



СОЗДАННЫЙ  
25 ЛЕТ НАЗАД,  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА  
ОБЪЕДИНЯЕТ ВОКРУГ НЕГО  
ЛЮДЕЙ ПО ВСЕЙ РОССИИ  
И В САМЫХ РАЗНЫХ  
СТРАНАХ МИРА

В 2022 году мы расширяем программу для наших Друзей категории «Семья». В преддверии празднования Нового года мы готовим специальную встречу для наших Друзей с детьми в Главном штабе.

**ПРИГЛАШАЕМ ВАС ПРИСОЕДИНИТЬСЯ К КЛУБУ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА ВСЕЙ СЕМЬЕЙ И ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ПРЕДНОВОГОДНЕЙ ВСТРЕЧЕ В ДЕКАБРЕ 2022 ГОДА!**

Для тех, кто не может посетить музей лично, с октября 2021 года продолжает действовать новая категория — «Друзья Онлайн». Мы предлагаем возможность поддержать Эрмитаж удаленно, присоединившись к международному сообществу ценителей искусства, объединенных любовью к Эрмитажу, и принять участие в его жизни без посещения музея. Любой, совершивший онлайн-пожертвование в размере 500 руб., получает специальное электронное благодарственное письмо за подписью генерального директора Эрмитажа, возможность участия в онлайн-мероприятиях Клуба Друзей Эрмитажа, трансляция которых организуется в соцсетях музея, а также информационную рассылку Клуба Друзей Эрмитажа.

Став членом Клуба Друзей Эрмитажа,  
Вы лично принимаете участие  
в сохранении бесценных эрмитажных сокровищ  
для будущих поколений, становясь причастным  
к более чем 250-летней истории музея.

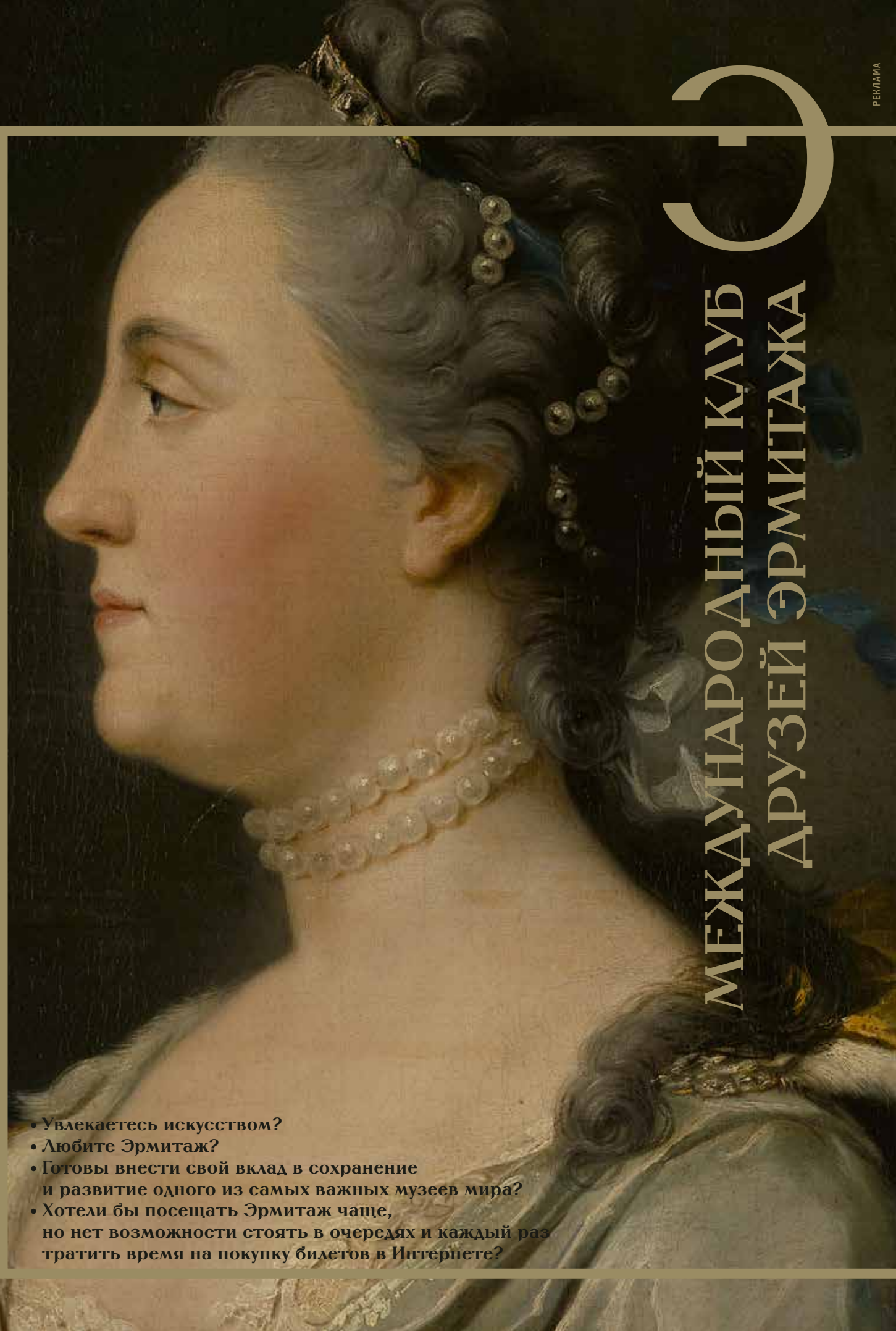
**Вступайте в Клуб Друзей Эрмитажа!**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ПРИГЛАШАЕТ ВСЕХ, КОМУ  
НЕБЕЗРАЗЛИЧНА СУДЬБА ВЕЛИКОГО МУЗЕЯ, СТАТЬ ЕГО ДРУГОМ.  
ВАШЕ УЧАСТИЕ ПОМОЖЕТ СОХРАНИТЬ МУЗЕЙ И ЕГО  
СОКРОВИЩА ДЛЯ БУДУЩИХ ПОКОЛЕНИЙ!

МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА  
Комендантский подъезд Зимнего дворца  
(со стороны Дворцовой площади)  
190000, Россия, Санкт-Петербург  
Телефон: +7 (812) 710-90-05

[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)  
[support.hermitagemuseum.org/ru/becomefriend](mailto:support.hermitagemuseum.org/ru/becomefriend)





РЕКЛАМА



# МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

- Увлекаетесь искусством?
- Любите Эрмитаж?
- Готовы внести свой вклад в сохранение и развитие одного из самых важных музеев мира?
- Хотели бы посещать Эрмитаж чаще, но нет возможности стоять в очередях и каждый раз тратить время на покупку билетов в Интернете?

ISSN 2218-0338



00034

ЩУКИН — МОРОЗОВ: ДИАЛОГ КОЛЛЕКЦИЙ ■ НОВЫЕ ВЕЩИ МИРУ ■  
СКУЛЬПТУРА ФЛОРЕНЦИИ В XV ВЕКЕ ■  
«БЛАДНЫЙ СЫН» В ЭВАКУАЦИИ ■ САДЫ ЭРМИТАЖА ■  
ЕГИПТОЛОГИЯ/ЕГИПТОМАНИЯ ■

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 36





БРАСЛЕТ OYSTERFLEX  
С ЗАСТЕЖКОЙ OYSTERCLASP



СИСТЕМА RING COMMAND



ГODOVOЙ  
КАЛЕНДАРЬ SAROS

## ПРИГЛАШАЕМ В ПУТЕШЕСТВИЕ

Технологический шедевр, соединивший в себе элегантность и легкость использования. Часы Sky-Dweller позволяют активным путешественникам следить за временем, путешествуя по миру. Годовой календарь Saros отличает месяцы из 30 и 31 дня, а отображение двух часовых поясов быстро и надежно настраивается эксклюзивной системой Ring Command. Благодаря высочайшему качеству, она воплощает в себе уникальную культуру инноваций Rolex, постоянно раздвигающую границы мастерства в создании механических часов. **Sky-Dweller.**

*#Perpetual\**



OYSTER PERPETUAL  
SKY-DWELLER

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ДИСТРИБЬЮТОР ROLEX

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

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

tel. +7 800 700 0 800

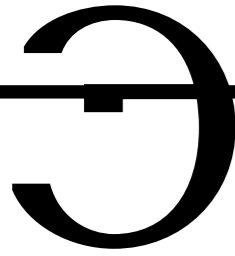
*Mercury*

[www.mercury.ru](http://www.mercury.ru)



\*Навстречу вечности





# ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ЗИМА 2022–2023

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Зорина Валерьевна Мыскова**  
 Выпускающий редактор версии на русском языке **Владислав Бачуров**  
 Редактор **Светлана Даценко**  
 Перевод на английский язык: **Саймон Паттерсон**  
 Ответственный секретарь **Анна Мыскова**  
 Фоторедактор **Ольга Андросова**  
 Цветоделение и ретушь: **Виктор Хильченко**  
 Корректура и служба проверки: **Андрей Бауман, Саймон Паттерсон**

Дизайн и верстка: **Людмила Ивакина**  
 Обложка: **Игорь Гурович**  
 Шмуктитулы: **Лиза Ольшанская**  
 Графическая модель: **Андрей Шелютто (2010)**  
 Шрифты **Hermitage Ingeborg: Франтишек Шторм (Прага)**

ОРГАНИЗАЦИОННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ, РЕКЛАМА, РАСПРОСТРАНЕНИЕ:  
**Виктория Докучаева, Марина Кононова, Елена Соколова**  
 ПРАВОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: **Алексей Директоренко**  
 ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА: **Евгений Смирнов**

+7 (812) 904-98-32 / office@hermitagefound.ru

## Специальная благодарность:

Светлана Адаксина, Марина Антипова, Елена Гетманская, Альфия Лисицына, Екатерина Сираканя, Мария Халтунен, Марина Цыгулева, Екатерина Шарова (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), Виктория Лурик



НА ОБЛОЖКЕ:

**Статуя Клеопатры VII**  
 51–30 до н. э.  
 Происхождение неизвестно  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ДВ-3936

**Пара обелисков на четырех черепахах**  
 Автор: Луиджи Валадье  
 Рим. 1770-е  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ЗРКм-954, ЗРКм-955

**Вид Каира**  
 Сигизмон Имли  
 по рисунку Амбруаза-Луи Гарнера  
 1816–1834  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ОГ-404630

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»  
 УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»  
 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:  
 МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ

**Цена свободная. Все права защищены.**  
 Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна. При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2022. Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов. Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

**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»**  
 Адрес редакции:  
 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 11  
 Тел.: +7 (812) 904-98-32  
 E-mail: office@hermitagefound.ru

**ISSN 2218-0338 00034**  
 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)  
 Издатель: Фонд «Эрмитаж XXI век»

Тираж 1 200 экземпляров  
 Формат 231 × 285 мм

Проект реализован на средства гранта Санкт-Петербурга

Отпечатано в типографии  
 ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»  
 194044, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская ул., 9  
 Тел.: +7 (495) 81-86-256  
 www.aster-msk.ru

КУПИТЬ ЖУРНАЛ



hermitage-magazine.ru/shop

## СОДЕРЖАНИЕ



6 Музей как опыт равновесия.  
 Михаил Пиотровский

**ЭРМИТАЖ В МИРЕ**  
 8 Брат Иван. Коллекция Михаила и Ивана Морозовых  
 10 Курьезная ошибка в императорской коллекции: индийский доспех XVII века из собрания Государственного Эрмитажа  
 11 Золотой век фламандского искусства  
 12 Лоренцо Лотто. «Мадонна делле Грацие»  
 14 Дирк де Брис. «Овощной рынок в Венеции»  
 16 Шедевры тульских мастеров

**МИР В ЭРМИТАЖЕ**  
 17 Сокровища Аланского царства  
 18 Брейгели. Продолжение династии. Фламандская живопись из собрания Валерии и Константина Маурергауз  
 20 Пантеон Ипполита Робийера. Портретная фотография в России 1860-х годов  
 22 Атмосфера Главного штаба и культура повседневности



30 Реконструкция судьбы  
 34 Диалог коллекций. Михаил Дединкин  
 40 За облаками. Михаил Дединкин и Андре-Марк Делок-Фурко  
 48 Неизвестное письмо. Ольга Леонтьева.  
 50 Новые вещи миру. Авангард. Революция в искусстве. Анна Иванова  
 52 «Крокус». Супрематические уроки. Инна Майстренко  
 54 Альбин Амелин в СССР. Катарина Лопаткина

62 Из полумрака средневековых храмов. Скульптура Флоренции в XV веке. Сергей Андросов  
 68 Галантная эпоха. Вещи с секретом. Екатерина Абрамова  
 72 Странствия «Блудного сына». Елена Соломаха  
 78 Сады Эрмитажа. Ботаника. Валентина Бубырева  
 86 Хрупкость, красота и неизбежность увядания. Наталья Дёмина  
 92 Цветочный декор, растительные и плодовые мотивы на раннем мейсенском фарфоре. Ирина Багдасарова  
 98 Гербарий. Татьяна Полякова



102 Египетская коллекция Эрмитажа. Сюжеты. Михаил Пиотровский  
 108 Древнеегипетские вещи на территории СССР. Б. Б. Пиотровский  
 110 Гимн богу Ра. Наталия Ланда  
 112 Дешифровка иероглифического письма Ж.-Ф. Шампольном. Андрей Николаев  
 118 Источник мечтаний  
 120 Рождение Египта из духа Пирамиды. Василий Успенский  
 124 Египтомания и европейские «прикладные искусства». Увлечение, мода, политика. Ян Виленский  
 128 Соединение Солнца и Луны. «Аида» в Эрмитаже. Сергей Стадлер



134 Исторический очерк книгопечатного дела при Петре I. Евгений Платонов  
 137 Диалог длиной в два века. Евгений Платонов  
 140 Ключ. Брейгели в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублёв». Мила Двнятина  
 145 Книги Эрмитажа  
 148 Краткая английская версия / Summary



# МУЗЕЙ КАК ОПЫТ РАВНОВЕСИЯ

**МИР ПЕРЕВОРАЧИВАЕТСЯ.  
МУЗЕИ СТАРАЮТСЯ СОХРАНИТЬ РАВНОВЕСИЕ  
И ПОМОЧЬ В ЭТОМ ЛЮДЯМ.  
ОНИ ВИДЯТ В РАЗВИТИИ СМЕНУ ЦИКЛОВ.**

Эпоха открытия миру началась для Эрмитажа с активных выставочных проектов, где особое место заняли экспонаты из коллекций Шукина и Морозова и их драматическая история. Тогда же возникли проблемы юридической защиты и безопасности и были выработаны системы гарантий, которые помогли блестяще завершить этот цикл серией выставок в Париже, Москве и Петербурге. Инсталляции памяти Сергея Шукина и братьев Морозовых, созданные Эрмитажем, ГМИИ и Третьяковской галереей, показали, какие разные формы могут эти коллекции принимать, сколько разных историй рассказывать.

На следующем витке нам предстоит найти новые ходы для постоянных экспозиций наших музеев, в частности — в Главном штабе, где формируется новое по духу музейное пространство, которое не до конца освоили и зрители, и сам Эрмитаж. Именно там музей расширяет и, главное, разнообразит свою аудиторию, активно вовлекаемую в мыслительную работу. Проект «Молодость» родил замечательную книгу «Сад», где в творчестве начинающих и зрелых авторов сочетается любование эстетикой академической науки (определение растений на картинах) с наслаждением философского осмысления натюрмортов и пейзажей. В духе наступающей современности — из книги родился и настоящий сад роз в Эрмитаже (на территории Реставрационно-хранительского центра «Старая Деревня»).

Радостный шок от выставки Сергея Шукина в Манеже Малого Эрмитажа повторяется грандиозной «Египтоманией». Выставка по-эрмитажному роскошна и академична. Она отмечает 200-летие расшифровки египетских иероглифов и 100-летие открытия гробницы Тутанхамона. Она рассказывает о том, как Европа влюбилась в Древний Египет, как его искусство и традиции стали важной частью европейской культуры: от стиля ампир до зданий эпохи модерна в Петербурге. Вся она — торжественный гимн диалогу культур. Ее символ — сабля Наполеона, где восточный клинок обрамлен ампирическим европейским декором.

Замечательным примером апроприации музейной египтологии является повесть А. П. Иванова «Стереоскоп» о мистическом путешествии по Новому Эрмитажу и его Египетскому залу. Это очень петербургский и эрмитажный текст, который музей недавно переиздал и который

дополняет таинственностью парадную экспозицию в Николаевском зале. Интересно любоваться в нашем журнале и тем, например, как Тарковский «апроприрует» Брейгеля в «Андрее Рублёве».

