БЕНУА
Эскиз декорации для постановки балета А. Адана «Жизель» «Первого Русского сезона» в Париже
Россия. 1909 год
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРР-5047

Брелок яйцевидной формы
Россия. конец XIX века
Золото, серебро, рубин, эмаль
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-8616

Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1858

Кулон
Россия, Санкт-Петербург.
конец XIX — начало XX века
Золото, бриллианты
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-9570

ные носы, позволявшие долго удерживаться на кончиках пальцев, — пуанты. Этот образ оказался явлен на премьере балета «Сильфида» 12 марта 1832 года. Мария Тальони свела с ума Париж, за ним всю Европу, которая захотела танцевать, одеваться, причесываться, украшать себя — и чувствовать, как героиня «божественной Марии». Хотя тогда никто не подозревал, что это не рождение моды, а, по сути, подлинное рождение нового жанра искусства — балета.

Романтические балы на несколько десятилетий стали его главным содержанием. В 1841 году балет пережил еще одно важнейшее событие — рождение «Жизели». С одной стороны, она развивала тему «Сильфиды» как недостижимого идеала красоты. С другой — усложняла и обогащала ее: двухактный балет сопоставлял жизнь и смерть, день и ночь, рождение и угасание, любовь и предательство. Обманутая аристократом крестьянская девушка умирала, не пережив предательства, но преодолевала свою новую природу мстительной вилсы, чтобы спасти раскаявшегося возлюбленного. В первом акте были вакхические танцы на каблуках, во втором — белоснежные облака плывущих вилис. Найденная балетмейстерами Жаном Коралли и Жюлем Перро при содействии либреттистов Анри де Сен-Жоржа и Теофиля Готье формула оказалась настолько совершенна, что «Жизель» стала главным балетным должителем: с минимальными усовершенствованиями спектакль благополучно дожил до

наших дней, соединяя прошлое и будущее. Символика «Жизели» развивалась, обогащая такие балеты, как «Лебединое озеро», где Лев Иванов позаимствовал и символизм круговых построений, и лейтмотивное использование арабеска, в который погружаются и Жизель, и двуликий лебедь, и белоснежный кордебалет. Но там, где в «Жизели» сегодня царят удлиненные воздушные тюники, «Лебединое озеро» предпочло короткие взбитые пачки.

Эти зефирные костюмы вдохновили нашего современника хореографа Анжелена Прельжокажа на новую версию «Лебединого озера». Сюжет о любви героя к девушке, обращенной в птицу, обогащается актуальными проблемами экологии. Символика, разработанная почти 150 лет назад, проникает и в авторскую версию Прельжокажа, и во множественные постановки главного лебединого балета: противостояние белого и черного, жизни и смерти не утрачивает актуальности.

Лебедь, признанный самой балетной птицей века, украсил платье певицы и актрисы Бьорк на церемонии вручения «Оскара» в 2001 году. А в 2014-м платье с лебедиными мотивами, с перьями, вошло в весеннюю коллекцию haute couture Valentino. 55 платьев, созданных Пьерпаоло Пиччоли и Марией Грацией Кьюри, были посвящены опере. Платье-лебедь — «Карнавалу животных» Сен-Санса, той самой музыкальной миниатюре, которую Михаил Фокин выбрал для своего номера в декабре 1907 года.

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО». ВЕРСИЯ

Балет «Лебединое озеро» на музыку Петра Чайковского. 2020 год
Хореограф — Анжелен Прельжокаж.
Видеодизайн — Борис Лаббе. Костюмы — Игорь Чапурин

Мировая премьера новой версии «Лебединого озера», созданной французским хореографом Анжеленом Прельжокажем, прошла в камерном кругу осенью 2020 года. Пока Европа ждала открытия границ, хореограф дал интервью, где сообщил, что «Лебединое» на музыку Чайковского — Эверест профессии для хореографа. Сохранив центральную love story Принца и Лебедя, Прельжокаж поработал над мотивировками героев. Например, вернул в круг действующих лиц родителей Зигфрида, которые теперь не просто номинально присутствуют на сцене, как принято со времен Петипа, а активно влияют на происходящие события. Отец принца — тиран-абьюзер. Мать в роли защитницы напоминает героиню Пруста из «В поисках утраченного времени». Одета много лет была любовницей и женой Сванна («Думаю, что Пруст был очарован “Лебединым озером”», — рассуждает Прельжокаж). Злой волшебник Ротбарт теперь не просто колдун, но и предприниматель, презирающий этическую сторону бизнеса, чья деятельность способна причинить обществу немалый вред. В отличие от отца Зигфрида, тирана, жестоко управляющего своими подданными, однако не прибегающего к колдовству. Столкновение двух сильных мужских характеров становится важной сюжетной линией.

Музыке балета «повезло» больше — это все еще Чайковский, пусть в сокращенном виде и с добавлениями. От хореографии Петипа, как признался Прельжокаж, осталось немного: «Я всё сочинил заново». Белый акт, разбитый на множество номеров, стилистически держит спектакль. Местом первой иностранной премьеры балета обещает стать Санкт-Петербург — в рамках фестиваля «Дягилев Р. S.» осенью 2021 года.



ЛЕЙЛИ АЛИЕВА

У ЛЕБЕДЯ РУБИНОВАЯ КРОВЬ

НЕВЕРОЯТНО ИЗВЕСТНОЙ НА ЗАПАДЕ В 1910-Х ГОДАХ БЫЛА СОПЕРНИЦА МАТИЛЬДЫ КШЕСИНСКОЙ ВЕЛИКОЛЕПНАЯ АННА ПАВЛОВА. ПОКЛОННИКИ ПАВЛОВОЙ СОЗДАЛИ ПРАКТИЧЕСКИ КУЛЬТ ИЗ ОБРАЗА СВОЕЙ ЛЮБИМИЦЫ. В ЕЕ ЧЕСТЬ НАЗЫВАЛИ ЦВЕТЫ И ДЕСЕРТЫ, ПИСАЛИ СТИХИ И КАРТИНЫ.



ФОТО: © WIKIMEDIA COMMONS

Анна Павлова
в роли Умиряющего лебедя.
Примерно 1910 год

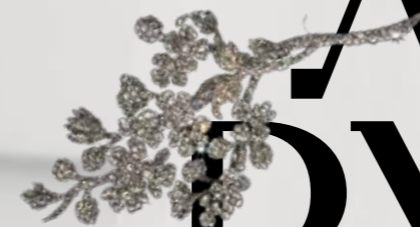
Стиль Павловой в жизни, как и на сцене, скорее можно назвать спокойным и элегантным, в противовес образу Кшесинской. И если для сценических выходов или званых вечеров она все же облачалась в роскошные перья и драгоценные камни, то в повседневной жизни знаменитая балерина предпочитала украсить наряд ниткой жемчуга.

И тем не менее было ювелирное украшение в ее жизни, ставшее почти таким же знаменитым, как она сама. Речь идет о рубиновой броши (по другим источникам, брошь была инкрустирована красной шпинелью), которую балерина прикрепляла к корсажу сценического костюма для ставшего легендарным номера «Умиряющий лебедь» на музыку Сен-Санса, поставленного для нее Михаилом Фокиным.

Зрителям в зале темно-красная брошь на белом оперении костюма казалась зияющей раной, и она придавала образу дополнительный драматизм. Этот номер и этот рубин стали судьбоносными для великой балерины и символами трагической красоты балетного искусства.

ЦВЕТОЧНАЯ ВЕТКА

Россия. 1770–1780-е годы. Серебро, алмазы, бриллианты, цветная фольга
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № Э-1815



БРИЛ- ЛИАНТЫ. РУССКАЯ ДУШОЮ

«РУССКОЕ» НА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

АННА ГАЛАЙДА

ПЕРВЫЙ ТРИУМФ «РУССКОГО» НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЦЕНЕ ТРАДИЦИОННО АССОЦИИРУЕТСЯ С ПРОВОДИМЫМИ СЕРГЕЕМ ДЯГИЛЕВЫМ РУССКИМИ СЕЗОНАМИ, С «ПЕТРУШКОЙ», «ЖАР-ПТИЦЕЙ», «ВЕСНОЙ СВЯЩЕННОЙ», КОТОРЫМИ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ИМПРЕСАРИО ВЫБИЛ ИЗ-ПОД НОГ ФРАНЦУЗСКИХ ЗАКОНОДАТЕЛЕЙ МОД НЕВОЗМУТИМОСТЬ И БЛАГОПРИСТОЙНОСТЬ. ОДНАКО ЕГО ПРОТЕЖЕ — СТРАВИНСКИЙ, БЕНУА, БАКСТ, РЕРИХ, ФОКИН, НИЖИНСКИЙ — СТОЯЛИ НА ГРАНИТНОМ ПОСТАМЕНТЕ, КОТОРЫЙ ДВА ВЕКА ВЫТЕСЫВАЛСЯ НА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНЕ.