Однако традиционная, на первый взгляд, выставка неожиданно приобретает новую актуальность. В сегодняшнем мире культуры, полном взаимных обвинений, обид и покаяний, популярна активная борьба с культурной апроприацией — присвоением элементов чужой культуры, когда заимствование считается эксплуатацией и угнетением того, у кого заимствуют. Эти настроения очень модны сегодня и являются одним из двигателей общей тенденции «отмены» музеев и реституции музейных коллекций. В этом свете «Египтомания» — не только праздник разума и красоты, но и демонстрация опыта искажения чужого наследия для целей собственного возвеличивания. Кстати говоря, таитянская лирика Гогена и африканская брутальность Пикассо с «шукинской» выставки попадают в ту же категорию «колониалистского». И это не шутки: повсюду идут судебные иски и публичные протесты. Эрмитаж вступает в серьезную дискуссию с острыми политическими аспектами. Диалог культур нельзя подменять войнами памяти.

В нашем мире разрывающихся связей новая роль приобретает публикация о музее и его жизни: в нашем двуязычном журнале, его телеграм-канале и в социальных сетях Эрмитажа. Расширение аудитории сталкивает с широким спектром впечатлений, реакций, ожиданий и требований. Сложность музейных подходов и любование разнообразием и различием мнений иногда трудно воспринимаются людьми, привыкшими к простым истинам и делению на черное/белое. Наряду с удовольствием от новых знаний и подходов появляются агрессия и нравоучительство. Это тоже часть культуры и ее разнообразия и часть нового музейного диалога.

Его особая форма — Дни Эрмитажа, которых мы провели много в нынешнем году: Выборг, Иркутск, Оренбург, Калуга, Омск, Владивосток, Находка, Владикавказ, Грозный, Нальчик, Екатеринбург, Калининград... На несколько дней гостеприимные города погружаются в море эрмитажных событий: выставки, мастер-классы реставраторов, инженеров, юристов и финансистов, лектории и виртуальные кинотеатры, дискуссии и встречи с прессой, дарение книг. Мы стараемся рассказать об Эрмитаже как о едином организме, самостоятельном историко-культурном явлении. По существу, каждая наша выставка — это еще и рассказ об Эрмитаже, о взгляде универсального музея на культуры и историю России, Европы и Востока.

Энциклопедичность — наша возможность и наш вклад в мировое равновесие.

Михаил Пиотровский,  
генеральный директор  
Государственного Эрмитажа  
30.10.2022



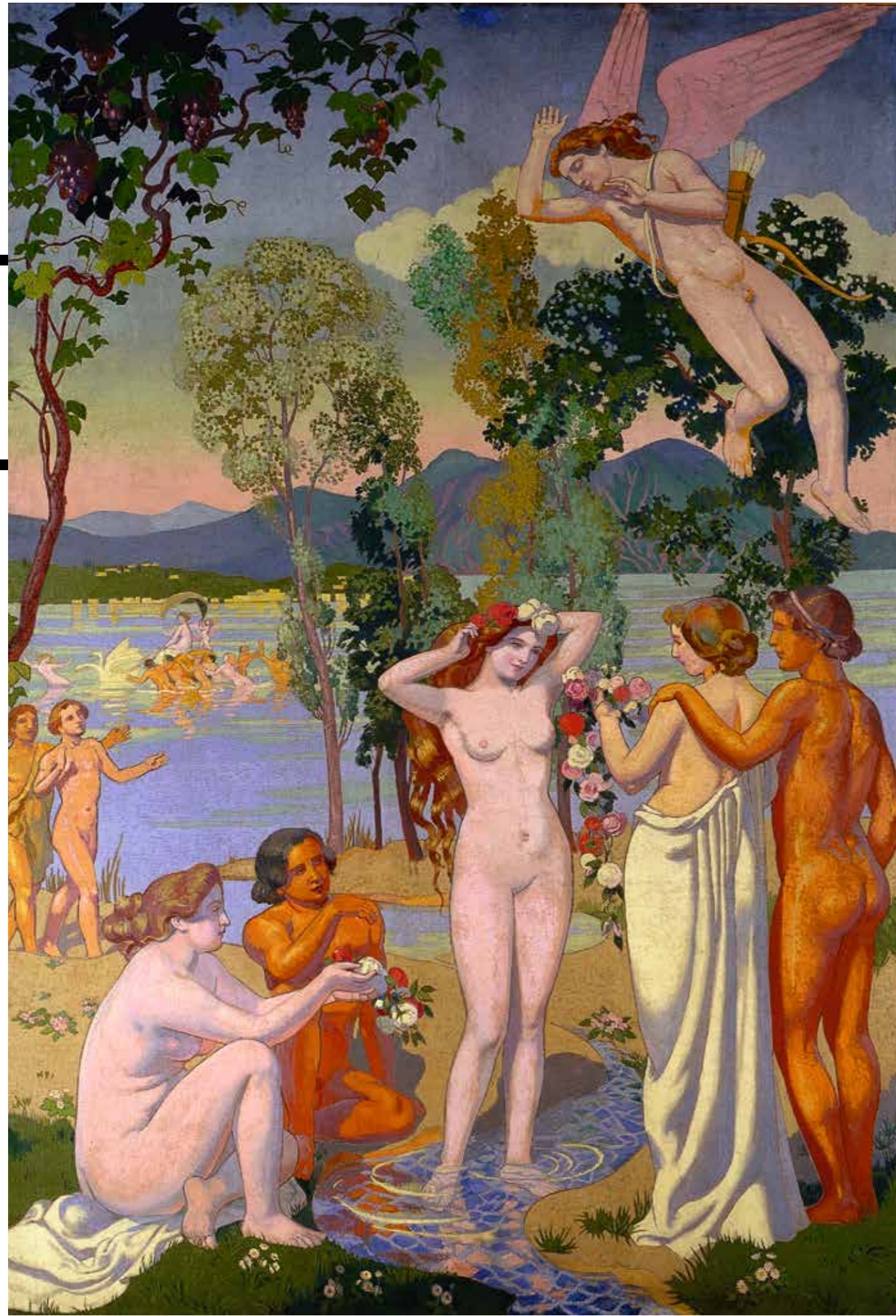


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

ЭРМИТАЖ В МИРЕ

## БРАТ ИВАН. КОЛЛЕКЦИИ МИХАИЛА И ИВАНА МОРОЗОВЫХ

МОСКВА

ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА  
28 ИЮНЯ — 30 ОКТЯБРЯ 2022

**ЭКСПОЗИЦИЯ РЕКОНСТРУИРУЕТ СОБРАНИЯ  
ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЖИВОПИСИ,  
СОСТАВЛЕННЫЕ БРАТЬЯМИ-КОЛЛЕКЦИОНЕРАМИ  
МОРОЗОВЫМИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА.**



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Владельцы Тверской мануфактуры бумажных изделий Морозовы входили в число самых богатых представителей купечества в России. Коллекция безвременно скончавшегося в 1903 году эксцентричного экспериментатора Михаила Морозова, неоднородная и эклектичная, тем не менее включавшая в себя первые в России работы Гогена, Ван Гога и Мунка, стала прологом к «идеальному музею» его младшего брата — утонченного знатока Ивана.

Иван Морозов тщательно и последовательно выбирал произведения великих импрессионистов (Моне, Сислея, Ренуара и др.) и постимпрессионистов (Ван Гога, Сезанна и Гогена). Он заказывал монументально-декоративные ансамбли ведущим мастерам своего времени: Дени, Боннару и Матиссу. Ему принадлежали работы Серова, Левитана, Врубеля, Ларионова, Гончаровой, Машкова, которые он приобретал одновременно с французскими произведениями.

Важнейшая черта этого собрания — равнозначное присутствие в нем французского и русского искусства: отражение новаторского взгляда, свойственного именно молодому поколению коллекционеров рубежа XIX и XX веков. Масштабная реконструкция прославленных собраний Морозовых объединила шедевры из разных музеев: 67 работ из Эрмитажа, 63 — из Третьяковской галереи, 103 — из ГМИИ им. А. С. Пушкина.

На выставке в оригинальных пропорциях был воссоздан знаменитый Музыкальный салон. В конце 1900-х Иван Морозов оценил талант художников группы «Наби» к созданию декоративных ансамблей, вписанных в интерьеры, и в его московском доме на Пречистенке один за другим появились Музыкальный салон, оформленный Морисом Дени, и парадная лестница с панно Пьера Боннара.

Государственный Эрмитаж предоставил семь картин и шесть декоративных панно, выполненных Морисом Дени для Музыкального салона. В качестве темы для ансамбля мастер предложил античный миф о Психее. По рекомендации художника Морозов дополнил заказ «вставными» живописными панно и керамическими вазами самого Дени и скульптурами Аристида Майоля: к 1912 году ансамбль сложился окончательно.

Триптих «У Средиземного моря» из коллекции Эрмитажа был заказан Боннару в 1910 году. И для живописца, и для смотрительного коллекционера сотрудничество было смелым: Боннар никогда ранее не выполнял панно таких размеров. Результат понравился заказчику, и вскоре последовало новое предложение: коллекционер просил Боннара оформить боковые стены вестибюля еще двумя монументальными композициями.

Закрытому для посторонних личному миру Морозова импонировала эстетика боннаровского интимизма, словно скрывающего в ритме красочных пятен очертания людей и предметов. А мягкая живописная манера, создавшая мастеру репутацию «последнего импрессиониста», продолжала в коллекции линию, начатую пейзажами Сислея, Писсарро и Моне. Неторопливо разворачивающиеся панорамные виды, такие как «Пейзаж в Дофине», невольно напоминают о темпераменте самого коллекционера. Уравновешенное и гармоничное искусство Боннара стало для Ивана Абрамовича ключом к пониманию и общих принципов французского искусства, и основ его диалога с искусством русским. Крупные меланхоличные пейзажи были любимы Морозовым, и работы отечественных мастеров с похожими мотивами особенно многочисленны в его коллекции.

За неполные 10 лет коллекционер стал обладателем 18 картин Поля Сезанна, составивших один из самых значимых ансамблей в его домашнем музее. В отношении любимого художника Морозов действовал как историк искусства, решив представить в собрании весь диапазон творчества Сезанна: от ранней «Сцены в интерьере» до «Голубого пейзажа», созданного в завершающие годы жизни. Для этой картины коллекционер, порой по несколько лет выжидавший появления нужного полотна на рынке, специально держал свободное место на стене.

Из других эрмитажных произведений можно выделить одну из ключевых работ-манифестов в морозовской коллекции импрессионизма — «Портрет актрисы Жанны Самари» Пьер-Югюста Ренуара, два больших декоративных панно («Уголок сада в Монжероне» и «Пруд в Монжероне») Клода Моне, картины Поля Гогена, Анри Матисса и другие шедевры из постоянной экспозиции Главного штаба.



**ЭРМИТАЖ В МИРЕ**  
**КУРЬЕЗНАЯ ОШИБКА**  
**В ИМПЕРАТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ:**  
**ИНДИЙСКИЙ ДОСПЕХ XVII ВЕКА**  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

В Музее-заповеднике «Царское Село» прошла выставка одного экспоната. Доспех XVII столетия демонстрировался в павильоне «Арсенал», где он находился до конца XIX века.

— Экспозиция рассказывает не столько о конкретном доспехе, который когда-то хранился в этих стенах, сколько об истории его поступления в императорскую коллекцию оружия и связанном с ним казусе атрибуции. На протяжении веков она менялась трижды: доспех значился чешским, турецким, затем индийским, — сказала директор ГМЗ «Царское Село» Ольга Таратынова.

В царскосельский Арсенал артефакт поступил как «старинные богемские доспехи времен гуситов, т.е. начала XV столетия». Именно с такой атрибуцией он был представлен в первом печатном каталоге царскосельской коллекции оружия и в путеводителе начальника отделения Императорского Эрмитажа Флориана Жилия<sup>2</sup>. Лишь после перемещения Арсенала в Императорский Эрмитаж регион происхождения доспеха был изменен: в первоначальной учетной карточке он уже значится как «восточное вооружение», а старший хранитель отделения Средних веков и эпохи Возрождения Императорского Эрмитажа Эдуард Ленц в альбоме-приложении к «Указателю отделения Средних веков и эпохи Возрождения» атрибутирует его как турецкий.

В настоящее время, учитывая известные аналоги различных элементов защитного вооружения в мировых собраниях, данный комплект отнесен к индийской оружейной традиции.

— На самом деле это выставка-предостережение, которая адресована собирателям: музеям и частным коллекционерам. Она напоминает о том, как важно и как ценно быть предельно внимательным и аккуратным при подборе вещей для коллекции, чтобы не попадать впросак, — сказал научный сотрудник Отдела «Арсенал» Государственного Эрмитажа Всеволод Образцов.

1. Каталог рѣдкаго, стариннаго и восточнаго оружя, хранящагося въ собственномъ Его Императорскаго Величества Арсеналѣ в Царскомъ Селѣ.
2. Царскосельский музей с собранием оружия, принадлежащего государю императору : описание украшено 35 рисунками. СПб. : политехнографич. заведение А. Баумана, 1860.



ФОТО: © ГМЗ «ЦАРСКОЕ СЕЛО»



**РОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:**  
**ВЫБОР СЕРГЕЯ ЩУКИНА**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
**ЭРМИТАЖ**  
The State Hermitage Museum

25 июня – 30 октября 2022  
Манеж Малого Эрмитажа

Винсент Ван Гог  
Воспоминание о саде в Эттене (Арльские дамы)  
Франция, 1888 г.  
© Государственный Эрмитаж, 2022

СПОНСОР



РЕКЛАМА 0+





После масштабных выставок коллекций Щукина и братьев Морозовых в Париже, Москве и Санкт-Петербурге эрмитажные шедевры вернутся в Главный штаб. Хранители обещают нам, что они будут представлены по-новому. Увидеть это можно будет с декабря 2022 года.

## КАЗАНЬ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ  
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК  
«КАЗАНСКИЙ КРЕМЛЬ», ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»  
23 ФЕВРАЛЯ – 20 НОЯБРЯ 2022

В Государственном Эрмитаже собрана одна из самых значительных коллекций фламандского искусства XVII–XVIII веков. В экспозиции представлены произведения всемирно известных художников: Питера Пауля Рубенса, Антониса Ван Дейка, Якоба Йорданса, Давида Тенирса Младшего. Подавляющее большинство картин происходят из личной коллекции основательницы Эрмитажа — императрицы Екатерины Великой.

**Давид Тенирс Младший**  
*Крестьянская свадьба*  
Фландрия. 1650  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-1719



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

## ЭРМИТАЖ В МИРЕ

### «ЗОЛОТОЙ ВЕК ФЛАМАНДСКОГО ИСКУССТВА» ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Особенно следует отметить картины «кабинетного» формата, предназначавшиеся для украшения «кабинетов». Так именовали в XVII веке частные собрания, состоявшие из различных диковинных вещей, раритетов, дорогих изделий художественного ремесла и произведений живописи. Самым знаменитым мастером этого жанра был Давид Тенирс Младший. Эрмитажное собрание его картин — одно из лучших в мире. На выставке представлены шесть наиболее значительных из них.

Давид Тенирс Младший (1610–1690) прославился как замечательный пейзажист и неистощимый на выдумку мастер сцен крестьянского быта, показавший неисчерпаемые внутренние возможности этого сюжета. Он стал продолжателем лучших традиций нидерландской жанровой живописи XVI века. Художник пользовался при жизни огромной славой. Он был обласкан сильными мира сего, которые буквально завалили живописца заказами. Покровителями Тенирса были эрцгерцог Леопольд Вильгельм и испанский король Филипп IV.

В определенном смысле Тенирс «породнился» с традицией брейгелевского искусства благодаря женитьбе в 1637 году на Анне Брейгель, внучке Питера Брейгеля Старшего и дочери Яна Брейгеля Бархатного. Основную часть приданого Анны составили картины и рисунки ее деда и отца. Изучение этих работ имело решающее значение в развитии жанровой живописи Тенирса.

В год женитьбы на Анне Брейгель Тенирс пишет первую картину на сюжет «Крестьянская свадьба». До наших дней дошли еще пять его композиций на эту тему, в том числе и эрмитажная, исполненная в 1650 году.

Сюжет картины восходит к полотну «Крестьянская свадьба» Питера Брейгеля Старшего и к его утраченной композиции, известной по гравюре «Крестьянский свадебный танец» Питера ван дер Хейдена. Тенирс, продолжая нидерландскую традицию XVI века, изобразил невесту одну, без жениха, сидящую за столом на фоне полотна с тремя коронами. Жених отсутствует, так как он не должен встречаться с невестой до самого свадебного вечера. Полузасохшее дерево в центре композиции содержит намек на зрелый возраст невесты.