Первые поколения русских «фигурантов и фигуранток», что восхищали итальянских и французских танцмейстеров легкостью, с которой они осваивались в ролях античных богов и героев, набиралась почти исключительно из крепостных. Танцевальную науку они познавали с трепака и барыни. Поэтому русская пляска «а вместе с ней сарафаны, косоворотки, лапти и кокошники» быстро проникла на императорскую сцену. Просвещенные зрители особо ценили, что Афанасий Топорков, Настасья Берилова, а позже любимца Пушкина Евгения Колосова были искусны в национальном танце. Особый всплеск интереса к нему возник во времена Отечественной войны 1812 года, когда Исаак Аблец представил на московской сцене дивертисменты «Семик, или Гуляние в Марьиной роще», «Праздник донских казаков» и «Любовь к Отечеству».

Настоящий большой классический балет на русскую тему впервые появился полвека спустя на новой патриотической волне, связанной с реформами Александра II. В 1864 году французский балетмейстер Артур Сен-Леон, обладавший неистощимой фантазией и в странах по свету научившийся сервировать любые национальные танцы, поставил в Петербурге «Конька-горбунка». Скандал премьеры вызвала страшный: прогрессивная общественность была шокирована красными лаковыми сапожками и тюниками Царь-девицы, всей сувенирной красотой постановки, в которой к тому же Царя из соображений политкорректности заменили на Хана. Но, как ни бушевал Салтыков-Щедрин, потративший на обличение псевдорусского балета годовой запас желчи, «Конек-горбунок» не просто сохранился в репертуаре — он обскакал все великие балеты Петипа, до октября 1917 года оставаясь самым популярным спектаклем Императорских театров, и дожил

до 1960-х. В 1960-м в Большом состоялась премьера нового «Конька-горбунка», на музыку Родиона Щедрина, с Майей Плисецкой в роли Царь-девицы. Последняя постановка этого балета была сделана хореографом Алексеем Ратманским в 2009 году в Мариинском театре.

Еще одна попытка выразить в балете русский дух была осознана не сразу — только после смерти Петра Ильича Чайковского, когда его музыка попала в руки балетмейстера Льва Иванова. Вечный заместитель Петипа фигурой самостоятельной не считался, хотя коллеги отдавали должное его таланту в сочинении танцев. Но сначала он закружил в кордебалетных сценах «Щелкунчика» те снежные бури, о которых четверть века спустя вспомнили читатели блоковских «Двенадцати», а затем объединил лебедей во второй картине «Лебединого озера» в хороводы. Ивановские лебеди и снежинки были одеты в стандартные балетные тюники и пуанты, но они обрели широту движений, мягкость и деликатность повадки, готовую тут же обернуться огнем, в которых безошибочно считывается национальный танцевальный код.

Русская музыкальность, пластичность и визуальная оригинальность впервые оказались синтезированы в спектаклях дягилевской антрепризы. Уникальная команда, объединенная волей импресарио, представила миру новый образ русского. Невероятная феерия цвета, игра то обволакивающе-мягких, то радикально распрямленных и переломанных линий, европейская утонченность и азиатская дикость потрясли своим соединением европейские столицы. И так же, как вошел в моду Бакст с «Шехеразодой», в центре внимания оказались Бенуа с «Петрушкой» и Рерих с «Весной священной». Благодаря им русский балет через весь XX век прошел в качестве любимого увлечения культурной элиты. Превратившийся из Георгия Баланчивадзе в основателя американского балета Джордж Баланчин

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021



В 1910 году скульптор Серафим Судьбинин получил от завода заказ на изготовление в фарфоре портрета балерины Тамары Карсавиной, но с условием — фигурка должна стоять на одном пальчике. Автор не стал рисковать и предложил вариант, где балерину поддерживали амурчики. Мастер-отминальщик А. Лукин, виртуозно владевший своим ремеслом, отказался от амуров и перевел в фарфор скульптуру, имевшую всего одну точку опоры, что явилось примером высочайшего профессионализма.



ФОТО: LEISER, BERLIN-WILM (1910) / ИЗ ОТКРЫТОГО ДОСТУПА

Скульптура «Балерина Тамара Карсавина»
Россия. 1927 год
Автор модели: Серафим Николаевич Судьбинин
Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1861

грезил наяву оставшимся во снах Петербургом, вслед за Львом Ивановым кружа своих танцовщиц и зрителей под музыку Чайковского в метелях «Серенады» и «Бриллиантов». Диадемы, искрившиеся в свете лампы, возвращались в моду, Swarovski стремились воплотить в жизнь воспоминания русских изгнанников о балах при дворе последнего императора.

В Советском Союзе Юрий Григорович и его бессменный сподвижник и художник Симон Вирсаладзе создавали другую реальность; их «Каменный цветок» и «Иван Грозный», ставшие знаковыми для середины XX века, тоже играли с воспоминаниями о драгоценных камнях и соболях, но Вирсаладзе наслаждался театральной иллюзорностью: меха и парчу он «придумывал» из самых скромных материалов, подчеркивая суровую простоту, строгость линий, иконописную лаконичность.

Через год после московской премьеры, осенью 1976-го, Парижская опера открыла сезон своим «Иваном Грозным», балет Григоровича и Вирсаладзе перенесли на сцену французской столицы. Дикие танцы на сцене, черно-красно-золотая, иконографичная сценография срезонировали с коллекцией, посвященной русскому балету и опере, осень-зима — 1976 кутюрье Ива Сен-Лорана: шапки, отороченные мехом, алые чалмы с массивными золотыми серьгами — заушными кольцами, платья-рубашки из грубой шерсти, украшенные тесьмой, пояса с кистями, много парчи, люрекса и атласа, сочетания золота, алого и пурпурного цветов, крупные, броские театральные украшения.

«Русские сезоны» Алексея Ратманского на музыку Леонида Десятникова, положившего в основу своего вокального цикла аутентичные записи народного пения Русского Поозерья, за 15 лет стали одним из хитов мирового балетного репертуара. Они вдохновлены эпохами, которые и являются для мира символом русского искусства, — архаики и авангарда. Эмоциональные перепады музыки влекут такие же взлеты и обрывы в танце, где легко узнаются элементы народных плясок, но искусно аранжированных с помощью балетного академизма и классической красоты. Экспрессия жеста подчеркивается экспрессией цвета в костюмах Галины Соловьевой, воспроизводящих крой сарафанов и рубашек. Со сцены в них можно выйти прямо на подиум, а можно — с ноутбуком в руках в ближайшую кофейню.

ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ¹

ДО ДЯГИЛЕВА: ДВЕ КОРОБОЧКИ, АЛЮМИНИЙ И НАНОТЕХНОЛОГИИ



Табакерка

Россия. Фирма Карла Фаберже,
мастер: Генрих Вигстрем (1899–1903)
Золото, серебро, эмаль, кость, стекло, мастика
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-6110

Табакерка

Россия. Фирма Карла Фаберже,
мастер: Генрих Вигстрем (1899–1903)
Золото, серебро, эмаль, кость, стекло, мастика
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-6109

**ДВЕ КОРОБОЧКИ: НА ОДНОЙ — ПЕТРУШКА, БАРЫШНЯ И КУПЕЦ;
НА ВТОРОЙ — КОЛОМБИНА, ПЬЕРО И АРЛЕКИН.
ФИГУРКИ ПОДВИЖНЫ. ВИДИТЕ ЗАКЛЕПОЧКИ?
ВСТРЯХНИТЕ — ОНИ НАЧИНАЮТ ТАНЦЕВАТЬ, ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛ ИЗМЕНИТСЯ.**

Сначала я думал, что коробочки сделаны по мотивам конкретных балетов — «Петрушка» Стравинского и «Карнавал» Фокина — в 1910–1911 годах. Но это сюжеты летучие — и существуют они давно. И правда, оказалось, что коробочки сделаны раньше — в 1904–1908 годах! Понятное дело, что сюжеты, изображенные на коробочках, были интересны не только балетмейстерам, но и ювелирам. Однако интересно также противопоставление русского и европейского сюжетов еще за пару лет до начала эпохи Дягилева.

При реставрации оказалось, что диски, на которых собраны обе композиции, сделаны из алюминия. Алюминий использовали уже в эпоху Наполеона III, когда он был дороже серебра!

Интересная история с чашами из Урарту (находки Бориса Борисовича Пиотровского в Армении): они из бронзы, им 28 веков, но они не темнеют. Как это может быть? Наши исследования показали: на чашах — нанопокрывание, созданное природой, — углеродная пленка 260 нм.

Подобных вещей очень много. Разгадывать загадки, поставленные природой или искусством, — всегда интересно.

¹ Игорь Карлович Малкиель — заведующий Лабораторией научной реставрации драгоценных и археологических металлов Государственного Эрмитажа

ФОТО: © СОБРАНИЕ ГАРВАРДСКОГО ТЕАТРА



ФОТО: © СОБРАНИЕ ГАРВАРДСКОГО ТЕАТРА



АЛЕКСАНДР БЕНУА
«Петрушка»
Эскиз костюма:
Петрушка; Балерина
1906 г.

ШПРЕХШТАЛМЕЙСТЕР —
Григорий Попов.
ПЕТРУШКА —
Владимир Шкляров

«ПЕТРУШКА»

Балет Игоря Стравинского
для «Русских сезонов» Сергея Дягилева. 1911 год
Хореограф — Михаил Фокин. Художник — Александр Бенуа
Балет воссоздан на сцене Большого театра в 2010 году
хореографом Сергеем Вихаревым



ФОТО: НАТАША РАЗИНА / © МАРИНСКИЙ ТЕАТР

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

«ПОЛОВЕЦКИЕ ПЛЯСКИ»

Хореограф — Лев Иванов.
Хореограф постановки 1909 года
на сцене театра Шатле — Михаил Фокин
Художник — Николай Рерих

Браслет
Византия. VII век
Золото, стекло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № 1930-11



«Половецкие пляски» родились в качестве части оперы Александра Бородина «Князь Игорь». Как в реальности танцевали половцы, не знали ни первый хореограф постановки Лев Иванов (тот самый, автор знаменитых «белых» сцен «Лебединого озера»), ни Михаил Фокин, использовавший ключевые находки предшественника, но отказавшийся от его академичной подачи.

«Половецкие пляски» стали одним из самых экзотических блюд, «сервированных» Сергеем Дягилевым для его первого балетного сезона в Париже. Сочетание мужской необузданности и женской неги, стелющихся движений рук, бешеных прыжков и вращений, а под занавес — стрел, летящих, кажется, прямо в зал, произвело именно тот эффект, которого и добивался Дягилев. В спорности, скандале он видел главный двигатель развития искусства.



Балетный фрагмент
из оперы «Князь Игорь»
Александра Бородина.
1890 год

ФОТО: Ю БИБЛИОТЕКА КОНГРЕССА США

МАГИЯ

ИСТОРИИ ОДЕРЖИМОСТИ
ЮВЕЛИРНОГО ДОМА
VAN CLEEF & ARPELS БАЛЕТОМ



ЯНА ЖИЛЯЕВА



ФОТО: VAN CLEEF & ARPELS

**НА 2021 ГОД НАЗНАЧЕНА ПРЕМЬЕРА
НОВОГО БАЛЕТА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»,
СОЗДАННОГО ХОРЕОГРАФОМ БЕНЖАМЕНОМ
МИЛЬПЬЕ И ЕГО ЛОС-АНДЖЕЛЕССКОЙ ТРУППОЙ
L.A. DANCE PROJECT ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
VAN CLEEF & ARPELS.
В ПРЕДДВЕРИИ БАЛЕТНОЙ ПРЕМЬЕРЫ
СОСТОЯЛАСЬ ЮВЕЛИРНАЯ: В 2019 ГОДУ
VAN CLEEF & ARPELS ПРЕДСТАВИЛ КОЛЛЕКЦИЮ,
ПОСВЯЩЕННУЮ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА».**

Разговор о любви — коронная тема для ювелиров. А для Van Cleef & Arpels — компании, появившейся на свет в Париже благодаря любовному союзу Эстель Арпельс и Альфреда Ван Клифа, — дело профессиональной чести.

Самая известная любовь потомков Арпельс и Ван Клифа, устойчиво передающаяся из поколения в поколение, — к балету. В 1920-х годах Луи Арпельс с племянником Клодом пересмотрели все балеты Парижской оперы. А в 1940-х в нью-йоркских мастерских дома были созданы первые украшения в виде миниатюрных драгоценных танцовщиц с крыльями и волшебными палочками. То ли феи, то ли силфиды, то ли виллисы — сказочные создания с лицами-бриллиантами огранки «роза», в драгоценных диа-

демах, на пуантах, в юбках-пачках из цветных камней. Одну из первых брошей — танцующую фею 1941 года (платина, рубины, изумруды, бриллианты) — приобрела миллиардерша Барбара Хаттон, владевшая великолепным собранием редких камней и исторических драгоценностей. В тот момент Хаттон была замужем за Керри Грантом. Миниатюрная фея с сияющими искрами бриллиантов наверняка не скучала, оказавшись на голливудских холмах в компании кинозвезд.

В 1961 году в Нью-Йорке балетоман Клод Арпельс познакомился с Джорджем Баланчиным, хореографом, отринувшим всякую театральность балетного спектакля, чтобы создавать образы лишь с помощью музыки и идеальной техники танцовщиков с идеальными телами. Двум перфекционистам, одержимым магией прекрасного, было что обсудить. Так в 1967 году Джордж Баланчин сочинил балет «Драгоценности».

В то время феи и балерины Van Cleef & Arpels обрели едва ли не портретное сходство со своими историческими прототипами: танцовщицей Камарго, Анной Павловой, Марго Фонтейн, Майей Плисецкой, Екатериной Максимовой.

**Брошь-принц
из коллекции «Ослиная шкура», 2014 год**

Слева — белое золото, розовое золото, бриллианты, сапфиры, платина, коралл, изумруд, 2,25 карата. Справа — белое золото, бриллианты, бирюза, ляпис-лазурит, сапфир, 4,02 карата

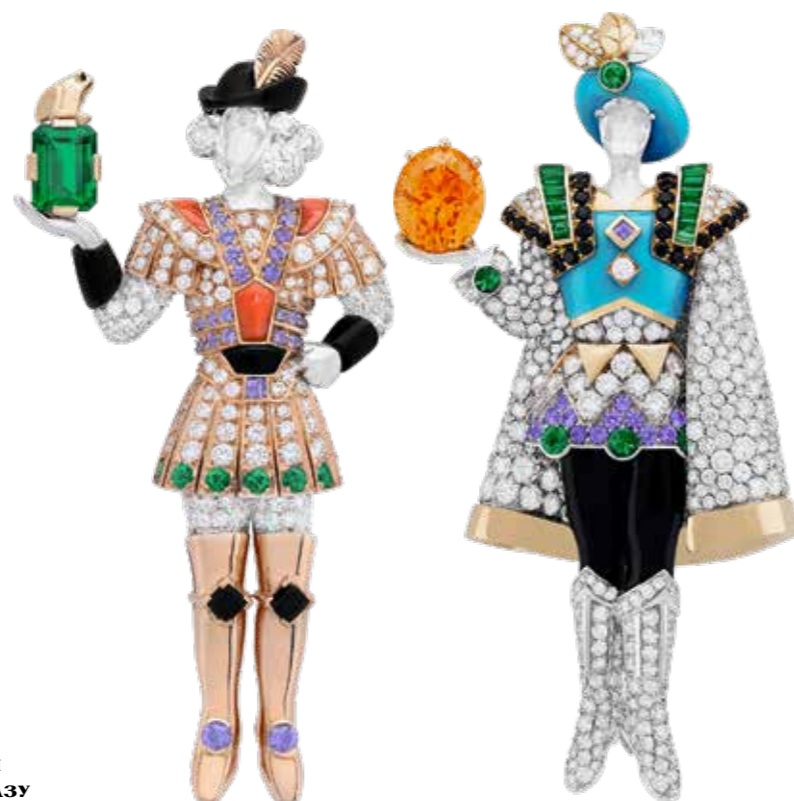


Брошь-принц из коллекции «Сказки братьев Grimm» 2016 год

Слева — желтое золото, белое золото, оникс, коралл, бриллианты, изумруд 1,035 карата

Справа — желтое золото, белое золото, оранжевый гранат сплессартин 3,43 карата, бриллианты, изумруды, сапфиры, черная шпинель, бирюза, оникс

Эскиз броши-принца, созданный мастерами VAN CLEEF & ARPELS по индивидуальному заказу



С наступлением XXI века балетный театр стал испытывать острую ностальгию по многоактным сюжетным балетам. А ювелиры Van Cleef & Arpels обратились к литературным историям. В 2003-м получили свое драгоценное воплощение герои шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь». В 2010-м появились драгоценный сад и бестиарий по мотивам романов Жюль Верна. Затем ювелирный театр пополнился героями сказок братьев Grimm. В 2014 году в числе персонажей «Ослиной шкуры» был создан драгоценный «принц» — коралловая брошь в форме балетного премьера-принца в позиции *relevé* с изумрудом в руках. В 2018-м в коллекции по сюжетам сказок братьев Grimm, помимо брошей-принцесс в прекрасных платьях, колец, колье и серег-шандельеров, появилось несколько принцев: королевич в золотых латах, с бриллиантовыми перьями и с золотой птицей в руке, простак-королевич с изумрудом и золотой жабой, принц-солдат в коротком плаще-невидимке из бриллиантового паве с золотой каймой.

В 2019 году на премьере коллекции «Ромео и Джульетта» образы балета и высокого ювелирного искусства снова сошлись — в стиле архитектуры средневекового города, живописи веронской школы, геральдической символике цветов враждующих семейств. Дом Монтеки — синие сапфиры и лазуриты, дом Капулетти — кроваво-красные рубины. Любовь Ромео и Джульетты — оттенки пурпура и фиолетового, сапфиры и аметисты. Van Cleef & Arpels принял романтическое решение — впервые в истории дома броши-Ромео и броши-Джульетты продают только парами, не разлучая возлюбленных.

А хореограф Бенжамен Милье, давний друг ювелирного дома, принялся сочинять балет «Ромео и Джульетта».