Подобно Брейгелю, Тенирс смотрит на своих героев с легкой иронией. Неслучайно во многих его работах, в том числе в пяти эрмиажных, неперенным элементом является прикрепленный к стене рисунок мужской головы. Он служит своеобразной визитной карточкой Тенирса и воспринимается как дополнительный, помимо подписи, авторский знак.

Творчество Давида Тенирса Младшего завершило блистательное развитие фламандской живописи XVII века и во многом предвосхитило стиль тех художников-жанристов начала XVIII столетия (прежде всего — Антуана Ватто), которые работали преимущественно в малых формах станковой живописи.



ВЛАДИВОСТОК

ПРИМОРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ  
5 АВГУСТА — 2 ОКТЯБРЯ 2022

Картина «Мадонна делле Грацие» из коллекции Государственного Эрмитажа была представлена вместе с 12 печатными гравюрами XIX века, воспроизводящими известные произведения Рафаэля Санти.

**ЭРМИТАЖ В МИРЕ**  
**ЛОРЕНЦО ЛОТТО.**  
**«МАДОННА ДЕЛЛЕ ГРАЦИЕ»**

Выдающегося венецианского живописца Лоренцо Лотто (около 1480 — 1556) без преувеличения можно назвать самым экстравагантным и неподражаемым гением итальянского Возрождения. «Мадонна делле Грацие», также известная как «Мадонна с Младенцем и тремя ангелами», обращает на себя внимание виртуозностью живописного исполнения, свидетельствующей о незаурядном мастерстве автора. Яркая и насыщенная цветовая гамма, построенная на неизменном для Лотто сочетании интенсивного синего, красного, желтого и зеленого, прихотливая игра драпировок, характерная пластика движений, наконец, тип лица Мадонны и Младенца Иисуса — все эти черты присущи живописной манере великого венецианца.

Картина является замечательным примером успешной научной, исследовательской и реставрационной деятельности сотрудников Эрмитажа. Авторство Лоренцо Лотто было подтверждено в 2007 году хранителем венецианской живописи Ириной Артемьевой, ведущим научным сотрудником Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.

Картина очевидно создана в 1540-х годах, и у хранителя всегда была уверенность в том, что произведение принадлежит кисти Лотто. Было проведено множество исследований; одним из важных источников стала «Книга счетов» — маленькая книжечка, в которой Лоренцо Лотто самым тщательным образом записывал все денежные суммы, поступившие или истраченные начиная с 1542 года и до самой смерти художника. В книге действительно упоминается Мадонна, но с тремя ангелами. Картина в коллекции Эрмитажа выглядела иначе — и за спиной Марии виднелся лишь глухой занавес.

Было проведено дополнительное изучение картины. Результаты, полученные в Отделе научно-технической экспертизы Эрмитажа, дали исчерпывающий ответ на все вопросы и рассеяли сомнения: в рентгеновских и инфракрасных лучах под занавесом, оказавшимся поздней записью, за спиной Мадонны прекрасно читались фигурки трех ангелов, причем в такой сохранности, что можно было надеяться на успех расчистки. В процессе реставрации, после удаления позднейших загрязнений и прописок, удалось полностью раскрыть авторскую композицию. Теперь можно утверждать, что перед нами та самая «Мадонна делле Грацие», созданная Лоренцо Лотто в Венеции в начале 1542 года.

**Лоренцо Лотто**  
*Мадонна делле Грацие*  
Италия. 1542  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9263

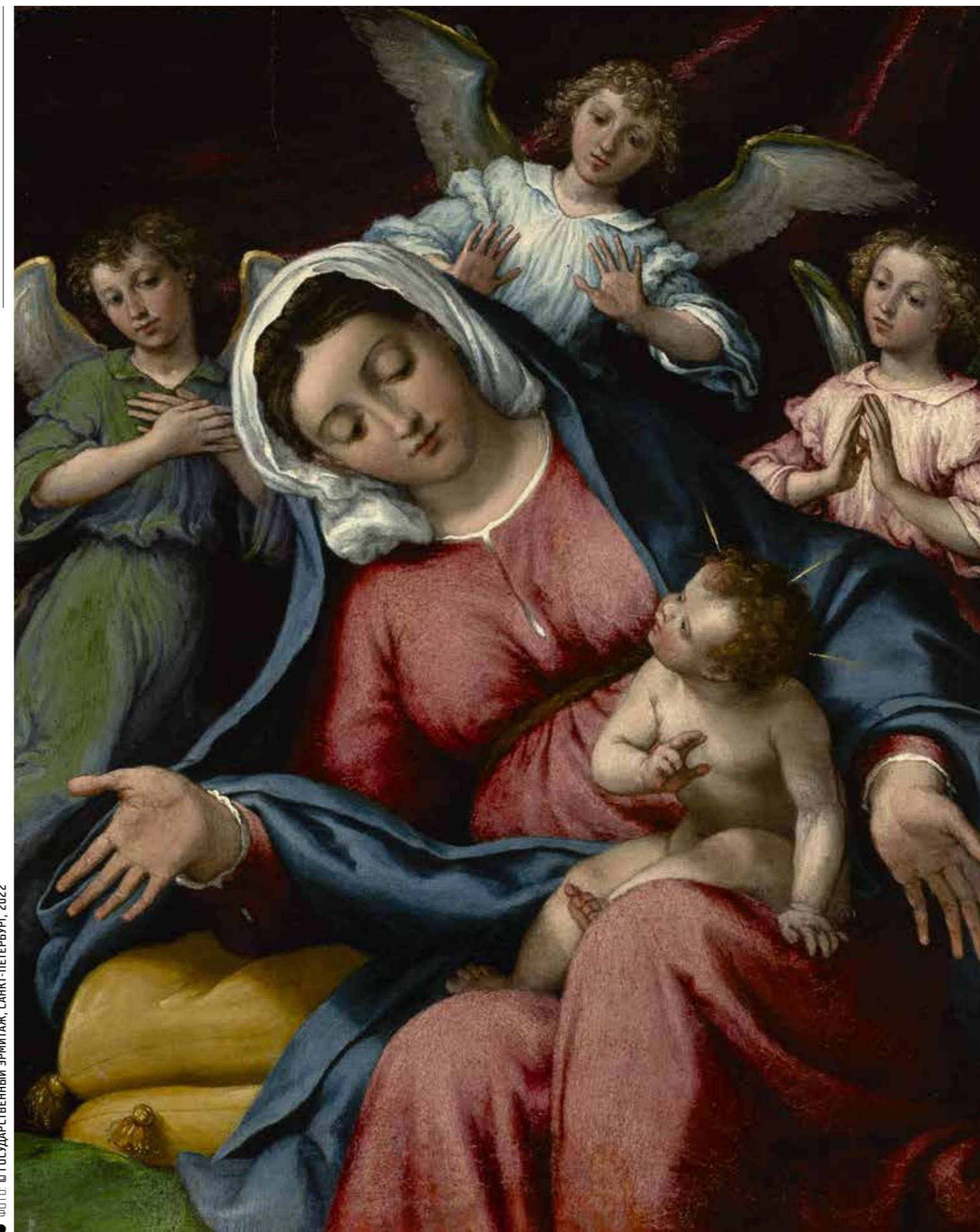


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



**«Овощной рынок в Венеции» — зрелая работа Дирка де Вриса, творчество которого равно принадлежит как нидерландской, так и итальянской традиции и представляет собой яркое художественное явление рубежа XVI–XVII веков.**

**ЭРМИТАЖ В МИРЕ**  
**ДИРК ДЕ ВРИС.**  
**«ОВОЩНОЙ РЫНОК В ВЕНЕЦИИ»**  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Картина поступила в Эрмитаж в 1914 году из собрания выдающегося русского ученого, путешественника, государственного деятеля и коллекционера Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского (1827–1914). Впечатляющее многофигурное полотно изначально приписывалось Арту Питерсу (1540–1612), однако характер сцены свидетельствовал о том, что ее исполнил нидерландский художник, хорошо знакомый с итальянской манерой.

Научным сотрудникам Эрмитажа относительно недавно удалось установить авторство этой картины. Обширный сравнительный материал позволил с уверенностью определить, что «Овощной рынок в Венеции» был исполнен Дирком де Врисом (ум. 1612). Уроженец Фрисландии, северной провинции Нидерландов, Дирк де Врис обосновался в Венеции между 1587 и 1612 годами и получил широкую известность в Италии — под латинизированным именем Теодорус Фризиус (Теодор из Фрисландии).

В настоящее время во всем мире известно не более 10 живописных полотен де Вриса.

Эрмитажная картина относится к крупным жанрово-натюрмортным композициям, характерным для нидерландских мастеров второй половины XVI века. В правой части холста открывается вид на знаменитый Большой канал с гондолами и величественными палаццо — художник сразу обозначает топографию места. Любопытно, что овощной рынок Эрберия, расположенный близ моста Риальто, до сих пор остается популярным туристическим объектом в Венеции.

В центре композиции картины — посетитель рынка, богато одетый кавалер, вероятно северного происхождения, показанный в окружении простых людей, торгующих овощами. Подробно выписаны и архитектура, и корзины с товаром, и торговцы. Своеобразное обаяние полотну придает сочетание нидерландских традиций, связанных с бытовым жанром, и классических тенденций, свойственных итальянскому искусству.

Выставка картины Дирка де Вриса стала уже шестой выставкой, организованной в рамках работы по созданию центра-спутника Эрмитажа в Калуге.

**Дирк де Врис (Теодорус Фризиус)**  
**Овощной рынок в Венеции**  
Голландия. Около 1600  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-3340



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

ТУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ОРУЖИЯ  
15 ИЮЛЯ — 28 СЕНТЯБРЯ 2022

На выставке было представлено более 120 эксклюзивных экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, других музеев России, а также из частных коллекций.



ФОТО: Ю ТУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ОРУЖИЯ

## ЭРМИТАЖ В МИРЕ ШЕДЕВРЫ ТУЛЬСКИХ МАСТЕРОВ

Подлинные образцы работ тульских мастеров XVIII–XXI столетий выполнены в различных техниках обработки металла, дерева, кости и камня. Коллекция тульского оружия, хранящегося в Арсенале Государственного Эрмитажа, считается одной из самых крупных в мире.

Опираясь на традиции европейской и российской культуры, тульские оружейники создали собственный стиль декорирования оружия. Изделия, выполненные тульскими мастерами XVIII–XXI веков Ильей Салищевым, Иваном Лялиным, Иваном Полиным, Петром и Николаем Гольяковыми, Алексеем Бабякиным, Иоганном Норманом, — шедевры мирового уровня.

Высокое искусство украшения оружия развивается в Туле на протяжении трех столетий. Мощным импульсом к развитию оружейного дела послужила Северная война. Реформы Петра I предусматривали создание нескольких новых центров оружейного дела. Одним из важнейших стала Тула.

Взяв за основу достижения лучших оружейников Европы той эпохи, прежде всего — французских, в меньшей степени — немецких, тульские мастера сумели не только достичь их уровня, но и во многих случаях превзойти их. Это касается и оформления оружия. Иллюстрацией могут служить работы Ильи Салищева, который искусно украшал стволы ружей сложными орнаментально-сюжетными композициями, включавшими в барочный орнамент образы русского прикладного искусства (птица сирич, например).

При создании клинкового оружия тульские мастера не только не уступали европейским, но и во многом превосходили их в выборе форм и конфигураций кинжалов, ножей, кортиков, полусабель, проявляя исключительную изобретательность в средствах и приемах декорирования.

На выставке одновременно были представлены эксклюзивные дуэльные пистолеты, авторское холодное оружие, охотничьи и спортивные ружья с утонченным декором, а также действующие миниатюры оружия и предметы повседневного быта.



**Пистолет кремневый охотничий**  
Мастер: Илья Салищев (или его мастерская)  
Тула. 1755  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № З.О.-8370

ФОТО: Ю ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ,  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ  
21 ДЕКАБРЯ 2022 — 2 АПРЕЛЯ 2023

Экспозиция создает образ Аланского царства в полуторатысячелетней панораме развития искусства, художественного ремесла и социальных связей: от первых столетий нашей эры до рубежа Средневековья и Нового времени.



ФОТО: Ю ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

## СОКРОВИЩА АЛАНСКОГО ЦАРСТВА. К 1100-ЛЕТИЮ КРЕЩЕНИЯ СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ — АЛАНИИ

Аланское государство объединяло земли Центрального Кавказа и Предкавказья. В числе 500 экспонатов — ювелирные шедевры, ритуальная посуда, бытовые вещи и предметы христианского культа.

Драгоценная стеклянная чаша с растительно-геометрическим орнаментом, вырезанным из золотой фольги и помещенным между двойными стенками, датируется рубежом III–II веков до н. э. Она была найдена в кургане недалеко от Моздока и, предположительно, относится к погребению представителя сарматской элиты.

Серебряный с позолотой кубок VI–VII столетий из Урсдонского ущелья Северной Осетии свидетельствует о высоком уровне международных связей средневековых аланов: он был создан в сасанидском Иране.

Две редкие свинцовые печати XI столетия, принадлежавшие эксусиократору Алании Гавриилу и митрополиту Иоанну, относятся к эпохе расцвета аланского христианского государства. Железный процессионный крест XI–XII веков византийско-кавказского типа, найденный в святилище Реком, — один из немногих сохранившихся предметов христианского культа из этого памятника.

Украшение выставки — золотые детали обрядового одеяния, престижного оружия, конской сбруи.

«Весь смысл деятельности Эрмитажа как энциклопедического музея в том, что мы неустанно напоминаем: все это — наше общее наследие, и наше дело — рассказывать и ставить вещи в диалоге культур, какими бы разными они ни были, чтобы противостоять войнам памяти», — рассказал о выставке директор Эрмитажа Михаил Пиотровский.

Представить культурный ландшафт Алании помогают трехмерные реконструкции и мультимедийные материалы, которые воссоздают виды средневекового города, памятники аланского письма, уникальные фрески и убранство храмов.

Впервые собраны вместе памятники аланской культуры из коллекций Государственного Эрмитажа, Государственного исторического музея, Государственного музея искусства народов Востока, владикавказского Музея древностей Алании и Национального музея Республики Северная Осетия — Алания.

**Чаша с узором из золотой фольги между двумя слоями бесцветного стекла**  
Вторая половина III — начало II века до н. э.  
Стекло, золотая фольга  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № КЗ-5323



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА  
27 МАЯ — 28 АВГУСТА 2022

**28 живописных произведений выдающихся фламандских мастеров XVI–XVII столетий продемонстрировали эволюцию и судьбу брейгелевской традиции в искусстве Фландрии на протяжении всего XVII века.**

**МИР В ЭРМИТАЖЕ  
БРЕЙГЕЛИ.  
ПРОДОЛЖЕНИЕ ДИНАСТИИ.  
ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ ИЗ СОБРАНИЯ  
ВАЛЕРИИ И КОНСТАНТИНА МАУЕРГАУЗ**

Картины принадлежат к одному из наиболее крупных частных собраний в России, основу которого составляют произведения прославленных продолжателей традиции Питера Брейгеля Старшего. На выставке были показаны работы младшего поколения знаменитой семьи: его сыновей Питера Брейгеля Младшего и Яна Брейгеля Старшего; внука, Яна Брейгеля Младшего; и правнука, Яна ван Кесселя Старшего.

Эти художники не перестают вызывать живой и неподдельный интерес среди современных коллекционеров и широкой зрительской аудитории. Искусствоведы именуют это явление в художественной жизни Фландрии «феноменом Брейгелей». Произведения родоначальника династии, великого Питера Брейгеля Старшего, получившего от соотечественников прозвище Мужичкий, а также двух его сыновей — Питера Младшего (по недоразумению, связанному с ошибочной атрибуцией ему чужих работ, прозванного Адским) и Яна Старшего (прозванного Бархатным) — и трех внуков, взятые вместе, образуют уникальное явление в истории западноевропейского искусства.

После смерти Мужичкого Брейгеля его потомки выступили талантливыми продолжателями и умелыми популяризаторами брейгелевской традиции во фламандской живописи XVII столетия.



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

В произведении «Добрый Пастырь» Брейгель Младший, следуя несохранившемуся оригиналу, созданному отцом, представил совершенно уникальную интерпретацию сюжета, не имеющую аналогий в мировом искусстве. Мастер отходит от традиционной иконографии, представляющей Христа в образе Доброго Пастыря, держащего на руках агнца — символ человечества.

В экспозиции также были представлены произведения на темы нидерландских пословиц. Среди них картина «Богач и льстецы», иллюстрирующая пословицу о толпе льстецов вокруг состоятельного человека и относящаяся к числу наиболее ранних образцов живописи Питера Брейгеля Младшего. Брейгели часто обращались к притчам, инсказняниям, предлагая зрителю поучение и назидание. Они многое оставили без объяснений, призывая зрителя к размышлениям об истинах веры и тайнах Царствия Божьего — земного и небесного.