Бенжамен Милье (в прошлом — солист New York City Ballet, хореограф триллера Даррена Аронофски «Черный лебедь» и руководителем балета Парижской оперы в 2014-2016 годах), его труппа L.A. Dance project и Van Cleef & Arpels сотрудничают с 2012 года. Их первая совместная работа — танцевальная трилогия «Драгоценные камни». Премьера «Ромео и Джульетты», первого сюжетного балета Милье, пройдет в 2021 году в Лос-Анджелесе и Париже.

Van Cleef & Arpels четко держит руку на пульсе современного балета: в Большом театре идут два спектакля, созданных при участии дома, — «Нуреев» Ильи Демуцкого в постановке Юрия Посохова и «Драгоценности» Джорджа Баланчина. В зрительном зале часто можно увидеть драгоценных принцев Van Cleef & Arpels. Броши с мужскими персонажами покупает семья московских коллекционеров. Своих принцев они называют «солдатиками», шутят, что «закрывают гештальт недоигранности в детстве». История началась с покупки «розового» принца, а затем включилась магия Van Cleef & Arpels — коллекция стала пополняться буквально «по мановению волшебной палочки». В собрании оказались не только все броши-солдатики из тематических коллекций, но и множество новых принцев, созданных по индивидуальным заказам мастерами Van Cleef & Arpels. Драгоценным солдатикам не пристало томиться в витринах и шкафушках, им потребовался выход в свет. Так московские коллекционеры стали любителями балета.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ»

Балет на музыку Леонида Десятникова
Хореограф-постановщик — Алексей Ратманский
Дирижер-постановщик — Игорь Дронов
Художник по костюмам — Галина Соловьева



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ. СВЕЛАНА ЗАХАРОВА, АНДРЕЙ МЕРКУРЬЕВ



«Русские сезоны» Алексея Ратманского кажутся воплощением русского духа — так точно в них переданы «то разгулье удалое, то сердечная тоска...». Но одноактный балет, хотя и рожден в разгар романа хореографа с Большим театром, поставлен для New York City Ballet. Вероятно, именно в репетиционных залах бывшей труппы Джорджа Баланчина, русского творца американского балета, Ратманский ощутил свободу высказаться о родном, русском, национальном без оглядки на традиции и чьи-либо ожидания. Он выбрал для постановки вокальный цикл Леонида Десятникова, основанный на песнях Русского Поозерья, распознав в композиторе своего идеального соавтора — умеющего говорить о самом важном искренне, но отстраненно; тонко, но иронично. Используя хороводы, «ковырялочки» и поясные поклоны, Ратманский не цитирует дословно народные танцы, а аккуратно вводит их в пантеон классических па. Его балет не сложен в единый сюжет — он, как и музыка Десятникова, пунктиром намечает несколько историй, чтобы создать образ русской души. И он так привлекателен, что «Русские сезоны» стали одним из международных балетных хитов последнего десятилетия, прописавшись в Нью-Йорке и Москве, Милане и Сан-Франциско, Торонто и Амстердаме.



СЕСИЛ БИТОН И КУЛЬТ ЗВЕЗД. РУССКИЕ СЕЗОНЫ

Русские балеты, заставившие всю Европу грезить о русской культуре, были страстью Битона ¹. С Сергеем Дягилевым он успел встретиться лишь однажды, но высоко ценил это мимолетное знакомство с кумиром.

Вскоре после смерти великого антрепренера приближенные начали делить его наследство. Они плодили всё новые труппы и поперебой объявляли себя истинными продолжателями дягилевской традиции. Битону удалось поработать с ними в качестве художника-постановщика и художника по костюмам. В перерывах он делал портреты танцовщиков. Благодаря ему сегодня мы можем познакомиться с несколькими поколениями героев, укрепивших славу русского балета: от Тамары Карсавиной, начинавшей еще в Императорском Мариинском театре, до «малышек-балерин» (baby ballerinas), выросших в эмиграции и открытых Джорджем Баланчиным, и до Рудольфа Нуреева, который в 1961 году во время европейских гастролей попросил политического убежища и не вернулся в СССР ².

1. Сесил Битон (1904–1980) входит в число наиболее прославленных фотографов XX века. Он был также сценографом, дизайнером по костюмам, эссеистом.

2. Из каталога выставки «Сесил Битон и культ звезд» (Лондон, 2020). Каталог был подготовлен к выставке под названием «Сесил Битон и культ звезд», проходившей в здании Главного штаба (09.12.2020 — 14.03.2021).



**Виды экспозиции выставки
«Сесил Битон и культ звезд»,
проходившей
в Государственном Эрмитаже
с 8 декабря 2020 года
по 13 марта 2021 года.**

Неизвестный художник
Портрет Екатерины II в кокошнике (копия)
СЕРЕДИНА XIX ВЕКА
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-7276



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2021

● ФОТО: ИЗ АРХИВА ПРЕСС-СЛУЖБЫ BVLGARI



**1913 ГОД. ПУБЛИКА В ЗАЛЕ
ТЕАТРА ЕЛИСЕЙСКИХ ПОЛЕЙ
ПРИТИХЛА В ОЖИДАНИИ
ОЧЕРЕДНОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО
ОТКРОВЕНИЯ. И ВОТ ЗАНАВЕС
ПОДНИМАЕТСЯ. НА СЦЕНУ
ВЫХОДЯТ АРТИСТЫ В РУССКИХ
КАФТАНАХ. НАЧИНАЕТСЯ ПРЕМЬЕРА
«ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ».**

КОРОЛЕВСКИЕ КОКОШНИКИ

ТИАРА BVLGARI HIGH JEWELRY
Золото, цветные сапфиры, бриллианты

ЛЕЙЛИ АЛИЕВА

Балет, поставленный любимцем Дягилева Вацлавом Нижинским на музыку Игоря Стравинского, произвел настоящий фурор. Правда, не совсем такой, на какой рассчитывали артисты. Публика поделилась на два лагеря: одни в прямом смысле освистывали происходящее на сцене, другие громко выражали восхищение. Среди вторых была Мися Серт, и ее мнение было для Дягилева особенно важным. Законодательница мод Парижа, покровительница искусства и меценатка, Мися буквально влюбилась в Русские сезоны и до самой смерти Дягилева помогала ему.

Именно Мися познакомила свою подругу Коко Шанель с Дягилевым и его труппой, а в дальнейшем и с представителями русской аристократии, пробудив в ней интерес к русской культуре и русской эстетике. Шанель пронесла эту любовь через всю жизнь, мы видим это в ее коллекциях и даже в интерьере ее знаменитой парижской квартиры на рю Камбон.

Сразу две влиятельнейшие в мире моды женщины, влюбленные в русскую культуру, — не это ли причина того, что вскоре весь Париж ходил в вышивках на манер русского народного костюма: кафтанах и кокошниках?

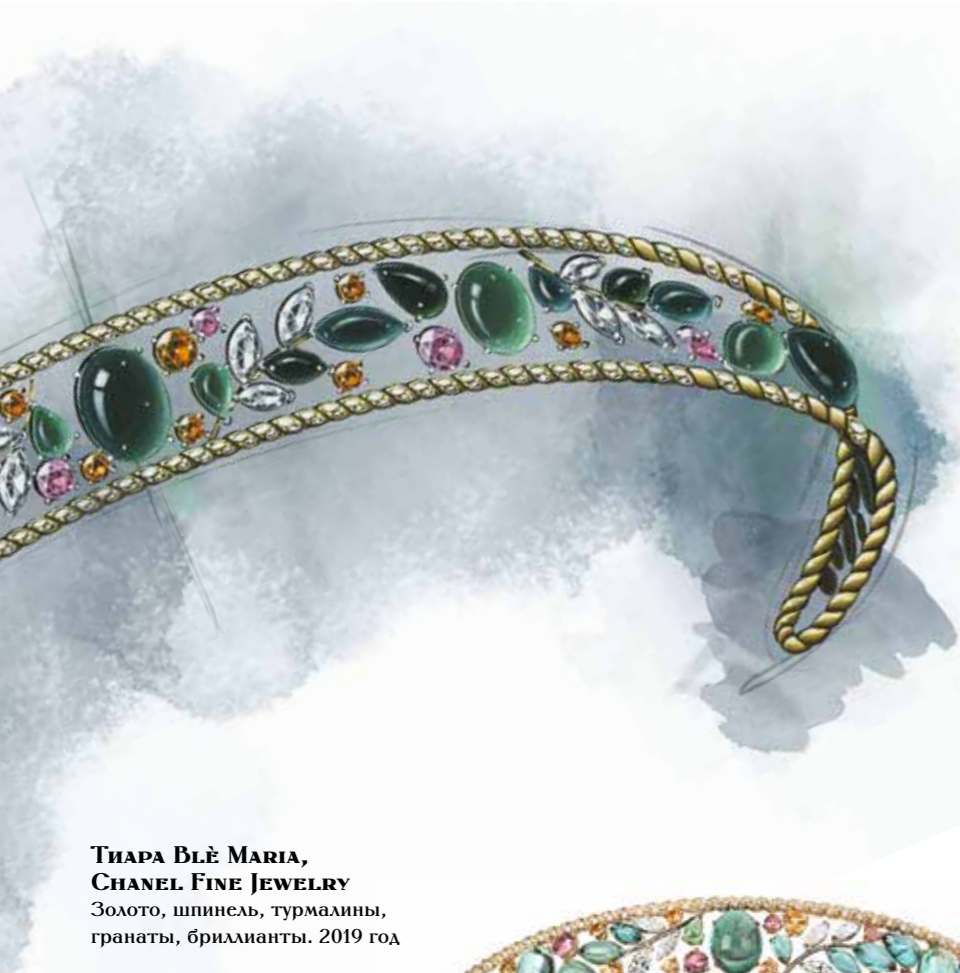
Впрочем, к моменту премьеры «Весны священной» главные модницы Парижа уже успели облачиться не только в русские народные костюмы после премьер «Жар-птицы» и «Снегурочки», но и в восточные тюрбаны, украсив прически эгретами с перьями, в подражание костюмам артистов «Шехеразады». А мода на тиары в форме кокошника, древнего женского головного убора, пришла в Европу и того раньше.

История кокошника в дворцовом costume занимательна, предметы гардероба иногда влияют на историю. В XVIII веке Петр I в своем стремлении поскорее «прорубить окно в Европу» строго запрещает любое проявление «русскости» в придворном наряде, под опалу попадают и кокошники. По иронии судьбы именно европейская принцесса, став российской императрицей, возвращает моду на народный русский костюм и на головные уборы и тиары

в форме кокошника. С тех пор этот головной убор приобретал все большую популярность при русском дворе. На тканевые кокошники, предписанные придворным регламентом, находчивые придворные модницы сталишивать ювелирные кокошники-тиары. Они стали популярным украшением для венчания и служили частью приданого великих княгинь. А так как с середины XIX века русские княгини очень часто выходили замуж за представителей европейских аристократических домов, то и мода на ювелирные тиары-кокошники попадала в Европу вместе с их хозяйками.

Очень скоро европейские ювелирные дома подхватили идею и научились делать тиары под стать ювелирной «русской» моде. Например, для венчания великой княгини Ирины Романовой с князем Феликсом Юсуповым тиару-кокошник заказали у французского дома Cartier. Ювелирный дом Boucheron, открывший в 1897 году свой магазин на Кузнецком Мосту в Москве, в числе прочего изготовил тиару-кокошник для великой княгини Анастасии Михайловны. Тиара состояла из трех частей в форме изящных бантов из золота, бриллиантов и изумрудов. Банты можно было снять и носить в виде брошей.

Тиары-кокошники и по сей день входят в число любимых у королевских особ Европы. Одна из самых знаменитых — тиара «Русский кокошник» — принадлежит британскому королевскому дому, и королева Елизавета довольно часто появляется в ней. Эту тиару, изготовленную ювелирным домом Garrard, придворные дамы преподнесли прабабушке ныне царствующей королевы, принцессе Александре, на ее серебряную свадьбу. Предание гласит, что принцесса изволила пожелать такую же тиару, как у ее сестры Минни (так в кругу семьи называли Марию Федоровну, русскую императрицу). Другая тиара-кокошник в коллекции английской королевы, имеющая «русское» происхождение, — «Владимирская тиара». Это украшение заказал великий князь Владимир Александрович для своей невесты Марии Павловны у ювелиров фирмы «Болин». После революции тиара была продана наследниками князя английской королеве Марии Текской. Ювелиры дома Garrard слегка переделали тиару, заменив жемчужные подвески на изумрудные.



**Тиара Blè Maria,
CHANEL FINE JEWELRY**
Золото, шпинель, турмалины,
гранаты, бриллианты. 2019 год



**Анна Павлова в costume,
выполненном
по эскизу Ивана Билибина**
Примерно 1920 год

COLLECTION № 5: НЕЗАВИСИМОСТЬ И СТРЕМЛЕНИЕ К СОВЕРШЕНСТВУ

В ЧЕСТЬ 100-ЛЕТИЯ АРОМАТА № 5 ДИРЕКТОР КРЕАТИВНОЙ СТУДИИ CHANEL FINE JEWELRY ПАТРИС ЛЕГЕРО СОЗДАЛ ПЕРВУЮ В ИСТОРИИ ЮВЕЛИРНУЮ КОЛЛЕКЦИЮ, ПОСВЯЩЕННУЮ АРОМАТУ.

В 1921 году Эрнест Бо и Габриэль Шанель произвели сенсацию, представив первый «женский аромат, который пахнет женщиной». Необычная и актуальная композиция, лаконичная упаковка, загадочное название: по сути, это была настоящая парфюмерная революция. В 1932 году Великая мадемуазель нарушила все принятые во Франции каноны ювелирного искусства, выпустив свою первую и единственную коллекцию украшений из платины и бриллиантов — Bijoux de Diamants. Это был абсолютно новаторский способ носить и воспринимать драгоценности, видеть в них органичную часть женского обаяния.

В 2021 году Патрис Легеро свел два открытия воедино в Collection № 5. Он рассказал о рождении ювелирной коллекции и о связи между духами и украшениями.

«В этих двух столь несхожих мирах Габриэль Шанель смело руководствовалась одними и теми же принципами — в равной степени стремилась к независимости и к совершенству. В новой коллекции мне хотелось обыграть ее творческий подход, воспроизвести всю суть аромата № 5, от дизайна флакона до взрывного характера композиции.

Я хотел, чтобы это было чем-то большим, чем просто дань духам. Я смотрел на эту коллекцию как на опыт погружения, путешествие во что-то, что составляет самую душу и тайну духов № 5. Я хотел возродить дух Габриэль Шанель. Я поехал в Грасс, к жасминовым полям и майским розам, с Оливье Польжем, Главным парфюмером CHANEL. Я впитывал в себя аромат, задаваясь вопросом, как нам рассказать историю так, чтобы выразить волшебство и тайну № 5. Мы хотели передать аромат духов в металле и камне.

Сидя за рабочим столом, я попытался несколькими мазками туши проиллюстрировать энергию, силу, женственность и невероятную насыщенность духов. Для этого мы снова обратились к пяти определяющим элементам духов: пробке, флакону, номеру 5, цветам и композиции. Мы использовали зрительный образ флакона, чтобы достичь представления об аромате. Это означало, что нам нужно было перейти от видимого к невидимому. Эффектное расположение камней разных размеров, поток драгоценных камней в форме капель, облако цветов, которое напоминает бесконечное созвездие, отсылка к Bijoux de Diamants 1932 года — все это помогло нам прийти к окончательному образу. А главной звездой невероятной коллекции стало кольцо с бриллиантом в 55,55 карата.

Это, без сомнения, самая личная и самая сокровенная коллекция высокого ювелирного искусства, которую мы когда-либо выпускали».

ФОТО: © CHANEL



ПЯТЬ СОСТАВЛЯЮЩИХ ЛЕГЕНДЫ № 5

123 эффектных и универсальных украшения воплощают драматический контраст между лаконичностью флакона и чувственностью аромата. Ювелиры CHANEL разложили легенду № 5 на пять составляющих и каждой воздали должное с помощью камней редчайшего качества и дизайна непревзойденного изящества.

ПРОБКА

Строгая форма со срезанными углами напоминает не только Вандомскую площадь, но и классическую изумрудную огранку бриллианта. Легендарный восьмиугольник, выполненный из горного хрусталя или инкрустированный бриллиантами, с элементами из оникса, жемчуга и желтых сапфиров, оказывается в центре графичных, элегантных украшений высочайшей степени сложности.

ФЛАКОН

Характерный геометрический силуэт флакона угадывается за сверкающими композициями из прозрачных и лимонных бриллиантов и желтых сапфиров на сотурах, брошах и серьгах с подвесками. Из мерцающего абриса флакона на кожу словно вытекают капли божественного эликсира — грушевидные бриллианты и розовые морганиты.

ЦИФРА

Чувственность и уверенность в себе: в цифре «5» соединились оба этих качества. На золотом колье с бриллиантами пятерка кокетливо устраивается чуть сбоку, подмигивая золотистым бериллом. На бриллиантовых колье и браслетах она увита лентами, сладострастная, как и аромат, к которому отсылает.

ЦВЕТЫ

Сердце легендарного аромата состоит из цветочных нот: жасмин из Грасса, майская роза и иланг-иланг; в ювелирной интерпретации они расцветают еще ярче. Звездчатый жасмин разбрызгивает свою свежесть по бриллиантовым россыпям. Майскую розу дизайнеры CHANEL представляют в виде лунообразной сердцевины с пышными лепестками из розовых сапфиров. Иланг-иланг, похожий на солнце, царит среди сверкающих колец, а бриллианты рядом с ним напоминают капли росы.

КОМПОЗИЦИЯ

Ювелирный эквивалент парфюмерной революции, произведенной некогда ароматом CHANEL № 5, — это украшения с абстрактными мотивами, которые мерцают и сливаются с кожей, подобно аромату.

Призвание этой коллекции — превратить культовое произведение парфюмерного искусства в культовое произведение искусства ювелирного.