**Имя французского художника Ипполита Робийера (1804 — около 1884) было широко известно в России в середине XIX века: сначала как мастера пастельного портрета, а в первой половине 1860-х годов — как фотографа, владевшего одним из самых популярных ателье в Санкт-Петербурге.**

**МИР В ЭРМИТАЖЕ  
ПАНТЕОН ИППОЛИТА РОБИЙЕРА.  
ПОРТРЕТНАЯ ФОТОГРАФИЯ В РОССИИ  
1860-х ГОДОВ**

В середине 1840-х художник переехал в Петербург. В сентябре 1853 года Императорская академия художеств «в знак уважения, любви и познаний в художествах и принесенной пользы» сделала Ипполита Робийера почетным вольным общником академии. В июле 1861-го академик Робийер получил необходимые документы для постройки фотографического павильона на чердаке каменного флигеля во дворе дома наследников Крамера на Большой Морской улице, 50.

Газета «Санкт-Петербургские ведомости» в 1863 году писала, что за пастельными портретами художника, которые красовались на академических выставках, «усердно бегал весь аристократический Петербург. Портреты г. Робийера приводили в восторг, но он, кажется, надолго припрятал свои карандаши enpastel и занялся исключительно фотографией».

Среди столичных фотохудожников он выделялся особой манерой, которая особенно ярко проявилась при создании большеформатных портретов, отличавшихся изысканным тональным построением снимка, отточенностью композиционных приемов и техническим совершенством. Художественные достоинства фотографических портретов Ипполита Робийера были высоко оценены императорской фамилией, русской аристократией и артистической элитой Петербурга.

В 1865 году газета «Петербургский листок» написала: «Одна из первых и лучших фотографий на днях закрылась, но не по недостатку заказов и посетителей, к которым принадлежало лучшее общество. Члену Императорской академии художеств г. Робийеру, как известному живописцу, вероятно, наскучило конкурировать с прочими, и он прекратил фотографические занятия, к большому сожалению публики и своих сотрудников. Это сожаление заявляем и мы».

Выставка в Пикетном зале Зимнего дворца впервые представляет более 50 лучших произведений Робийера из собраний Петербурга и Москвы, в том числе уникальные материалы из личного архива фотографа, позволяющие продемонстрировать творческий метод мастера.

*Портрет графини Софьи Бобринской*  
Россия. 1869  
Фотограф: Ипполит Робийер  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ЭРФт-3726



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ТАТЬЯНА ХАРИТОНОВА<sup>1</sup>  
ИЛЛЮСТРАЦИИ: ЛЕНА АМИРХАНОВА

**ДАВНО СУЩЕСТВУЮЩАЯ В ОБЩЕСТВЕ ДИСКУССИЯ  
О МЕСТЕ МУЗЕЯ В КУЛЬТУРЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ПОЛУЧАЕТ  
В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ НОВЫЙ ИМПУЛЬС.  
ЕСЛИ СОВСЕМ НЕДАВНО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ СТРЕМЛЕНИЕ  
К ПОТРЕБЛЕНИЮ КУЛЬТУРНЫХ БЛАГ ГРОЗИЛО ПОСТАВИТЬ  
ЭРМИТАЖ ДЛЯ ПОСЕТИТЕЛЯ В ОДИН РЯД С МАССОВЫМИ  
РАЗВЛЕЧЕНИЯМИ, ТО СЕГОДНЯ КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ  
ИЗМЕНИЛАСЬ КАРДИНАЛЬНО.**

За прошедшие полтора года вся наша жизнь серьезно изменилась. То, что вчера казалось постоянным и незыблемым, потеряло свою ценность, а то, что было незначительным, наоборот, приобрело первостепенную важность. Так, в ежедневной жизни потребление благ, услуг и товаров мало-помалу теряет смысл, а сохранение здоровья и психологического благополучия выходит на первый план.

Отношение людей сначала к временной приостановке работы музеев в связи с распространением коронавируса, затем к возобновлению работы и появлению новых правил посещения активно изучается социологами и психологами, и мы позволим себе сделать некоторые выводы.

Что важнее для культуры повседневности современного человека — онлайн- или офлайн-посещение музея — и с чем это связано? Сначала напомним, что такое культура повседневности.

Культура повседневности — это сложное, многоплановое явление, имеющее статические и динамические характеристики, а равно и такие составляющие, как образ мысли и образ жизни. Статические характеристики помогают сохранить единство и стабильность существования (привычные ритуалы), динамические характеристики (значимые жизненные события) дают возможность развития и изменения<sup>2</sup>. Кроме того, культура повседневности складывается из повседневного образа мысли и повседневного образа жизни. С точки зрения психологии, образ мысли и образ жизни — это единое понятие, так как изменения в повседневном образе мысли влекут за собой изменения в образе жизни — и наоборот. Узнать и понять человека можно только целиком, включая и внешние и внутренние процессы<sup>3</sup>.

Повседневный образ жизни был изменен, в мире появилось много новых явлений, таких как «локдаун», социальное (которое было бы лучше называть физическим) дистанцирование, закрытые границы между странами и т. п. Повседневная жизнь изменилась быстро, а повседневный образ мысли не успевал, он менялся с трудом. Привычный ритуал выражался для людей в социальной установке «каждый должен посетить Эрмитаж». Вынужденный повсеместный выход музеев в онлайн стал стремлением сохранить для посетителей привычный образ жизни, дать веру в то, что ритуал посещения музея существует и скоро вернется.

# АТМОСФЕРА ГЛАВНОГО ШТАБА И КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ





Рис. 2. ОЦЕНКА ПОКУПКИ БИЛЕТОВ И НЕОБХОДИМОСТИ В ОНЛАЙН-ЭКСУРСИЯХ

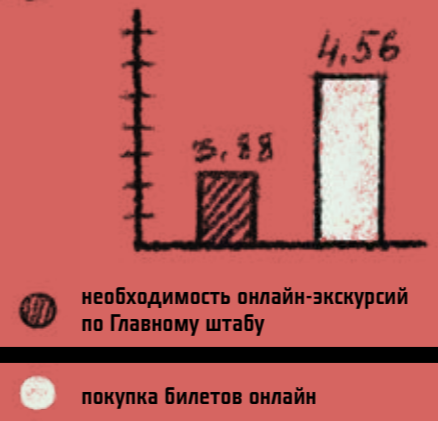


Рис. 1. ПОСЕЩЕНИЕ ОНЛАЙН-ЭКСУРСИЙ



● посещали  
○ не посещали

Социальная установка в любые исторические периоды приводила посетителей в музей. Для жителей Петербурга «эрмитажная потребность» воспитывалась с детства; так, 18 процентов от общего числа опрошенных отмечали, что их приучили ходить родители (почти все они — петербуржцы). Туристы, составлявшие более 50 процентов посетителей, тоже шли в музей, поскольку «каждый должен посетить». Культура повседневности формировалась по-разному — в зависимости от демографических факторов, но визит в Эрмитаж, безусловно, понимался как некая необходимость — и петербуржцами, и туристами<sup>4</sup>. В основе любой социальной установки лежит эмоция, не всегда, правда, осознаваемая. В Эрмитаж ходят не за информацией, а за эмоцией, и мы готовы вам это показать на примере допандемийных реалий.

Покупка билетов онлайн, маршруты для посещения музея — это реальность сегодняшнего дня. Может ли такая реальность изменить отношение посетителей к музею?

Что для посетителя важнее сегодня: сохранить привычные ритуалы или осознать изменение культуры повседневности? Мы все уже давно являемся *app generation*<sup>5</sup>, независимо от возраста. У каждого в смартфоне не меньше 30 приложений, а посещение Эрмитажа до сих пор не становится виртуальным. Виртуальные туры и панорамные изображения, созданные ранее, не удовлетворяют в полной мере потребности виртуальных посетителей<sup>6</sup>. Безусловно, качество виртуальных туров не всегда соответствует высокому уровню «эрмитажности», но деятельность Эрмитажа в онлайн — это огромная психологическая поддержка в период пандемии, ритуалы работают, статический компонент культуры повседневности сохранен! А как быть с динамическим? Очевидно, что изменение привычного образа жизни медленно, но верно ведет к изменению привычного образа мысли.

Согласно нашим исследованиям, проведенным в Главном штабе, посетители приходят туда с социальной установкой, направленной не на формальный визит («каждый должен посетить»), а на получение удовольствия<sup>7</sup>. Получение удовольствия от визита свойственно эстетически чувствительным людям, умеющим слышать свой внутренний голос, понимающим важность изменения привычного образа мысли, который может трансформироваться во время живого посещения музея. Это приводит в конечном итоге к изменению культуры повседневности, осознанию того, что музей — не потребление и развлечение, а приобретение нового опыта, необходимого для здоровья и благополучия. Можно ли получать опыт онлайн? Наверное, да, но он в этом случае будет виртуальным, а не реальным. Оказалось, что посетители хотят прийти в музей!

Мы предполагали, что покупка билетов онлайн вызовет негативные отзывы посетителей, но ошиблись. На вопрос о том, удобно ли покупать билеты онлайн, все посетители ответили утвердительно, всего три процента ответивших немного сомневались. Посетители Главного штаба 2020–2021 годов не очень хотят посещать онлайн-экскурсии по Главному музейному комплексу и не видят необходимости в создании виртуальных туров по Главному штабу (рис. 1 / рис. 2).

Что привлекает посетителя в Главный штаб, несмотря на онлайн-возможности? Желание получить удовольствие от общения с музеем. Для этого в первую очередь необходимо не мешать посетителю и создать такую атмосферу, которая поможет ему побыть наедине с собой.

Что такое атмосфера музея? Этот вопрос мы задавали и сотрудникам Эрмитажа, и его посетителям. Атмосфера — нечто неуловимое, но влияющее на человека. Это что-то нельзя потрогать руками, однако можно почувствовать. Можно ли почувствовать атмосферу музея виртуально? Вряд ли! Но ведь атмосфера существует в любом музее, и у Главного штаба есть своя особая атмосфера. Сотрудники музея определяют ее противоречиво. Незначительная часть из них считает, что атмосфера связана в первую очередь с подлинностью коллекций и интерьеров, а Главный штаб — это сплошной «новодел» (?!). Большая часть сотрудников отдает первенство сочетанию эрмитажности и современности. Проанализировав ответы сотрудников, мы решили спросить у посетителей Главного штаба, что они думают об атмосфере. Для этого нам понадобилось операционализировать данное понятие.

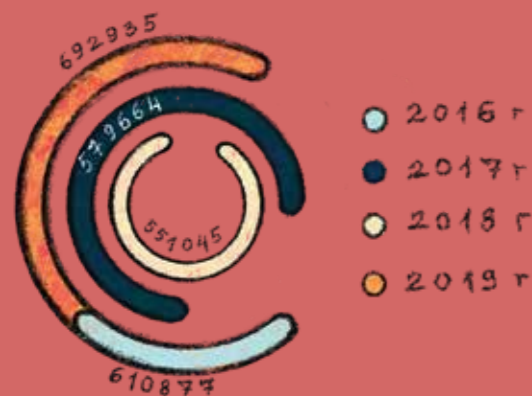
Влияние атмосферы на поведение людей было подробно описано в науке о маркетинге. Филип Котлер назвал атмосферу безмолвным языком, похожим на язык тела или язык души. В исследованиях, посвященных атмосфере, употреблялись такие термины: *designscape* — «пространство дизайнера», *experiencescape* — «пространство опыта», *servicescape* — «пространство услуг»<sup>8</sup>. Это позволяет сделать вывод о том, что ключевым элементом атмосферы является пространство, причем реальное, а не виртуальное. В музейной психологии под атмосферой понимается сознательное проектирование пространства, которое вызывает определенные эмоциональные реакции посетителей<sup>9</sup>. Последние погружаются в атмосферу; как они должны себя чувствовать?

Изучение посетительской аудитории Главного штаба мы проводим планомерно и непрерывно, начиная с момента открытия после реставрации. В 2012–2015 годах только 30 процентов посетителей отмечали

1 \_\_\_\_\_ Татьяна Юрьевна Харитоновна — кандидат психологических наук, научный сотрудник Государственного Эрмитажа.  
 2 \_\_\_\_\_ См.: Мотрошилова Н. В. Жизненный мир // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 2. М., 2000–2001. С. 28–29.  
 3 \_\_\_\_\_ См.: Зинченко В. П. Проблема внешнего и внутреннего как становление и реализация образа себя и мира // Мир психологии. 1991. № 1. С. 24–38.  
 4 \_\_\_\_\_ См.: Материалы статистического анализа // Исследование «Социальная установка посетителей Эрмитажа. 2012–2017». Рукопись.  
 5 \_\_\_\_\_ См.: Gardner H., Davis K. The App Generation: How Today's Youths Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World. New Haven, 2013.  
 6 \_\_\_\_\_ См.: Гук Д. Ю. Культурное наследие в цифровом пространстве. Государственный Эрмитаж. СПб., 2021. С. 69–70.  
 7 \_\_\_\_\_ См.: Харитоновна Т. Ю., Гуриева С. Д. Особенности музейной коммуникации: оправданность ожиданий и удовлетворение эстетической потребности (на примере посетителей музея) // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 8. № 8. С. 41–58.



Рис. 3. ОЧЕРЕДЬ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ПРИ ВХОДЕ В ГЛАВНЫЙ ШТАБ. 2019



атмосферу штаба, большинство говорили о проблемах, с которыми им пришлось столкнуться. В 2016-м количество негативных оценок резко уменьшилось при ежегодном росте посещаемости. Пик посещаемости случился в 2019 году, число гостей Главного штаба составило около 20 процентов от общего количества музейных посещений Эрмитажа (рис. 3).

Рост посещаемости и популярности Главного штаба до начала пандемии был очевиден. Да, посещаемость росла, но что привлекало людей? Неужели действительно психологическая атмосфера, а не временные выставки? (Рис. 4.)

Чтобы проанализировать психологическую атмосферу Главного штаба, мы использовали результаты включенного наблюдения, полуструктурированных интервью фокус-групп и анкетных опросов<sup>10</sup>. Были заданы вопросы об ожиданиях и их оправданности. Ожидания посетителей 2017–2019 годов были высокими, и их оправданность также оказалась высокой:  $M = 4,69$ ;  $\zeta = 0,64$ . В качестве причины неоправдавшихся ожиданий назывались некоторые проблемы с ориентацией в пространстве штаба, но это компенсировалось высокой удовлетворенностью психологической атмосферой музея. Какие параметры характеризуют атмосферу Главного штаба? Мы использовали опыт западных ученых. Например, Риган Форрест на основании своих исследований выделила элементы атмосферы музея, которые влияют на удовлетворенность посетителя: расположение объекта, освещение, информация и реклама, наличие персонала и коммуникация. Она добавила к этим параметрам архитектуру здания, дизайн выставок, интерьеры<sup>11</sup>.

Нами была разработана авторская опросная методика для измерения всех переменных по пятибалльной шкале (по типу шкалы Лайкерта). Посетители оценивали: доброжелательность и профессионализм персонала; комфортность освещения; архитектуру здания; внутреннее пространство Главного штаба (экспозиции и интерьеры); наличие дополнительного сервиса (кафе и книжный магазин), рекламу и информационное сопровождение. В 2017–2019 годах было опрошено более четырех тысяч человек. По трем переменным оценки атмосферы были самыми высокими и колебались в диапазоне от 4,8 до 5 баллов. Главным для атмосферы элементом 47 процентов посетителей назвали архитектуру здания, 22 процента — внутреннее пространство экспозиций, 31 процент — профессионализм и доброжелательность персонала.

Существовавшие опасения, что на пике посещаемости временных выставок атмосфера Главного штаба потеряет для посетителей свое значение, не оправдались. Для примера мы рассмотрим атмосферу Главного штаба во время работы выставки «Братья Морозовы. Великие русские коллекционеры», когда посещаемость составила 313 684 человека<sup>12</sup>. Очевидно, что свой интерес к выставке посетители оценили ниже, чем такие параметры атмосферы, как архитектура здания, интерьеры, комфортное освещение, профессионализм и доброжелательность персонала. Значит, посетители шли на выставку, но попадали в особую атмосферу Главного штаба и не могли это не оценить (рис. 5).

Во время пандемии изменился состав посетительской аудитории. Резко уменьшилось число петербуржцев, увеличилось количество российских туристов, вырос средний возраст посетителей. Почти на 50 процентов возросла численность тех, кто пришел впервые, полностью исчезли постоянные посетители<sup>13</sup>.

Но атмосфера Главного штаба как раньше оценивалась посетителями очень высоко (4,85–4,95), так и сейчас. Различия между оценками до и во время пандемии незначительны, мы склонны считать, что этому помогла хорошо скоординированная и организованная работа всех служб Главного штаба, позволившая сохранить атмосферу музея для посетителя (рис. 5).