На фото — украшения из коллекции CHANEL High Jewelry «Collection № 5», созданной к 100-летию аромата № 5

ФОТО: © CHANEL

ВДОХНОВЕНИЕ ТАНЦЕМ

С ТОГО МОМЕНТА, КАК СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ И РУССКИЙ БАЛЕТ ОБЪЕДИНИЛИ МОДУ И ТАНЕЦ, ЭТИ ДВА ВИДА ИСКУССТВА НАВСЕГДА СВЯЗАНЫ ДЛЯ CHANEL. ГАБРИЭЛЬ ШАНЕЛЬ БЫЛА ВДОХНОВЛЕНА ТАНЦЕМ КАК САМЫМ ПРЕКРАСНЫМ ОБРАЗЦОМ ДВИЖЕНИЯ И МЕТАФОРой СВОБОДЫ, СВОЕОБРАЗНЫМ ЯЗЫКОМ КРАСОТЫ. ОНА ПЛОДОТВОРНО СОТРУДНИЧАЛА С ВЕЛИЧАЙШИМИ АРТИСТАМИ И ХОРЕОГРАФАМИ ТОГО ВРЕМЕНИ.



Светлана Захарова
в балете «Габриэль Шанель»

ФОТО: © CHANEL

В 1920 году, когда Дягилев искал деньги на новую постановку, Шанель поддержала основателя Русского балета и помогла ему.

В 1924 году в Париже Габриэль Шанель создала дизайн костюмов спортивного типа балета «нового жанра» для постановки «Голубого экспресса». Костюм Прекрасной купальщицы был так элегантен, что и ныне выставлен в лондонском Музее Виктории и Альберта.

В 1929 году она будет одевать артистов спектакля «Аполлон Мусагет», в создании которого принимали участие Дягилев, Стравинский и Баланчин.

Карл Лагерфельд продолжил начатый Габриэль Шанель путь¹. Будучи поклонником искусства, он в 1986–1987 годах разработал дизайн костюмов для двух балетов немецкого хореографа Уве Шольца. В 2009-м Лагерфельд создал костюм для Елены Глурджидзе в балете «Лебединое озеро», в 2016-м — по заказу Бенжамена Мильпье — сценографию и костюмы для балета «Квартет Брамса — Шёнберга» в хореографии Джорджа Баланчина. В 2018-м Лагерфельд создал костюмы для Орели Дюпон и Дианы Вишнёвой — для па-де-де в «Болеро» в Парижской опере.

Продолжая традиции поддержки искусства, начатые Габриэль Шанель, дом CHANEL с 2000 года является официальным партнером церемонии вручения премии Вацлава Нижинского в Монако, а в 2018 году стал патроном официального открытия сезона Парижской оперы.

Новый проект балет «Габриэль Шанель»² о жизни и творчестве Великой Мадмуазель (в ее роли — прима-балерина Большого Светлана Захарова) создан продюсерской компанией MuzArts. Спектакль рассказывает о пути, который проделала Габриэль Шанель, навсегда перевернув мир моды XX века: от неизвестной провинциальной певицы до главы одного из самых влиятельных модных домов мира.

Дизайн балетных костюмов был разработан креативной студией CHANEL Fashion под руководством Виржини Виар и передан вместе с архивными материалами создателям балета. Дизайн балетных костюмов был разработан креативной студией CHANEL Fashion под руководством Виржини Виар и передан вместе с архивными материалами создателям балета.

¹ Карл Лагерфельд с 1983 года, вплоть до своей смерти в 2019 году, был креативным директором CHANEL Fashion.
² Премьера балета состоялась на сцене Большого театра 22–23 июня 2019 года.

THE CONCERT OF JEWELLERY

- Mikhail Piotrovsky

The State Hermitage Museum is keen on keeping friendship with the “brands”, notably jewellery ones. Our collection of jewellery is rich, beautiful, informative and unfailingly eye-catching for artists. Wonderful idea to start a dialogue between these historical rarities and Cartier masterpieces rooted in tradition. It entered into a conversation between the Mughal jewellery, on the one hand, and Indian-style necklaces and pendants, on the other; the crystal lamp and the transparent clock and jewellery with diamonds.

This interaction grew into a concord of different epochs and multifarious traditions and tastes, each one notable for its elegant virtues. This fusion is in line with the Hermitage spirit. All of this creates a marvellous and optimistic concert, a gallant ballet that is always fitting.

THE MAGIC, MYSTICISM AND HISTORY OF JEWELLERY

- Mikhail Piotrovsky

The collections of items held at the museum, originally owned by the Russian nobility, show how the barbaric love for an abundance of jewels swiftly transformed into exquisite taste, making the jewellery worn by the members of the Russian court an important and in many ways exemplary part of the world history of art and fashion.

The Hermitage has a special Gallery of jewels, containing works by jewellers from various eras of Russian history. They tell of the styles and artistic influences, and no less about their owners, whose actions and manners made an important mark on the history of the country and its culture. Behind these delightful items stand the figures of Peter the Great, Catherine the Great and Nicholas II, the Yusupov and Sheremetev princes, and many more, whose portraits and jewels adorn the exhibition. And beside them are the names of great jewellers, from Jérémie Pauzié to Carl Faberge and his many talented partners.



THE SPLENDOUR AND LUXURY OF ATLANTIS

- Yulia Plotnikova

In Russian fairy tales, the best gift for a kind and beautiful girl was a box filled with precious stones, and a large chest of fur coats and dresses.

Emperors and empresses in many ways created the unique phenomenon of the “dazzling Russian Court” through their own tastes, combined with oriental luxury. The French ambassador Maurice Paléologue recalled: “The lavish uniforms, the rich livery, the luxury of the décor, the general splendour and power of this spectacle is so magnificent that no court in the world could compete with it. I will long recall the dazzling radiance of precious stones that adorned women’s shoulders. There was a fantastic stream of diamonds, pearls, rubies, sapphires, emeralds, topaz and beryls — a stream of light and fire”.

PRECIOUS BLESSING

- Yana Zhilyaeva

By presenting each other with jewels, the great ballerinas gave their blessing to serve the ballet and continue the traditions of the Russian imperial school.

Perhaps many years ago this ritual of blessing with precious stones arose as an informal response to the rigid hierarchical pyramid of the Imperial ballet introduced to St Petersburg by Maurice Petipa, at the top of which was the prima ballerina assoluta. Over 100 years, there were not more than ten of these ballerinas. But for great dancers to bless each other is a phenomenon of the rarest kind.

At the end of August 1987, during a performance in Los Angeles by the ballet troupe of the Bolshoi Theatre, the “black pearl of the Russian ballet” Tamara Tumanova, one of the three “baby ballerinas” of George Balanchine, the star of the Russian ballet of Monte Carlo, came to see the prima ballerina Nina Ananiashvili. The diva of Hollywood, who debuted in cinema with Gregory Peck and was one of Alfred Hitchcock’s heroines, left the stage and screen in 1972, to remain forever in viewer’s memory as a young and beautiful woman. Tumanova took a jewel box from her bag containing a pearl brooch in the shape of a rose, and gave it to Nina Ananiashvili. “Anna Pavlova gave me this brooch. And Olga Preobrazhenskaya gave it to her,” Tamara said. “Now you should wear it, and may it bring you luck”. A historical “transfer of power” took place.

FLEETING BEAUTY

- Galina Gabriel

The ballet and images of dancers have always inspired artists. Painters, sculptors and porcelain artists have tried to capture in their works the momentary, dazzling flashing beauty and expression of the dance, expressing their admiration for legendary stars.

In the 20th century, the theme of classical ballet and the dance also appeared in jewellery art, and was embodied in a broad stylistic range, with different materials and techniques: from precious broaches by Van Cleef & Arpels to costume decorations and jewellery by Trifari and Coro. The iconographic sources for jewellers were painting, photography and porcelain, which captured the famous ballerinas Camargo, Taglioni and Pavlova, as well as the nameless dancers of Degas.

Perhaps it was Marcel Boucher who approached the theme of ballet in the most consistent and interesting way. A characteristic feature of his works was also a great mastery of working with semiprecious stones — it was difficult to distinguish them from precious ones.

One of the most famous examples of a long and successful use of the theme of ballet in jewellery art is seen in Van Cleef & Arpels.

The jewellery house has had many great achievements in artistic innovation and technological concepts, but it was the theme of ballet that became the trademark of this renowned brand.

GOLD

YOUNG GODS

- Anna Galaida

Every era brought its own idea of beauty to ballet. In the 20th century, it was formed for many decades by George Balanchine, the founder of the American ballet. A pupil of Diaghilev, he was brought up on the aesthetic for which one of the symbols was “Jeux” — the ballet by Claude Debussy, in which the choreographer Vaclav Nijinsky was the first to put real life on stage, instead of myths, legends and fairy tales. The production had just three characters, with no corps de ballet. The dancers wore modern white sports costumes, sewn from designs by Bakst by the French fashion house Paquin, and held tennis rackets.

This style became much more popular 10 years later, when Vaclav’s sister Bronislava staged the ballet “Blue Express” for Diaghilev. The idea of a ballet about members of high society entertaining themselves on the French Riviera was proposed by Jean Cocteau. For the curtain, Picasso reproduced his painting “Women running along a beach”, and the design of the fashionable gowns and bathing costumes for the production was provided by Coco Chanel: the slender, muscular and lithe dances, for whom Bronislava devised acrobatic dances, looked quite avant-garde in them — and incredibly seductive.