Атмосфера Главного штаба очень значима для того, чтобы развивался динамический компонент культуры повседневности. Именно атмосфера оказывает прямое влияние на посетителя. Она делает посещение не привычным ритуалом, но значимым жизненным событием и мотивирует людей на повторные визиты. Атмосфера начинает формироваться во входной зоне Главного штаба, и она не виртуальная, а реальная. Две оценки наиболее весомы для осознания атмосферы посетителем. Это архитектура здания, а также профессионализм и доброжелательность персонала. Если архитектура остается неизменной, то профессионализм и доброжелательность во входной зоне требуют постоянного мониторинга.

В Главном штабе создана единая входная линия, которая позволяет продуктивно взаимодействовать с гостями и поддерживать психологическую атмосферу на должном уровне. Спокойная, доброжелательная атмосфера способствует формированию привычки посещать Главный штаб, чем укрепляет статический компонент культуры повседневности. Но динамический компонент также важен. Привычка, как ритуал, подкрепляется стремлением получить удовольствие, а доброжелательная атмосфера дает шанс глубже понять себя в музее, осознать визит в качестве значимого события, понять влияние культуры и искусства, уйти от псевдоценностей, изменить отношение к жизни.

Рис. 4. ДИНАМИКА ПОСЕЩАЕМОСТИ ГЛАВНОГО ШТАБА. 2016–2019

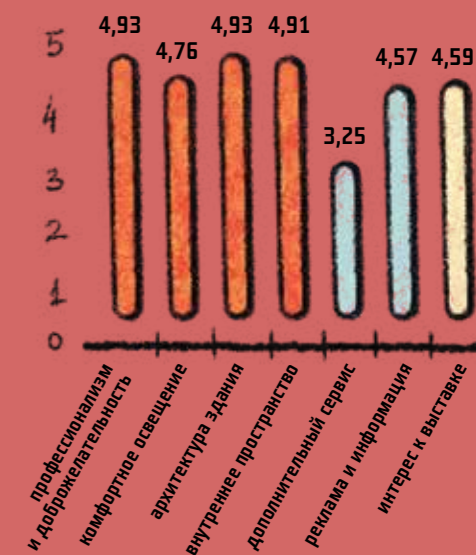


Рис. 5. СРАВНЕНИЕ ОЦЕНОК АТМОСФЕРЫ ГЛАВНОГО ШТАБА И ИНТЕРЕСА К ВЫСТАВКЕ



Рис. 6. СРАВНЕНИЕ ОЦЕНОК АТМОСФЕРЫ ГЛАВНОГО ШТАБА И ИНТЕРЕСА К ВЫСТАВКЕ



- профессионализм и доброжелательность персонала
- комфортное освещение
- архитектура здания
- внутреннее пространство
- дополнительный сервис

8. См.: Gilboa S., Vilnai-Yavelz I. Shop Until You Drop? An Exploratory Analysis of Mall Experiences // European Journal of Marketing. 2013. Vol. 47. No. 1. Pp. 239–259.

9. См.: Kollasz R. Understanding the Influences of Atmospheric Cues on the Emotional Responses and Behaviors of Museum Visitors // Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing. 2006. Vol. 16. No. 1. Pp. 95–121; Bilgood S. Attention and Value: Keys to Understanding Museum Visitors. Walnut Creek, 2013. Pp. 77–82; McAdam E. Review of Atmosphere: Exploring Climate Science Exhibition, Science Museum, London // Museums Journal. 2001. No. 5. Pp. 42–45; Erskine-Loflus P. Disrupting Design — the Impact of Cultural Contexts // Exhibitionist, the journal of the National Association of Museum Exhibition. 2014. Vol. 33. No. 1. Pp. 12–18.

10. См.: Материалы исследований «Методики для изучения атмосферы Главного штаба». 2017. Рукопись.

11. См.: Forrest R. 1) Museum Atmospherics: The Role of the Exhibition Environment in the Visitor Experience // Visitor Studies. 2013. Vol. 16. No. 2. Pp. 201–216; 2) Exhibition Narrative: The Spatial Parameters // Exhibitionist. 2014. Vol. 33. No. 1. Pp. 28–32.

12. См.: Материалы проекта «Выставка “Морозовы” и атмосфера штаба». 2019. Рукопись.

13. См.: Материалы исследований «Музейная коммуникация посетителей: сравнительный анализ». 2020. Рукопись.



SOPRA CANDIDO VEL CINLA D'ULIVA  
DONNA M'APPARVE, SOTTO VERDE MANLO  
VESTITA DI COLOR DI FIAMMA VIVA\*.

ГВЕЛЬФЫ И ГИБЕЛЛИНЫ ДАВНО СТАЛИ ДОСТОЯНИЕМ  
ИСТОРИИ, БЕЛЫЕ И ЧЕРНЫЕ – ТОЖЕ, А ЯВЛЕНИЕ БЕАТРИЧЕ  
В XXX ПЕСНИ «ЧИСТИЛИЩА» – ЭТО ЯВЛЕНИЕ НАВЕКИ, И ДО  
СИХ ПОР ПЕРЕД ВСЕМ МИРОМ ОНА СТОИТ ПОД БЕЛЫМ ПО-  
КРЫВАЛОМ, ПОДПОЯСАННАЯ ОЛИВКОВОЙ ВЕТВЬЮ, В ПЛА-  
ТЬЕ ЦВЕТА ЖИВОГО ОГНЯ И В ЗЕЛЕНОМ ПЛАЩЕ...

Анна Ахматова. Слово о Данте. 1965

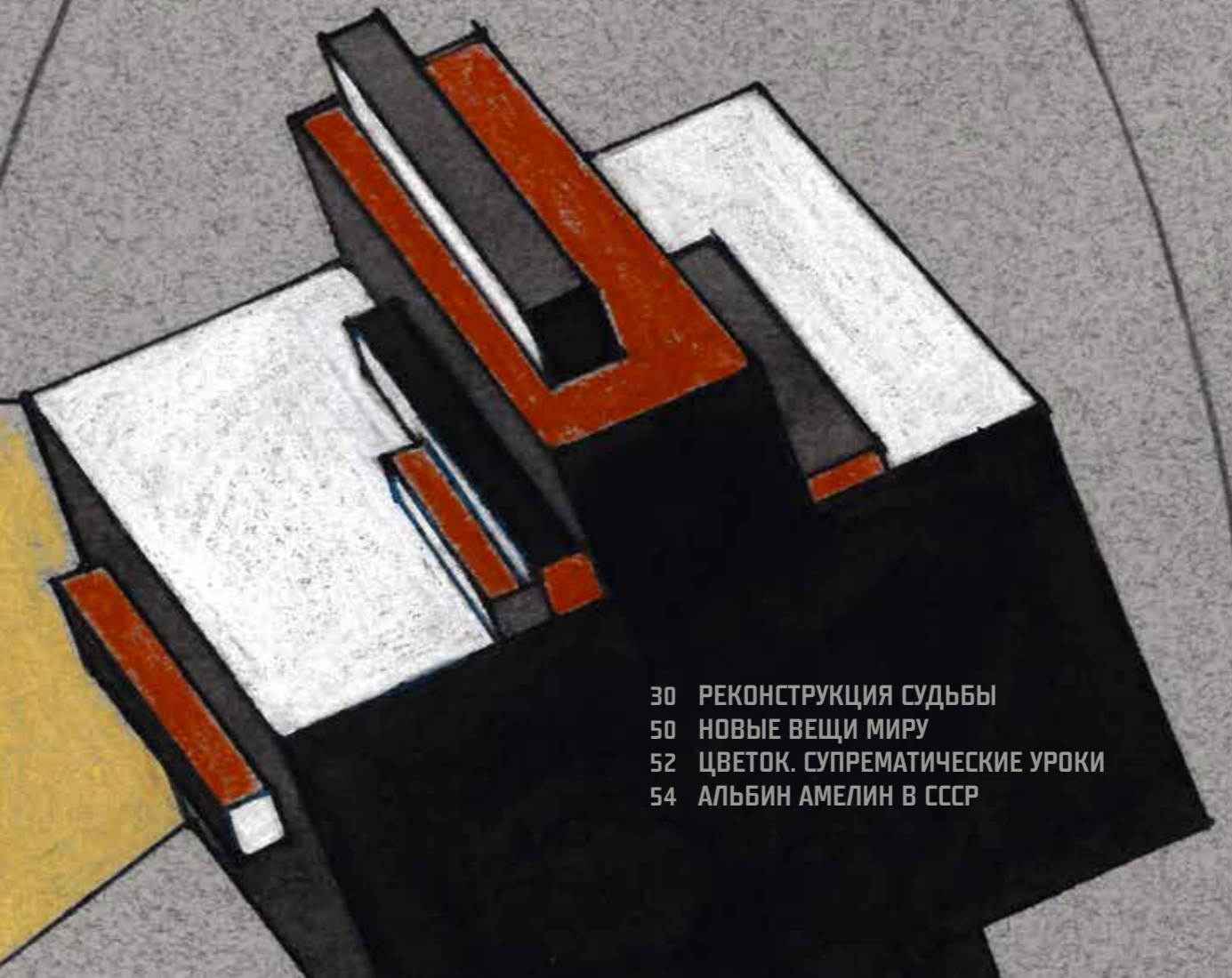


Топографическая  
фотография. Флоренция:  
церковь Санта-Кроче  
и памятник Данте Алигьери.  
P.I.N. 2068. Firenze –  
Chiesa di Santa Croce  
e Monumento a Dante Alighieri  
Италия. 1855–1895  
Фотографическое ателье  
Fratelli Alinari, Флоренция  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ОГФ-5307

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

\* – В ВЕНКЕ ОЛИВ, ПОД БЕЛЫМ ПОКРЫВАЛОМ,  
ПРЕДСТАЛА ЖЕНЩИНА, ОБЛАЧЕНА  
В ЗЕЛЕНый ПЛАЩ И В ПЛАТЬЕ ОГНЕ-АЛОМ.

Данте. Чистилище. XXX. 31–33. Перевод М. Лозинского



30 РЕКОНСТРУКЦИЯ СУДЬБЫ  
50 НОВЫЕ ВЕЩИ МИРУ  
52 ЦВЕТOK. СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ УРОКИ  
54 АЛЬБИН АМЕЛИН В СССР



# РЕКОНСТРУКЦИЯ СУДЬБЫ

К ЗАВЕРШЕНИЮ  
ВЫСТАВКИ  
«РОЖДЕНИЕ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА: ВЫБОР  
СЕРГЕЯ ЩУКИНА»<sup>1</sup>

Генеральный директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский

Причина славы Сергея Ивановича Щукина не только в качестве и инновационном характере его собрания, но и в драматической истории семьи Щукиных и в не менее драматической судьбе коллекции. Не было бы такой жизни — не было бы такой коллекции. Этот русский купец из старообрядцев оказал большое влияние на развитие нового искусства в Европе. Все знают, что без его заказов многие шедевры не появились бы; мы знаем, что его художественные пожелания принимались во внимание не только Матиссом. Более того, Сергей Иванович дал всем прекрасный пример того, как влиятельный и уверенный человек не отвергает непонятное, ищет смыслы, колеблется в выборе, мучительно думает, решает. Хрестоматийная история о том, как он заставлял себя смотреть на раздражавшую его картину Пикассо, чтобы понять ее, созвучна тому, как царь Петр заставлял своих соотечественников смотреть на странную и раздражавшую их Венеру Таврическую.

<sup>1</sup> Манеж Малого Эрмитажа, 26 июня — 30 октября 2022.





**ВЫСТАВКА, ОРГАНИЗОВАННАЯ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ СОВМЕСТНО С ГОСУДАРСТВЕННЫМ МУЗЕЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ (ГМИИ) ИМ. А. С. ПУШКИНА И ВНУКОМ СЕРГЕЯ ИВАНОВИЧА ЩУКИНА АНДРЕ-МАРКОМ ДЕЛОК-ФУРКО, УНИКАЛЬНА ТЕМ, ЧТО ИМЕННО В ПЕТЕРБУРГЕ ХРАНЯТСЯ ВАЖНЕЙШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПАБЛО ПИКАССО И АНРИ МАТИССА — РАБОТЫ, КОТОРЫЕ НЕ МОГУТ ПОКИДАТЬ ЭРМИТАЖ ВСЛЕДСТВИЕ СОСТОЯНИЯ СОХРАННОСТИ. ЭТО ПОЗВОЛЯЕТ СОЗДАТЬ ЭКСПОЗИЦИЮ, МАКСИМАЛЬНО БЛИЗКУЮ К ОРИГИНАЛЬНОЙ «ЩУКИНСКОЙ»: ПОЛОТНА, ХРАНЯЩИЕСЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ И ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА (МОСКВА), ВПЕРВЫЕ БЫЛИ ПОКАЗАНЫ ВМЕСТЕ В СТОЛЬ ПОЛНОМ СОСТАВЕ.**

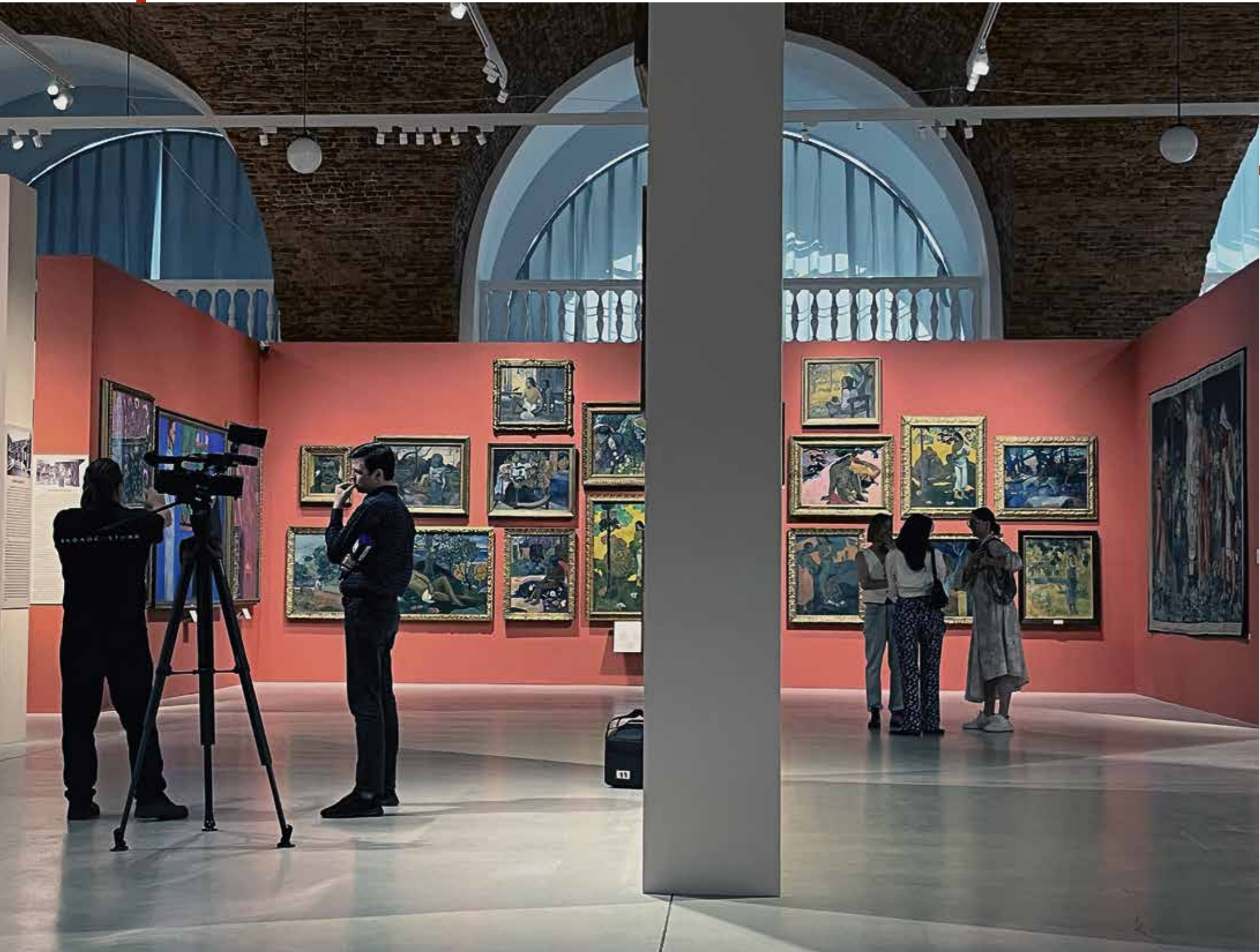


ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022

# В

ыставка строилась не только на рассказе о самой коллекции Щукина, но и на образе его знаменитого дома в Знаменском переулке в Москве. Это великолепное здание было возведено еще до пожара 1812 года, сменило нескольких хозяев и неоднократно редекорировалось. Щукину достался интерьер в парижском стиле эпохи Наполеона III, с пышной лепниной, множеством интерьерной скульптуры, бронзы. К отделке дома новый хозяин относился достаточно равнодушно, но его занимали колористические и экспозиционные эксперименты, поэтому часто картины развешивались прямо поверх лепнины, зеркал, что причудливо и порой вызывающе сочеталось со старинными коврами, вышедшей из моды мебелью и декором.

К 1914 году коллекция Сергея Ивановича Щукина была одной из лучших в мире, аналогов ей не было ни в Европе, ни в Америке. На выставке в Государственном Эрмитаже экспонировались более 150 произведений из этого всемирно известного собрания: 30 картин Анри Матисса, 40 произведений Пабло Пикассо, знаменитый «иконостас» Поля Гогена, включающий в себя 15 его работ, лучшие полотна Винсента Ван Гога, Клода Моне, Камиля Писсарро, Андре Дерена и многих других.

Незадолго до революции 1917 года Сергей Щукин, словно предчувствуя крах старого мира и сложную судьбу собственной коллекции, подготовил план своего дома и подробный каталог с описаниями и фотографиями авторской развески, которую в 1914 году запечатлел фотограф Павел Орлов. Эти уникальные материалы и легли в основу выставочного пространства в Манеже Малого Эрмитажа. Кураторы воссоздали основные помещения дома на Знаменке: экспозиция была организована по «комнатам». Зрители могли сами убедиться в том, насколько подробная реконструкция оказалась сделана в Эрмитаже: в каждой «комнате» были помещены репродукции оригинальных фотографий соответствующих помещений.

На время работы выставки «Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина» Манеж Малого Эрмитажа превратился в дом Щукина. Анфилады «комнат» предстали перед посетителями, лишь немного отличаясь от оригинальных в доме на Знаменке наполнением и расположением.

Выставка «Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина» завершила триаду выставок коллекции Сергея Ивановича. Масштабный проект начался в 2015 году с организации совместных экспозиций «Ключи к страсти» и «Шедевры нового искусства — коллекция Сергея Щукина из Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А. С. Пушкина». После исторического успеха выставки в Париже в 2016–2017 годах — ее посетили 1,25 миллиона человек — и в Москве в 2019-м экспозиция в Манеже Малого Эрмитажа стала завершающим аккордом триумфа Сергея Ивановича Щукина.

ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022



МИХАИЛ ДЕДИНКИН<sup>1</sup>

# ДИАЛОГ КОЛЛЕКЦИЙ

## К ЗАВЕРШЕНИЮ ЦИКЛА ВЫСТАВОК КОЛЛЕКЦИЙ ЩУКИНА И БРАТЬЕВ МОРОЗОВЫХ В ПАРИЖЕ, МОСКВЕ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

**Кристиан Корнелиус (Ксан) Крон**  
 Портрет С. И. Щукина (погрудный)  
 Норвегия. 1915  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ГЭ-9090



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022

**ЗАВЕРШИЛСЯ ЦИКЛ ВЫСТАВОК,  
 ПОСВЯЩЕННЫХ КОЛЛЕКЦИЯМ  
 СЕРГЕЯ ИВАНОВИЧА ЩУКИНА  
 И БРАТЬЕВ МОРОЗОВЫХ.  
 ОНИ ПРОХОДИЛИ В ПАРИЖЕ  
 (ФОНД LOUIS VUITTON), МОСКВЕ  
 (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
 ИМ. А. С. ПУШКИНА) И ПЕТЕРБУРГЕ  
 (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ).**

<sup>1</sup> Михаил Олегович Дединкин — заместитель заведующего Отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, куратор выставки «Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина».

**10** лет назад мы обсуждали с коллегами всего одну выставку — экспозицию коллекции Щукина в Париже, которая казалась почти несбыточным (вследствие высочайшего уровня материала) проектом. Такую выставку нужно было делать или на беспрецедентно высоком уровне, или никак; расстаться на полгода с громадным числом шедевров новой живописи или провалить идею представить одного из крупнейших собирателей XX века миру. Оглушительный успех выставки, покрывший все рекорды посещаемости, — 1,25 миллиона зрителей — показал, что риск был оправдан. Отсюда логично последовали и обращение к не менее значимым коллекциям братьев Михаила и Ивана Морозовых, и решение показать эти собрания в Москве и Петербурге. Финал такого венка выставок — Морозовы в Париже (сентябрь 2021 — апрель 2022; 1,3 миллиона посетителей) и ГМИИ (июнь-октябрь 2022) и одновременно «Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина» в Эрмитаже.

Сейчас трудно представить, что еще два-три десятилетия назад существовал некий абстрактный «щукин-морозов» (что-то вроде Тянитолкая), который сформировал выдающееся собрание нового французского искусства. Теперь обе коллекции предстали перед зрителями во всем своем блеске и оригинальности.

Щукин, порывистый и страстный, искал, находил и создавал авангард. Он практически ровесник Ван Гога и Гогена, современник великой битвы за новое искусство, начатой импрессионистами. Щукин стал собирать в 45 лет, мучительно вглядываясь в драматическую картину стремительно менявшегося искусства. Он близок к поколению импрессионистов, но спустя чуть более 10 лет собирательства смог разглядеть радикальную молодежь — Пикассо и Дерена. Точность щукинского выбора основана на анализе и интуиции, не имевших ничего общего с мейнстримом. Накануне мировой войны и революций он собрал в собственном доме в Москве лучшее современное искусство.

Щукин открывает свой московский дом, превращая его в школу для молодых художников. Кто-то нашел здесь кумира, образец для бесконечного вдохновения. Так появляются русские



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



**Клод Моне**  
*Дама в саду Сент-Адресс*  
Франция. 1867  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-6505

**Клод Моне**  
*Сток сена в Живерни*  
Франция. 1886  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-6563

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



**Пабло Пикассо**  
*Дриада*  
Франция. 1908  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-7704

**Пабло Пикассо**  
*Три женщины*  
Франция. 1908  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9658

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022







**Анри Руссо**  
*Люксембургский сад. Памятник Шопену*  
 Франция. 1909  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ГЭ-7716

сезаннисты, поклонники Гогена, Пикассо и т. п. Это замечательно, но только вторично по отношению к оригиналу. Самые талантливые поняли уроки щукинской галереи иначе. На их глазах происходила смена стилей, явлений, направлений. Русские футуристы здесь усвоили, что авангард — это не искусство вчерашнего или даже сегодняшнего дня, это искусства дня завтрашнего. Они учились создавать самобытное и индивидуальное. Только так можно стать современным.

Морозов на поколение моложе Щукина, который во многом был его наставником и «чичероне» в мире современного французского искусства. Для Ивана Морозова сражения импрессионистов — события прошлого, а постимпрессионизм — данность. И ему одинаково важны французское и русское искусство. Для Морозова история нового искусства — сложившийся пазл, где ему необходимо найти соответствующий той или иной позиции артефакт. Этот собиратель не живет разрывающими его страстями, подобно Щукину. Он тих, осторожен и даже консервативен, притом обладает безукоризненным вкусом. Его коллекция создается как музей новейшего искусства, который готовился, но так и не был открыт.



**Фернан Пие**  
*Рынок в Бресте*  
 Франция. Около 1899  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ГЭ-8989

Бурные исторические события XX века смешали и перетасовали коллекции, но теперь, благодаря циклу выставок в Париже, Москве и Санкт-Петербурге, С. И. Щукин и И. А. Морозов обрели отчетливо индивидуальный облик. Характер коллекций, их место в истории определены. Это столь же значимые фигуры русского Серебряного века, как, например, и С. П. Дягилев. И важно, что эти имена громко прозвучали не только в России, но и в Париже. Теперь они должным образом закреплены в европейской истории искусства минувшего столетия.

Можно ли подумать о новых экспозициях, связанных с этими собраниями? Безусловно, да. Коллекции формировались и существовали в Москве одновременно. Если между ними не было прямой конкуренции, то, несомненно, был диалог. Они как взаимно дополняли друг друга, так и принципиально различались. Иногда они существовали более чем созвучно (Моне, Сезанн, Гоген), иногда принципиально отличались: у одного на лестнице Боннар, у другого — Матисс. Иногда почти зеркальное отражение, иногда — диссонанс. Это вполне интересная тема не только для академических размышлений, она также может быть обдумана и реализована как новый совместный с московскими музеями выставочный проект.



Андре-Марк Делок-Фурко  
и Михаил Дединкин  
на выставке  
в июне 2022 года

# ЗА ОБЛАКАМИ

**МИХАИЛ ДЕДИНКИН<sup>1</sup> И АНДРЕ-МАРК ДЕЛОК-ФУРКО<sup>2</sup> ВСТРЕТИЛИСЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ВЫСТАВКИ «РОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ВЫБОР СЕРГЕЯ ШУКИНА» В ЭРМИТАЖЕ, ЧТОБЫ ПОГОВОРИТЬ О ТОМ, КАК СОЗДАВАЛИСЬ КОНЦЕПЦИЯ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ СЕРГЕЯ ИВАНОВИЧА ШУКИНА И НЕ МЕНЕЕ БЛИСТАТЕЛЬНАЯ СЕРИЯ ВЫСТАВОК В ПАРИЖЕ, МОСКВЕ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ, А ТАКЖЕ О ГОГЕНЕ, МАТИССЕ И ПИКАССО.**



1. Михаил Олегович Дединкин — заместитель заведующего Отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, куратор выставки «Рождение современного искусства: выбор Сергея Шукина».

2. Андре-Марк Делок-Фурко — исторический консультант выставки «Шедевры нового искусства. Коллекция Шукина» в Фонде Louis Vuitton в Париже, внук Сергея Ивановича Шукина.



## 10 ЛЕТ: ПАРИЖ, МОСКВА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

**М. Д.:** Сама возможность такой выставки 10 лет назад казалась сомнительной, даже абсурдной. Но проведено уже четыре выставки, которым уделено много внимания прессы и специалистов, открылась пятая — в Эрмитаже<sup>3</sup>. Сегодня место Щукина в истории искусства очень точно и фактурно определено. Когда мы начинали все это, ты верил в успех?

**А.-М. Д.-Ф.:** Я задумался об этом довольно случайно. Шел 2012 год, юбилей Музея им. Пушкина, где была представлена часть коллекции, трагически разделенной после 1948 года. Я начал думать, что нужно сделать и почему этого до сих пор не сделано.

**М. Д.:** Конечно, мы пришли к этому не сразу, хотя это было правильной, рациональной и своевременной идеей: настала необходимость выявить и показать характер каждой отдельной коллекции. Перед нами стояла беспрецедентная задача. Споров было очень много, большую роль сыграло точно выбранное для первой выставки пространство — здание, построенное Фрэнком Гери для Фонда Louis Vuitton в Париже. Еще одно: прежде у нас почти не было опыта работы с частными фондами, эту дорогу требовалось пройти.

**А.-М. Д.-Ф.:** Нередко выставки организуют как «гастроли»: три музея совместно реализуют одну и ту же выставку — каждый на своей площадке. Но Эрмитаж сразу отказался от такого подхода. Было сказано: парижская выставка важна, однако невозможно лишить русскую публику этих работ импрессионистов больше чем на четыре месяца. Но почему нельзя пригласить ее на объединенные выставки в Петербурге и Москве? Это скоро стало для нас очевидным: когда Москва будет лишена «щукинских» работ, она полностью получит морозовскую коллекцию — не «гастроли» одной выставки, повторенной три раза, но три разные выставки, каждая со своим обликом и концепцией. Сначала — Фонд Louis Vuitton, светский, французский шик, замечательная прогулка через анфиладу произведений художников из коллекции Щукина (эволюция современного искусства). Выставка привлекла больше зрителей, чем любая другая экспозиция в Европе в то время, и собрала 1,25 миллиона посетителей (предыдущий рекорд был у выставки Моне — 910 тысяч). Это оказалось сенсацией, все равно что пробежать марафон за полтора часа.

Потом — Москва. Концепция была очевидна, ведь Щукин — московский купец. Его особняк в Знаменском переулке, дом 8, находился в 600 метрах от Кремля. Конечно, здесь надо было говорить о купеческой Москве: откуда у Щукина такое чутье, такой взгляд. Не только Сергей Иванович, все купцы собирали коллекции. У каждого из трех братьев Морозовых была своя коллекция (старший брат, Дмитрий Иванович, собирал артефакты, связанные с историей России, ему принадлежала огромная коллекция мебели). Было важно продемонстрировать именно в Москве, как Сергей Щукин вышел из этой московской традиции, отойдя от практики братьев, и начал собирать то, что мы выставляем в качестве иного, нового.

Есть конфликт, который все переживали: необходимость компромисса между показом и реставрацией-хранением. Эти хрупкие вещи, эта краска на полотне... И все же: мы любим говорить, что картина меняется от взгляда публики. Я уверен, щукинская коллекция теперь немного иная, чем до этих выставок.

## ЭРМИТАЖ

**М. Д.:** Для нас было очевидно, что петербургская выставка — момент, когда вперед выступает сам Щукин. Мы изучали его коллекцию в Париже, видели в Москве, откуда все началось. И вот главный герой выступает на сцену. Я всегда знал, что щукинская коллекция Эрмитажа — завершение всего проекта. Как финальный салют.

Мы встретились с серьезными, драматическими ограничениями: некоторые картины крайне хрупки. Несколько ключевых картин из Эрмитажа, с его самой богатой щукинской коллекцией,

не могли поехать в Париж и Москву. Пикассо, например знаменитых «Двух сестер», написанных на двери, перемещать невозможно. Картины Гогена чрезвычайно хрупкие. То, как он дико экспериментировал с красками, с материалами, с технологиями, как все это потом покрывалось воском, — имело для вещей тяжелейшие последствия, сейчас они являются практически «хроническими больными», требующими очень бережного ухода.

**А.-М. Д.-Ф.:** Михаил Борисович решил найти в Эрмитаже помещение «небольшое» (в особняке Щукина коллекция занимала 500 квадратных метров на втором этаже). Это помещение — бывший манеж царского дворца, который немного больше, чем щукинский дом. И вышло снова чудо. Команда Эрмитажа воспроизвела особняк: в пространстве выставки как будто есть центральная аллея, где публика может гулять, а справа и слева — закрытые пространства особняка Сергея Ивановича. Это уникальный для посетителей момент: видеть картины ровно в таком порядке, в каком они были развешены Сергеем Ивановичем, — в первый раз с 1920 года.

**М. Д.:** Не было задачи воспроизводить дом. Задача была — воссоздать концентрацию искусства, единственную и уникальную. Для меня один из самых важных моментов в подготовке выставки — концентрация силы коллекции: лучшее в мире собрание Гогена, две жемчужины Ван Гога, потрясающий триптих Матисса. Все, что висело в Большой столовой в особняке Щукина (площадь не больше 60 метров, с довольно низкими сводами, не очень хорошим светом), тесно и странно, — производило огромное впечатление.

С самого начала шла речь о том, чтобы показать в Эрмитаже не отдельные произведения, какими бы значимыми они ни были. Самое главное для нас — создать ансамбль; щукинская коллекция сама по себе чудо и произведение гениального разума. Воссоздать ансамбль так, чтобы человек в подобном очень маленьком пространстве увидел величайшие произведения, которые можно будет охватить одним взглядом. Именно эта концентрация искусства, производившая огромное впечатление на современников, и была нашей целью.

## СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ЩУКИН

**М. Д.:** Щукин совершил подвиг, когда смог понять и принять живопись импрессионистов. А после этого надо было совершить следующий шаг, к Гогену — и понять эту странную, дикую, с кричащими красками, абсолютно непривычную для европейского глаза живопись. И он это принял. Весь этот «рай» был собран им в Москве: на темных обоях тисненой кожи, среди очень необычной, богатой мебели середины XIX века, среди дубовых панелей и лепки, тяжелого интерьера в духе времени (другого времени!) — вторжение Гогена. Это производило на всех посетителей впечатление потрясающее.

**А.-М. Д.-Ф.:** Только теперь можно увидеть эти две отдельные композиции «Гогенов» в коллекциях Щукина и Морозова. Щукинский выбор «Гогенов» более таинственный, у Морозова они — более яркие и более ясные. «Обнаженная» Матисса, которая передо мной, рядом с «Пьеро и Арлекином» Сезанна, или «Музыка» и «Розовая мастерская» — создают вместе невероятное впечатление, они соединяются в диалоге, как новая картина. Благодаря участию Пушкинского музея мы получили «Жену короля», без нее гармония разрушилась бы, — собрать эту группу вещей неким иным способом абсолютно невозможно.