The 24-year-old Balanchine took this experience into account when he put on the ballet “Apollo”, where the ancient god of the arts seeks the finest muse and chooses Terpsichore. But the choreographer did not reach the snow-white absolute that we are now accustomed to until the end of his life, when he acquired a flawless young god in the person of Mikhail Baryshnikov.



TURQUOISE AND CORALS. THE ROMANTIC EAST

ORIENTAL FAIRY-TALE

- Olga Makarova

The East is one of the favourite themes for the ballet. This love has been going on for several centuries. Oriental exoticism aroused the imagination of choreographers even when little was known about the countries themselves.

The choreographer Mikhail Fokin searched for his own East at the Hermitage, when he prepared a production of the ballet “Scheherazade” for the 1910 Russian season in Paris. In devising the production for a story from the “1001 Nights” with the exotica of oriental colour and the intoxicating music of Rimsky-Korsakov, Sergei Diaghilev aimed to create a sensation. Indeed, the pictures of the sensuality of the harem, and the shah’s brutal vengeance on his unfaithful wives caused a scandal. As soon as the premiere ended, fashionable ladies raced to wear oriental dresses like the ones designed by the ballet artist Lev Bakst, and fabric manufactures produced canvases with Bakst ornaments. The bold effectiveness of the emotional and sensual dance, and the dazzling richness of the scenic pictures of a fantastic life determined the Europe fashion for the East.

SONYA DELAUNAY: SIMULTANEOUS “CLEOPATRA”

- Marina Blyumin

Sonya and Robert Delaunay, renowned art innovators and founders of one of the most important

fields of Western European avant-garde, symbolism, were in Spain during the First World War, where they met Sergei Diaghilev. He invited them to make decorations and costumes for the ballet “Cleopatra” to replace Lev Bakst’s creations for the production of 1909, which had been destroyed in a fire during a tour of South America in 1917. The artists faced a difficult task: to create decorations and costumes which would match the style of architecture and clothing of Ancient Egypt, and at the same time demonstrate the achievements of modern art. Sonya and Robert Delaunay, using the method of simultaneous contrasts they had developed, coped with the task brilliantly. The ballet “Cleopatra” in the new design was first shown in London, at the Coliseum Theatre on 5 September 1918. The production was a great success, and the fastidious English audience particularly appreciated the extravagant costume of the main character, Cleopatra. The artists managed to create a new image of Cleopatra on stage, associated with Parisian chic and extravagant costumes from the covers of fashion magazines. Sonya Delaunay inventively combined the historical legacy, the art of the avant-garde and modern fashion.

IDA RUBINSTEIN: “MY JEWELS”

- Galina Kaznob (Paris)

In Russia, Ida Rubinstein had the reputation of a fantastically wealthy dilettante dance and actress, the ideal of high-society and artistic Paris, who for enormous sums of money commissioned works for herself from renowned musicians, artists, poets and choreographers. But her rich creative biography tells a different story. Ida Rubinstein wrote an interesting and unique page in the history of theatre art. The result of her creative activity was such masterpieces as “Bolero” and “Joan of Arc at the Stake”. The art of dance by Ida Rubinstein, a devotee of ancient Greek classics, as it was for the Hellenes, was “a divine song, an ode of joy or sorrow, a hymn of radiance or an elegy of mourning”. She believed that beauty was not about outward attractiveness, but a created impression; grace was about a minimum of movement for carrying

out actions. Ida created her own unique “static” dance, where the slightest movement on stage contains “a certain idea from the world of the soul and the imagination”.

After making a thorough study of depictive art, she learned to take expressive, unusually beautiful poses, and her dance was about moving from one of these poses to the next. “Ida Rubinstein is a work of art in herself”, one journalist declared.



“THE BLOOD OF THE MEDUSA”

- Marina Dolgolenko

Items made of corals have been known since ancient times. Pieces of coral were often used as jewellery along with such materials as bone, shell and hard stones.

The art deco era, especially the famous International exhibition of contemporary decorative and industrial arts (1925), showed a new interest in coral. Perhaps this was connected with a changing concept in jewellery: rather than just being used for people to adorn themselves with, jewellery acquired its own identity and value. In items from the art deco era, coral is combined with such stones as jade, lapis-lazuli, onyx, diamonds, and enamel. Renowned jewellers often worked with coral, creating incredibly beautiful compositions with many stones, or austere jewellery featuring coral on its own with noble metals.

MARIINSKY THEATRE PROJECT “THE ‘DANCE’ OF MATISSE”

- Photo by Yuri Molodkovets

In the autumn of 2020, ballet artists from the Mariinsky Theatre were filmed in “Matisse decorations”. This was intended as an homage to one of the most important paintings of the Hermitage — “The Dance” by Henri Matisse: soloists of the Mariinsky troupe dance on the emerald roof of the Winter Palace, against the background of the blue sky of St Petersburg.

SAPPHIRES AND PEARLS. A PASSION

A STORM OF PASSION

- Olga Makarova

Ballet has always been about storms of passions. In the 19th century, critics even assessed productions by how dramatic the plot was. But viewers did not go to the ballet for catharsis, rather to admire the exquisite dancers.

The ballet theatre was a form of entertainment. And all the imaginative gestures of dramatists, such as the kidnapping of children and poisoning of villains in the old “Pajita”, running away from an unloved bridegroom and feigning suicide in “Don Quixote”, or breaking oaths and taking revenge with a snake in “La Bayadere” were only the background for the dances. It is the dances that provided the diverse and exciting food for the eyes that drew ballet fans.

In the 20th century, ballet turned to “genuine” passions, trying to leave whimsical melodramatic intrigues and their phony resolution in the past.

TIME IS NO LIMIT. CARTIER HERITAGE DIRECTOR PIERRE RAINERO (PARIS)

In an interview with the State Hermitage magazine, the director for style and heritage at Cartier Pierre Rainero discusses the human dimension of jewellery art, the interest in people and the mission of one of the most striking historical jewel collections of Europe.

“Even today, the Russian influences on the aesthetic of Cartier are visible,” said Pierre

Rainero, “For example, the combination of three colours of gold may certainly be called a Russian influence — this became the trademark of Cartier, which is seen in the renowned Trinity ring of 1924 and the décor of many works. The three colours of gold are used by Cartier everywhere, and this tradition, which came from Russia, became part of our style, along with the use of cabochons, another symbol of Cartier that was originally from Russia. It is also interesting that a fashion for certain colour combinations formed under the influence of the Russian tradition”.

CARTIER AT THE HOUSE OF THE ROMANOVS

- Arkady Izvekov

The story of how Pierre Cartier became the supplier to the Russian imperial court. The French jeweller used all the opportunities at his disposal, including the highest level of European political structures of the early 20th century. Pierre Cartier counted on the power of his own creative talent, supported by the upper echelons of European power.

“SAPPHIRE” PRIMAS

- Leili Alieva

Matilda Kshesinskaya, is now remembered mainly for her closeness to the imperial house, while her achievements on the ballet scene are forgotten — although she was the first Russian ballerina to perform 32 fouettes in a row. She was also passionate about jewellery. Contemporaries called the prima ballerina of the Mariinsky Theatre the “Sapphire prima” for her particular love for this precious stone. Even at her 10th anniversary benefit concert, Kshesinskaya did not receive a standard gift from the imperial family, but a brooch in the form of a snake, incrustated with diamonds and with a large sapphire in the middle. “The snake is the symbol of wisdom. The empress and I chose this brooch together,” the emperor informed her. The golden bracelet with a large sapphire and two diamonds, according to the memoirs of Matilda herself, was the first gift

from Nicholas, who was in love with her, when he was still heir to the throne. The ballerina made a memorial engraving on the bracelet — the date of her acquaintance with the Tsarevich and the date that their romance began.

GLORY AND SCANDAL

- Mariana Haseldine (UK)

In the exciting history of “jewel races” there are few who can compete with the heroines of our story. The women of the Imperial House of the Romanovs and the Windsors, the English duchess Kingston and the prima ballerina Matilda Kshesinskaya, became the ideal for all subsequent generations of legendary Hollywood film divas and heirs to fabulous fortunes, battling for the possession of the rarest jewels in an effort to ennoble their reputation.

The love for jewels not only unites the heroines of our story Haseldine they themselves came to embody the world of haute joaillerie and the national myth. The formula of their success? Love for expensive jewels and ambitions which were just as grandiose as the jewels themselves, and became the driving motive in their diplomatic game, and going down in history as cultural diplomacy and haute couture.

The love of Duchess Kingston for dances, jewels and entertainment were legendary, and her gait and graces, resembling the manner of Marie Antoinette, were even discussed at the Russian court. For a long time, Duchess Kingston remained married to two English lords at the same time, and because of a scandal she planned to flee to the most remote capital in Europe — St Petersburg. Thanks to the energy and inventiveness of Duchess Kingston, the “Peacock” gold clock came to the Hermitage, along with exquisite works of jewellery art from the collection of her late husband.

PEARLS

- Martijn Akkerman (the Netherlands)

All precious stones must undergo certain treatment to gain a bright colour and shine. Pearls



can be so different! These are miraculous gifts that nature gives us. The entire treatment involves drilling holes, so that they can be threaded or placed in a case. A pearl is a jewel by its very nature.