Соединение и сочетание всех этих картин на выставке создает новый шедевр, который сильнее, чем каждая картина в отдельности. Здесь один плюс один — не два, а десять. Этот диалог, эти совпадения дают невероятную силу.

<sup>3</sup> Еще раньше, в 1993–1994 годах, вначале в Эссене (в Музее Фолькванг), а затем в Москве и Петербурге (в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Эрмитаже), прошла выставка «Морозов и Щукин — русские коллекционеры». 2016 — «Шедевры нового искусства. Коллекция Сергея Щукина» (или «Иконы модернизма. Собрание Щукина») (Фонд Louis Vuitton).

2019 — «Щукин. Биография коллекции» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, затем Государственный Эрмитаж).

2021 — «Великие русские коллекционеры. Братья Морозовы» (Государственный Эрмитаж, затем ГМИИ им. А. С. Пушкина).

2021 — «Коллекция Морозовых. Шедевры нового искусства» (Фонд Louis Vuitton). Совместно с Государственным Эрмитажем, ГМИИ им. А. С. Пушкина и Государственной Третьяковской галереей. Сюда были включены работы из Русского музея в Санкт-Петербурге, Национального художественного музея в Минске, Днепропетровского художественного музея, из частного Музея искусства авангарда в Москве, а также из трех личных коллекций: Екатерины и Владимира Семенихиных, Петра Авена, Михаила Золотарева.

2022 — «Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина» (Государственный Эрмитаж).

...СКВОЗЬ СКУКУ, И ТОСКУ, И СУМРАК ГОРЬКИХ БЕД,  
ОТЯГОЩАЮЩИХ ТЕЧЕНЬЕ ДНЕЙ ТУМАННЫХ,  
БЛАЖЕН, КТО СИЛОЮ ПОЛЕТОВ НЕУСТАННЫХ  
УНОСИТСЯ К ПОЛЯМ, ГДЕ ВЕЧНЫЙ МИР И СВЕТ.

ЧЬИ МЫСЛИ ПО УТРАМ, УЧАСТЬ У ПТИЦ НЕБЕСНЫХ,  
В СВОБОДНУЮ ЛАЗУРЬ ВЗЛЕТАЮТ ВЗМАХОМ КРЫЛ.  
— КТО ДУХОМ ВОСПАРИЛ НАД ЖИЗНЬЮ И ОТКРЫЛ  
СМЫСЛ ЯЗЫКА ЦВЕТОВ И ТВАРЕЙ БЕССЛОВЕСНЫХ...

Шарль Бодлер. Альбатрос (Цветы зла. 1857)



**М. Д.:** Щукин был в мастерских великих художников: у Клода Моне в Живерни, где сразу договорился о приобретении картин, и у Матисса, который его тоже сразу заинтересовал. Встречал посетителей дома Щукина прежде всего Матисс, в том числе и знаковая, принципиальная для художника «Красная комната» — манифест фовизма.

**А.-М. Д.-Ф.:** Когда Сергей Иванович посещал студию Матисса в 1908-м, он искал завершения «иконостаса», думал о совпадениях между Матиссом и Гогеном. Он заказывает Матиссу панно, которое будет слева, — большой натюрморт в голубом и синем тонах. Мощные золотые и красные «Гогены» и большая шпалера<sup>4</sup>. Матисс начинает работать, он пишет на протяжении всего лета 1908 года. Щукин беспокоится: «Où est ma grande nature morte?», начинается знаменитая переписка Матисса со Щукиным<sup>5</sup>. Вдруг новости от Матисса: «Я закончил. Это, может быть, не совсем вам понравится. Должен признаться, я смотрел на этот натюрморт — чего-то не хватало. Я сообразил, что нужно сделать его красным, и бывшая голубая комната стала красной. Понимаю, что не выполнил ваш заказ». Сергей Иванович ответил: не важно, беру этот шедевр как есть. Творец прав всегда.

**М. Д.:** Я считаю, лучшее, что создал Матисс, сделано по заказу Щукина. Это вещи, которые формируют образ коллекции, а теперь и образ нашего музея. Очевидно, что сейчас в картинной галерее Эрмитажа есть две сияющие вершины: Рембрандт и абсолютно равный ему Матисс.

**А.-М. Д.-Ф.:** Что считать «Моной Лизой» XX века? «Танец»! Это не совсем справедливо для «Музыки». «Танец» «хорошо» написан и способен поехать по миру, а бедная «Музыка» очень хрупка, и мы можем увидеть ее только в Эрмитаже. По этой причине мы не могли показать «Танец» и «Музыку» вместе ни в Париже, ни в Москве так, как они представлены в постоянной экспозиции Эрмитажа.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Пабло Пикассо**

*Сидящая женщина*

Франция. 1908

Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9163



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Пабло Пикассо**

*Женщина с веером*

Франция. 1907

Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-7705

**Поль Гоген**

*Таитянские пасторали*

Франция. 1892

Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9119



**М. Д.:** Почему в экспозиции выставки — лестница? Это декорация лестницы особняка. Как это делали тогда в России, в особняке Щукина был низкий «технический» первый этаж, где располагались кухни, гардероб, в котором принимали гостей, они потом шли по парадной лестнице в гостиную и бельэтаж (второй этаж). Идея Щукина, изложенная Матиссу в Париже в начале 1909 года, после получения «Красной комнаты»: два больших панно для лестницы, чтобы гости видели их первыми при входе, как знак, что они встретятся с вещами, которых никогда не видели, что-то совершенно новое.

«Танец» и «Музыка» появились только в октябре 1910 года. Манифест современного искусства получился такой сильный, что произошел неожиданный и огромный скандал. «Шок», который заказал Сергей Иванович, взорвал Салон<sup>6</sup>. Критики кричали, пресса ругала, Сергей Иванович колеблется и решает не покупать эти работы. Он боится, что скандал в Париже, тогда — столице авангарда, вызовет еще больший скандал в Москве. Он струсил. Матисс в шоке. Приехав в Москву, Щукин посылает телеграмму Матиссу: «Я подумал во время путешествия и решил взять эти работы. Отправляйте мне их самым скорым поездом». На следующий день — более длинное письмо: «За два дня путешествия меня охватил стыд за мою трусость. Я верю вам, знаю, что вы художник будущего». И действительно, когда в декабре 1910 года оба панно повесили у Щукина, было много баталий, Сергей Иванович снова эпатировал Москву. Но читая прессу того времени, видишь, как постепенно «Музыка» и «Танец» завоевали специалистов, эти картины всё меньше ругали и всё больше оценивали по существу.

В 1908 году Матисс приводит Сергея Ивановича в Бато-Лавуар, монмартрскую трущобу, где жил Пикассо и где Щукин не купил ничего. Этим он, видимо, очень раздражил и обидел Пикассо, с его амбициями и надеждами. Покупка Пикассо будет позднее.

**А.-М. Д.-Ф.:** Это последние четыре года коллекционирования Щукина (все кончается в 1914-м, увы). Сначала — медленно, с множеством предосторожностей, и потом — залпом, 50 «Пикассо»! Это было в 1908 году, когда первая собирательница Матисса и Пикассо Гертруда Стайн придумала своеобразный конкурс, задав в кругу почитателей современного искусства конкретный вопрос: кто главный художник XX века? Матисс или Пикассо? Тогда никто не подумал, что, возможно, есть кто-то еще. Все разделились на «пикассистов» и «матиссистов». Именно тогда и потому Матисс решил показать Сергею Ивановичу этого «многого соперника», придуманного. В то время Пикассо не выставлял своих работ. Чтобы их увидеть, нужно было зайти в студию Гертруды Стайн, а лучше — идти на Монмартр в его трущобу (они называли ее «корабль-прачечная»), очень высокое деревянное сооружение, качающееся от сильного ветра, очень жаркое летом и ужасно холодное зимой, с входом с холма Монмартр. Встреча Пикассо, Фернанды Оливье, тогдашней его подруги, и Сергея Ивановича: они идут смотреть его картину, произведение без имени, оно называлось просто «Большая картина». Сюжет — четыре проститутки с улиц Авиньона (через шесть лет они будут называться «Авиньонские девицы»). Все в кругах авангарда говорили об этой картине, был общий спор, шедевр ли это. Матисс сказал Сергею Ивановичу: пойдете и увидим! Понимаете ситуацию? Сергей Иванович Щукин, важный покупатель, состоятельный коллекционер, покупающий все, что ему нравится, первым видит «Авиньонских девиц».

Известно, что Пикассо отдал бы «Авиньонских девиц» только за очень приличную сумму, за которую никто их не приобрел бы тогда. Картина будет продана только в 1922 году, через 14 лет после этого свидания. Сергей Иванович — единственный человек, который мог бы купить тогда «Авиньонских девиц», и он их не купил. И ничего не купил, слишком велик был шок. Он, конечно, увидел до этого несколько «Пикассо» того периода у Стайн, но это!.. Пикассо нарисовал шарж на Сергея Ивановича, первая встреча не получилась.

После 1910 года, когда Щукин начинает покупать работы Пикассо, мы видим в «кабинете»: «Три женщины», написанные для Стайн, «Дама с веером» (вероятно, Фернанда Оливье июльским жарким вечером 1908-го), «Композиция с черепом». «Фермершу» он дописал летом 1908 года, когда был в деревне севернее Парижа.

Известна записка Пикассо к Стайн через год после первой встречи с Сергеем Ивановичем: о том, что он переезжает в более удобную квартиру и что Щукин купил у него картину — большой портрет. Торжество Пикассо — этот престижный клиент сделал знак, все же купил у маршана<sup>7</sup> «Даму с веером»! Пикассо поднимает это как знамя, Щукин сдался! Но какую «Даму с веером» купил Щукин? У нас в коллекции их две: написанная во время каникул 1908 года — и «зеленая», часть композиции 1909 года «Карнавал в бистро» (Пикассо очень любил всех этих странников, Арлекинов и пр.), где тоже есть дама с тряпкой а-ля Арлекин... Какой «веер» он купил — неизвестно, есть много теорий на сей счет. Лично я думаю, что, судя по описанию, это картина 1908 года, но доказательств нет.

**М. Д.:** Известно, что эта картина Пикассо висела у Щукина в коридоре. Большая эрмитажная вещь — не коридорный формат; вероятно, перед «московской» вещью он стоял, когда несколько раз на дно проходил по коридору, привыкая к этому, говоря: «Это как стекло жевать».

**А.-М. Д.-Ф.:** Пикассо для него был странен, необычен. Щукин повесил картину в темном коридоре, который вел в его личную столовую, не в парадную. Он говорил, что однажды сообразил: ему НУЖНО пройти этот коридор. И даже когда время было не обеденное и не было повода туда идти, вдруг он оказывался в коридоре и смотрел на «Даму с веером». Очевидно, что благодаря этой покупке он медленно влюбился в Пикассо — в конце 1910 года.

В 1911–1913 годах Щукин собирает много вещей. Когда «стена», которая ограждала Щукина от Пикассо, упала, он стремился купить всё, что возможно было найти. Шедевр коллекции — «Три женщины» — он получил, поскольку Гертруда нуждалась в деньгах и продала ему ряд картин.

**М. Д.:** Так он ответил на вопрос Гертруды Стайн — он собирал и Матисса и Пикассо. При этом оба пополняли его коллекцию в последние годы в огромных, буквально «товарных» количествах, встали на ноги материально и прославились во многом благодаря этому. Принимали их в Москве скептически, но — привыкли, поняли. В особняке Щукина учились, сюда приходили.

Это было время войн и ожиданий. Кризис был и в этих картинах — экзистенциальный, вечно повторяющийся. Отсюда — африканские фигурки, которые Сергей Иванович покупает в Париже, дабы показать москвичам, что история делает цикл. В Европе появляется это мощное примитивное искусство.

**А.-М. Д.-Ф.:** Маска и шесть скульптур, которые Сергей Иванович купил в 1912 году, чтобы выставить в зале Пикассо, ведь и Матисс и Пикассо были великими обожателями африканского искусства.

В начале 1911 года Щукин видит, что ключевые работы его коллекции стали манифестом современного искусства.

## МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

**М. Д.:** Когда Альфред Барр, будущий первый директор МоМА в Нью-Йорке, попадает в Москву, прежде всего он видит коллекцию Щукина (в Европе в конце 1920-х годов ничего подобного не было) — и от этого многое происходит в созданном им вскоре музее. Ведь тогда совершенно не очевидно было, откуда начинать отсчет современного искусства. Более старшие коллекционеры начинали его чуть ли не от романтиков, через Барбизон и далее. А для Альфреда, молодого американца, было очевидно, где начинается современное искусство — там, где его начинал Щукин: поздний импрессионизм, постимпрессионисты. И первые его выставки посвящены именно этой тематике. Только ближе ко Второй мировой войне появляются сюрреализм, Баухауз, расширяются границы (это и дизайн, и театр, и фотография, и кино, и архитектура).

Нигде в мире не было представлено ничего более современного, острого, авангардного, так сильно и ярко, как в коллекции Щукина. Это его личное достижение. Если Морозов шел более академичным и осторожным путем, медленно подбирал экспонаты для своего будущего музея, то Щукин поступал гораздо радикальнее, решительно, сильно, явно под воздействием очень глубоких личных эмоций. Это была страсть, которую он переживал, которую реализовывал в своих приобретениях, в создании этих огромных ансамблей.

Весь русский футуризм выходит из «щукинского ансамбля» Матисса — Пикассо и их диалога. Диалог этот не прямой — внутренний, ментальный. Он находится где-то за облаками, но он существует. Нигде он не был так ярко и отчетливо продемонстрирован, как здесь. Это и есть музей современного искусства.

4 \_\_\_\_\_ Шпалера «Поклонение волхвов». Великобритания, 1890. Фирма William Morris & Co. Автор оригинала: Эдуард Коли Бёрн-Джонс (1833–1898). © Государственный Эрмитаж.

5 \_\_\_\_\_ Письма Матисса Щукину пропали в 1917–1918 годах, Матисс писем Щукина не сохранил.

6 \_\_\_\_\_ Осенний салон, Париж, 1910.

7 \_\_\_\_\_ Маршан — торговец художественными произведениями, посредник между покупателями и авторами.



# НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО

## ОБ АНСАМБЛЕ КАРТИН МАТИССА В РОЗОВОЙ ГОСТИНОЙ ОСОБНЯКА СЕРГЕЯ ЩУКИНА

**ДО НЕДАВНЕГО ВРЕМЕНИ КАЗАЛОСЬ, ЧТО ИСТОРИЯ  
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ДВУХ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ — МАСТЕРА  
И КОЛЛЕКЦИОНЕРА — ИЗВЕСТНА В МЕЛЧАЙШИХ ПОДРОБНОСТЯХ.  
НО НЕ ТАК ДАВНО БЫЛО ОБНАРУЖЕНО ОДНО ПИСЬМО,  
ПРОЛИВАЮЩЕЕ СВЕТ НА ЗАКАЗ ЩУКИНА,  
О КОТОРОМ ИССЛЕДОВАТЕЛИ НЕ ДОГАДЫВАЛИСЬ.**

ОЛЬГА ЛЕОНТЬЕВА<sup>1</sup>



Матисс «царил» в особняке на Знаменке. «Танец» и «Музыка» встречали гостей на лестнице, в двух соседних залах — «Арабская кофейня» [1913], «Красная комната» [1908], «Семейный портрет» [1911, все сегодня — в Государственном Эрмитаже] и «Мастерская художника» [1911, ГМИИ]. Картин мастера не было лишь в двух помещениях: Музыкальном салоне с импрессионистами и комнате Пикассо. На Знаменке располагалось самое крупное в мире собрание живописи Матисса — 37 картин, из которых 15 создавались по заказу Щукина. Перевес же (и лишь количественный) в галерее был на стороне Пикассо (50 работ).

Щукин пригласил Матисса в Москву, чтобы «познакомить с коллекцией и получить совет по развеске». Осенью 1911 года Матисс пробыл на Знаменке около двух недель и создал экспозицию своих картин в Розовой гостиной.

Щукин не перестраивал интерьеры особняка, оставшиеся от прежних владельцев, князей Трубецких. Розовая гостиная — центральный зал парадной анфилады — имела наиболее пышный декор: лепка, плафон с росписями, вычурная мебель, обилие архитектурных элементов. Благодаря воспоминаниям современников мы можем внести цвет в черно-белую фотографию: «...[картины] воспринимаешь вместе с окружающей их средой — с этими бледно-зелеными обоями стен и розовым плафоном, и вишневым ковром пола, среди которых так ярко и радостно разгораются синие, малиновые и изумрудные краски Матисса. <...> общее впечатление такое, что все это — и обои, и ковер, и плафон, и картины — дело рук самого Матисса, его декоративная инсценировка...»