A large teardrop pearl which belonged to Maria Antoinette was recently sold at auction for 32 million euros, much higher than the suggested price of 1.5 to 2 million euros. This broke the record of approximately 12 million euros paid for La Peregrina, a pearl which belonged to the royal houses of Spain and Great Britain, the French emperors Napoleon I and III, and recently to Elizabeth Taylor.

RUBIES. DEATH AND THE MAIDEN

THE SYMBOLISM OF “GISELLE”

- Anna Galaida

The year of 1841 was crucial in the history of the ballet — it saw the birth of “Giselle”. A peasant girl is betrayed by an aristocrat and dies of grief, but overcomes her new nature as a vengeful willis, and spares her repentant lover. The first act featured Bacchic dances on high heels, the second saw white clouds of floating willis. The formula discovered by ballet master Jean Coralli and Jules Perrot with the assistance of librettists Henri de Saint-George and Theophile Gautier proved to be so perfect that Giselle became the longest-lived ballet ever: with minimum changes, the production has successfully survived to the present day, combining the past and future. The symbol of “Giselle” devel-

oped, enriching such ballets as “Swan Lake”, where Lev Ivanov borrowed the symbolism of the round structures, and the leitmotif use of the arabesque, in which Giselle, the two-faced swan and the white corps-de-ballet are immersed. But while in “Giselle” features long, light tunics, “Swan Lake” preferred short ruffled skirts.

These meringue costumes inspired contemporary choreographer Angelin Preljocaj, to create a new version of “Swan Lake”. The story of the hero’s love for a girl who is transformed into a swan is enriched by real problems of ecology. The symbolism developed almost 150 years ago is also included in Preljocaj’s version, along with many productions of the ballet: the confrontation of white and black, life and death has not lost its relevance.

THE SWAN HAS RUBY BLOOD

- Leili Alieva

The magnificent Anna Pavlova, Matilda Kshesinskaya’s rival, was incredibly famous in the West in the 1910s. Fans of Pavlova practically created a cult of their favourite dancer. Flowers and deserts were named in her honour, and she was the subject of poems and paintings.

There was one jewel in her life which became almost as famous as she was — the ruby brooch which the ballerina pinned to the corsage of her stage costume for the legendary “Dying Swan” performance to the music of Saint-Saens, staged by Mikhail Fokine.

DIAMONDS. RUSSIAN AT HEART

“LA RUSSE” ON THE DANCE STAGE

- Anna Galaida

The first triumph of “La russe” on the professional dance stage is traditionally associated with the Russian Seasons conducted by Sergei Diaghilev, with “Petrouchka”, “The Firebird”, “The Rite of Spring”, which the revolutionary impre-

sario used to bowl over the French legislators of fashion. But his proteges — Stravinsky, Benois, Bakst, Roerich, Fokine, Nizhinsky — stood on a granite pedestal which had been hewn out on the Russian stage for two centuries.

A true great classical ballet on the Russian theme first appeared on a wave of patriotism connected with the reforms of Alexander II. In 1864, the French ballet master Artur Saint Leon, who had an endless imagination and had learned to put on all kinds of national dances in his travels around the world, staged “The Humpbacked Horse” in St Peterburg. The premiere caused a terrible scandal: progressive society was shocked by the red varnished boots and tunic of the girl emperor and the entire kitsch beauty of the production, while for reasons of political correctness the Tsar was replaced with a Khan. But “The Humpbacked Horse” did not just stay in the repertoire — until October 1917 it remained the most popular production of the Imperial Theatres, and survived until the 1960s. In 1960s, the premiere of the new “Humpbacked Horse” was held at the Bolshoi Theatre, to the music of Rodion Shchedrin, with Maya Plisetskaya in the role of the Girl Emperor. The latest production of this ballet was designed by choreographer Alexei Ratmansky in 2009 at the Mariinsky Theatre.

BEFORE DIAGHILEV: TWO BOXES, ALUMINIUM AND NANOTECHNOLOGIES

- Igor Malkiel

Here we have two boxes — one features Petrushka, a lady and a merchant. The second has Colombine, Pierrot and Harlequin. The figures are movable. Shake them and they start to dance, and the positions of the bodies change.

You might think that the boxes were made based on motifs from specific ballets: Stravinsky’s “Petrushka” and “Fokine’s “Carnival” in 1910–1911. But it turns out that the boxes were made earlier, in 1904–1908! Obviously, the subjects depicted on the boxes were not only interesting for ballet masters, but for jewellers too. But it is also interesting to see the juxtaposition of Russian and European subjects a few years before the beginning of Diaghilev’s era.



MAGIC (VAN CLEEF)

- Yana Zhilyaeva

2021 will see the premiere of a new ballet of “Romeo and Juliet” by choreographer Benjamin Millepied and L.A. Dance Project with the support of Van Cleef & Arpels. In 2019, Van Cleef & Arpels presented a collection dedicated to Shakespeare’s tragedy “Romeo and Juliet”, in which the images of the ballet and great jewellery art were combined — in the style of architecture of the medieval city, painting of the Veronese school, heraldic symbolism of colours of warring families. The House of the Montagues — blue sapphire and lapis-lazuli, the Capulet’s house — blood red rubies. The love of Romeo and Juliet — shades of purple and indigo, sapphires and amethysts. The romantic decision — to only sell Romeo broaches and Juliet broaches in pairs, without separating the lovers — was a first in the history of Van Cleef & Arpels.

CECIL BEATON. RUSSIAN BALLETS

Russian ballets, which made all Europe dream of Russian culture, were the passion of Cecil Beaton, one of the most renowned photographers of the 20th century. Thanks to him, we can now meet several generations of figures who added to the glory of the Russian ballet: from Tamara Karsavina, who began at the Imperial Mariinsky Theatre, to the “baby ballerinas” who grew up in emigration and were discovered by George Balanchine, and to Rudolf Nureyev, who during a European tour in 1961 requested political asylum and did not return to the USSR.

INSPIRATION FROM THE DANCE. THE BALLET “GABRIELLE CHANEL”

Ever since Sergei Diaghilev and the Russian Ballet brought fashion and dance together, these two types of art have been linked for CHANEL. Gabrielle Chanel was inspired by the dance as the most wonderful example of movement and a metaphor of freedom, a special language of beauty. She worked productively with the greatest artists and choreographers of that time.

ROYAL HEADBANDS

- Leili Alieva

1913. The audience in the Champs Elysees Theatre fell silent in expectation of the latest aesthetic revelation. The curtain rose. Dancers wearing in Russian kaftans came out on to the stage. The premiere of “The Rite of Spring” had begun.

The ballet staged by Diaghilev’s favourite Vaclav Nizhinsky to the music of Igor Stravinsky caused a great sensation. Soon all of Paris was dressed in the style of embroidered Russian national costumes: kaftans and head-bands.

Soon European jewellery houses borrowed the idea and began to make tiaras in the Russian fashion. To this day, tiara head bands are popular among European royalty. One of the most famous is the “Russian headband” tiara owned by the British Royal Family, which is often worn by Queen Elizabeth II. This tiara made by the Garrard jewellery house was given by court ladies to the great-grandmother of the present queen, Princess Alexandra, for her silver wedding. Another tiara headband in the collection of the British queen which has a “Russian” origin is the “Vladimir tiara”.

НА ОБЛОЖКЕ:

Букет цветов

Россия. 1740-е годы
Мастер: Иеремия (Еремей)
Петрович Позье
Золото, серебро, драгоценные
и поделочные камни, хрусталь
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Э-1864

Брошь в виде головы льва в трапециевидной оправе, украшенной декоративным мотивом в виде когтей

Рене-Жюль Лалик
Франция, Париж. 1910–1920-е годы
Золото, стекло, эмаль, кварц
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Э-18378

Брошь круглая с красным крестом из рубинов в центре

Россия, Санкт-Петербург.
1914–1915 годы
Фирма Карла Фаберже,
мастерская Августа Хольмстрёма
Серебро, золото, рубины,
алмазы-розы, эмаль
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРО-10133

Брошь-бабочка

Россия, Санкт-Петербург.
Конец XIX века
Золото, серебро, бриллианты,
алмазы, сапфиры, эмаль
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Э-17841

Коралловый принц с изумрудом из коллекции Reau D’Ane

Van Cleef & Arpels. 2014 год
Белое золото, розовое золото,
бриллианты, красный коралл,
сапфиры, платина,
бразильский изумруд 2,25 карата

Брошь «Скарабей»

Великобритания, Лондон.
1925 год. Золото, платина,
старинный египетский фаянс,
бриллианты, рубины,
изумруды, цитрин, оникс
Коллекция Cartier. Nils Herrmann

Колье SARAFANE из белого золота с жемчугом и бриллиантами

Коллекция High Jewelry,
LE PARIS RUSSE DE CHANEL



Mercury


Mercury

ИСКУССТВО СОЗДАВАТЬ ЛУЧШЕЕ

Магазины Mercury
ДЛТ; «Гранд Отель Европа»

Mercury Shops
ДЛТ; Grand Hotel Europe

tel. +7 800 700 0 800

 mercuryjewellery