Комната производила впечатление единого ансамбля. Матисс сам избрал эту причудливую обстановку для своих творений, а кроме

того, создавал ряд картин непосредственно для данного интерьера. Об этом стало известно благодаря письму, найденному в архиве Матисса Анн Бальдассари, куратором парижской выставки, посвященной собранию С. И. Щукина и проходившей в Фонде Louis Vuitton в 2016 году.

«Заказ от Щук. 8 полотен размером 1 × 1,40, 1 полотно 50 и два 1,19 на 60. На 6 000, всего 66 000 франков. Я могу выбрать любой сюжет, который захочу <...> Ты видишь, что моя поездка не пропала даром. <...> Щук. очень доволен, он явно думал, что я попрошу у него больше»<sup>2</sup>. Этот заказ был идеальным для художника: оговаривались лишь размер полотен и цена. Осознавая, что столь масштабный заказ не может быть исполнен за год или даже за два, Щукин не оговаривал ни сюжета, ни стили, ни тональности будущих композиций.

Главное условие — размер грядущих произведений, заданный архитектурой. Узкие панно размером 1,10 на 60 предназначались для простенков между окном и дверью. В ходе работы Матисс изменил высоту картин до 146 сантиметров. Создавая остальные композиции для второго яруса, он отталкивался от этой высоты, которая, в свою очередь, соответствовала ширине «Игры в шары» [1908, Государственный Эрмитаж], занявшей центр главной стены, что задавало особую, математически выверенную гармонию всему ансамблю.

Вслед за «Марокканцем Амидо» [1912, Государственный Эрмитаж] появились две картины того же формата: «Мулатка Фатъма» [1912, частное собрание] и «Марокканка Зора» [1912, Государственный Эрмитаж]. «Фатъма» была написана первой и должна была образовать пару для «Амидо», но «Зора» подходила больше. Особое значение, вероятно, имело ее цветовое решение: интенсивный розовый был прекрасным аккомпанементом к вишневому коврау.

Восемь вертикальных картин размером 1 × 1,40 предназначались для верхнего ряда, четыре — для центральной стены, по две — для боковых. На главной стене разместились «Голубая ваза» («Арумы, ирисы и мимозы»), «Красные рыбки» (обе — 1912, ГМИИ), «Букет цветов» («Каллы») и «Стоящий марокканец» (обе — 1912, Государственный Эрмитаж). Четыре композиции вместе с «Игрой в шары» в центре — образовывали полиптих, в котором доминантным становился зеленый. Матисс держал в памяти облик щукинского интерьера со светло-зелеными обоями и розовым плафоном. Кроме того, художник получил от Щукина в начале 1912 года фотографию зала и ретушировал ее чернилами, намечая места для марокканских полотен. Таким образом, он принимал, пусть и дистанционно, участие в развеске новых картин в Розовой гостиной.

Боковые стены заполнялись по остаточному принципу. Единственная картина требуемого формата — «Портрет жены художника»

[1914, Государственный Эрмитаж], одно из последних приобретений Щукина. Ансамбль остался неоконченным. В верхнем ярусе должны были располагаться две картины, отложенные Матиссом для Щукина, которые из-за начавшейся Первой мировой войны не были оплачены и не смогли прибыть в Москву: «Женщина на табурете» [1914, MoMA, Нью-Йорк] и «Интерьер, аквариум с золотыми рыбками» [1914, Центр Помпиду, Париж].

В письмах Щукин часто напоминал художнику о своем салоне, радовался, получая картины для него. В одном из последних писем коллекционер отмечал, что ему недостает трех картин для верхнего ряда. О двух сказано ранее, место третьей временно занимал «Букет ирисов», не соответствующий общему формату. Остается неизвестным, какое полотно должно было заменить этот натюрморт. Не совсем понятно также, в какой момент отпала необходимость создания холста в 50, о котором шла речь в письме Матисса. По общепринятой во Франции системе размеров этот формат соответствовал размеру 89 × 116 сантиметров. Нижний ряд занимали полотна преимущественно такого формата. Можно лишь гадать, какую картину изначально Матисс и Щукин предполагали заменить новым холстом.

Розовая гостиная — уникальный пример не только авторской развески, но и создания единого ансамбля картин для конкретного интерьера (исследователей творчества Матисса долгое время не оставлял вопрос, как художник видел ансамбль своих марокканских картин, созданный для И. А. Морозова. Ученые пытались объединять произведения в триады, искали параллель марокканскому триптиху).

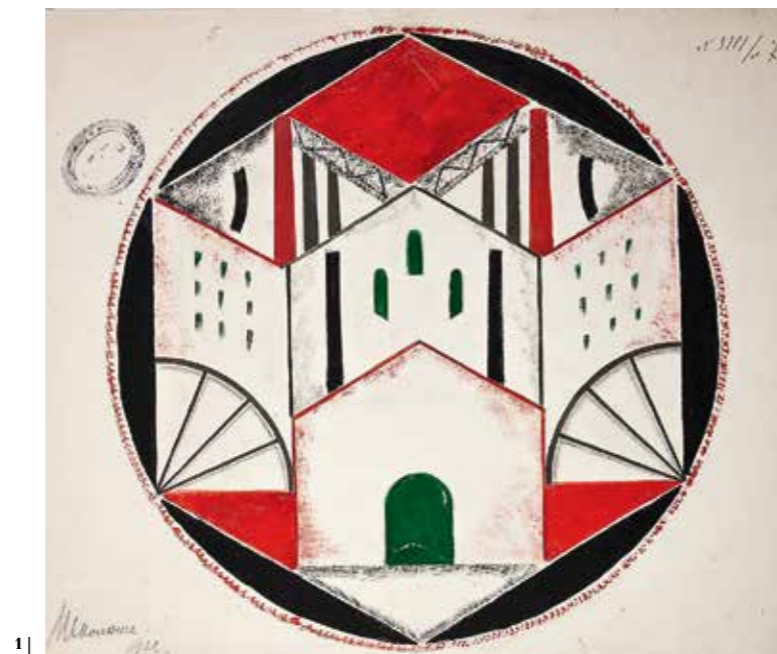
Благодаря письму, которое долго оставалось неизвестным, становится понятно, что мы имеем дело с гораздо более сложным, чем предполагалось, замыслом мастера.

1 — Ольга Дмитриевна Леонтьева — научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.  
2 — Письмо Анри Матисса к его жене Амели от 14 ноября 1911 года. Архив Матисса, Исси-ле-Мулино. Цит. по: Бальдассари А. Розовое и черное. Полос Северный и полос Южный: Матисс и Пикассо // Шедевры живописи. Собрание С. И. Щукина: [каталог выставки] / Фонд Louis Vuitton. Париж, 2016. С. 75.

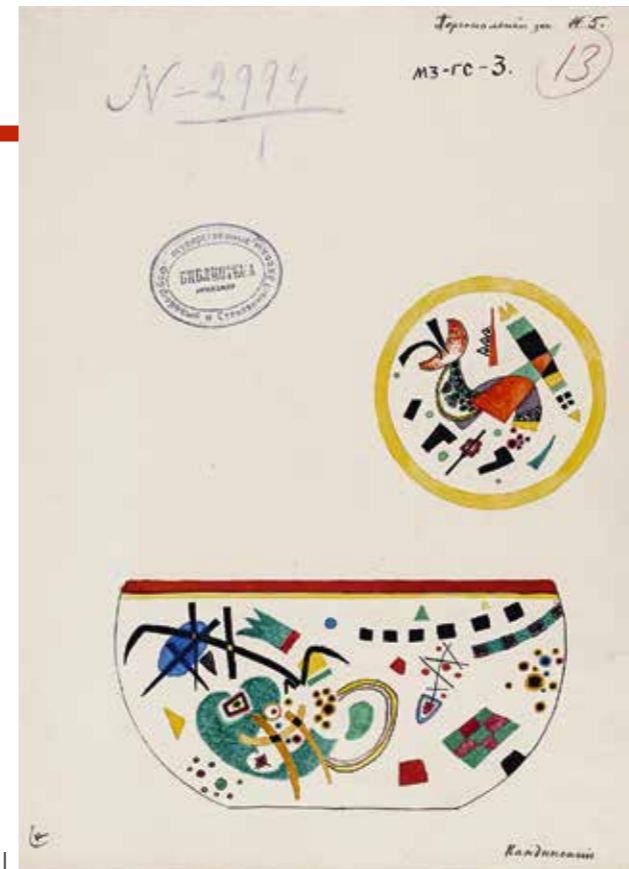


# ВЫСТАВКА «РУССКИЙ АВАНГАРД. ИСКУССТВО ДЛЯ НОВОГО МИРА»

В ДНИ ЭРМИТАЖА,  
7 ДЕКАБРЯ 2022 ГОДА,  
В МАНЕЖЕ ОТКРЫВАЕТСЯ  
ВЫСТАВКА «РУССКИЙ АВАНГАРД.  
ИСКУССТВО ДЛЯ НОВОГО МИРА».  
ЭКСПОЗИЦИЯ ПРЕДСТАВЛЯЕТ  
ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКУ, ФАРФОР,  
КНИГИ, ТЕКСТИЛЬ.



1 | ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



2 | ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



3 | ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

# МЫ НОВЫЕ НЕСЕМ ГОРОДА. МЫ НОВЫЕ НЕСЕМ ВЕЩИ МИРУ<sup>1</sup>.

1 | Эскиз блюда со стилизованным архитектурным мотивом на черном фоне «Геометрия города» РСФСР. 1922  
Автор: Иосиф Соломонович Школьник  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Мз-Г-62

2 | Эскиз декора для полоскательной чашки РСФСР. 1921  
Автор: Василий Васильевич Кандинский  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Мз-Г-23

3 | Проект праздничного оформления Дворцовой площади  
Автор: Натан Исаевич Альтман  
РСФСР. 1918  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Мз-Г-17

АННА ИВАНОВА<sup>2</sup>

Появившийся в начале XX века авангард — искусство экспериментальное, отрицающее традиции — занимал передовые позиции на переломных этапах общественной жизни России: после Октябрьской революции, во время хрущевской оттепели, в 1990-х — в годы социальных перемен.

Абстрактная живопись Кандинского и Малевича 1910-х в экспозиции противопоставлена изделиям Императорского фарфорового завода, отражающим эстетику той эпохи.

Революция, свергнувшая династию Романовых, произошла не только в обществе, но и в искусстве. Привлеченные перспективами радикальных перемен, приверженцы левых течений первыми среди художников стали сотрудничать с советской властью. Авангардисты возглавили отдел изобразительных искусств Наркомпроса (Комиссариат народного просвещения), руководившего всеми сферами искусства. Это был период творческой свободы и поиска новых художественных форм для соединения искусства с жизнью. Теоретики авангарда приняли активное участие в организации государственных учреждений для разработки теории и практики художественного преобразования среды. В начале 1920-х годов эскизы Натана

Альтмана, Василия Кандинского, Кузьмы Петрова-Водкина и многих других были воспроизведены на фарфоре бывшего Императорского завода, который стал опытной площадкой для новой художественной промышленности. Именно в фарфоре, созданном на базе этого предприятия, после революции воплотился креативный потенциал творцов авангарда, превратив его в ярчайшее явление эпохи.

С 1923 года в фарфоре появляются супрематические росписи и формы Каземира Малевича и его учеников Николая Суетина и Ильи Чашника.

Как и в живописи, работы супрематистов в фарфоре прошли несколько этапов трансформации: от росписей беспредметных композиций, устремленных в космос, к фигуративным образам и паттернам из отдельных супрем.

В 1930–1940-х годах Николай Суетин руководил художественной лабораторией Государственного фарфорового завода. Он оказал влияние на творчество молодого поколения художников, главной задачей которых стало отражение жизни страны. Идеи супрематизма с блеском были развиты в архитектурных проектах интерьеров, созданных Суетиным для международных выставок.

Авангард, заклеенный как формализм во времена доминирования социалистического реализма в искусстве, вновь проявился в массовом фарфоре эпохи оттепели 1960-х годов, когда на заводе работали ученики Малевича Анна Лепорская и Эдуард Криммер.

Переломное время социальных потрясений 1990-х отразилось в произведениях гротеском, изломанностью форм, чрезмерной яркостью и контрастом росписей.

Авангард вошел в традицию, став необратимой составляющей стилистики изделий фарфорового завода, о чем свидетельствует и новейший авторский фарфор.

В экспозиции представлены книги с иллюстрациями авангардистов, коллекция образцов текстиля 1930-х, а также костюмы, воссозданные по проектам Александра Родченко и Любови Поповой 1920-х. Экспонаты дополняет визуальный ряд документальных фотоматериалов.

В выставке Государственного Эрмитажа принимают участие четыре картины Казимира Малевича из собрания Государственного Русского музея, современный фарфор Императорского фарфорового завода, а также несколько экспонатов, предоставленных частными коллекционерами.

1 — Цитата из агитационного буклета группы УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Витебск. 1919–1920.  
2 — Анна Владимировна Иванова — куратор выставки, заведующая Отделом «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа.



# «КРОКУС». СУПРЕМАТИЧЕСКИЕ УРОКИ



Николай Суетин  
в коллективе художников. 1934

**В НОЯБРЕ 2022 ГОДА ИСПОЛНЯЕТСЯ 125 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ СУЕТИНА (1897–1954) — ВЫДАЮЩЕГОСЯ ХУДОЖНИКА РУССКОГО ДВАНГАРДА. МАСТЕР МОЩНОГО И МАСШТАБНОГО ДАРОВАНИЯ, ОН ОСТАВИЛ ЗАМЕТНЫЙ СЛЕД В ЖИВОПИСИ, ДИЗАЙНЕ И АРХИТЕКТУРЕ, НО ПРИ УПОМИНАНИИ ЕГО ИМЕНИ В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ ВСПОМИНАЕТСЯ ФАРФОР. СПЕЦИАЛЬНО К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НИКОЛАЯ СУЕТИНА ВОССТАНОВЛЕНА И РАСПИСАНА ХУДОЖНИКАМИ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА ВАЗА ФОРМЫ «КРОКУС». НА ВЫСТАВКЕ «“КРОКУС”. ВОЗВРАЩЕНИЕ. К 125-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ СУЕТИНА»<sup>2</sup> В ГЛАВНОМ ШТАБЕ ТАКЖЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ СОЗДАННЫЕ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКЦИИ ГРАФИЧЕСКИЕ ЛИСТЫ С ЭСКИЗАМИ РОСПИСИ И ИСПОЛНЕННЫЕ В ФАРФОРЕ ВАРИАНТЫ РОСПИСИ ВАЗЫ «КРОКУС».**

Николай Суетин — один из ведущих художников круга Малевича. Будучи верным последователем учителя, он сохранил яркую индивидуальность, сумев создать оригинальную версию супрематизма, оказавшего существенное влияние на «производственное искусство» послереволюционных лет.

В конце 1922 года Суетин начал работать на Государственном фарфоровом заводе в качестве художника-компонистора. Используя контраст «бесконечно белого» пространства фарфора — и цвета, определяющего ритмику геометрических фигур, он применяет супрематизм в росписи, внедряет в фарфор супрематические формы. О значимости супрематизма в фарфоре в 1929 году писала Елена Данько: «Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную, а только эстетическую ценность, — как супрематическая посуда...»<sup>3</sup>

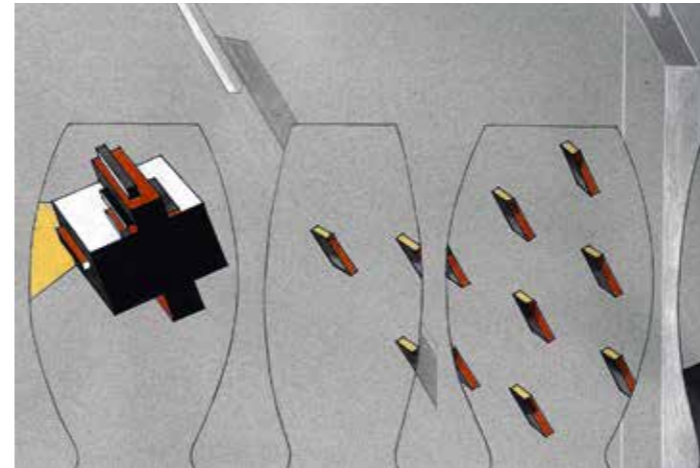
В 1932 году по рекомендации Ленинградского союза художников Суетин становится художественным руководителем Государственного фарфорового завода (позднее — Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова), на котором он проработал до конца жизни. Будучи выдающимся руководителем творческого коллектива, зрелым и самостоятельным мастером, он бережно развивает в каждом из молодых авторов индивидуальные творческие способности, считая, что «художники — как птицы, каждый должен петь свою песню»<sup>4</sup>.

В 1935 году для массового производства Суетин создал чайный сервиз и вазу к нему. Ясная и лапидарная форма получила название «Крокус», объясняющее заложенную в формообразовании ассоциацию с цветком. Сервиз Суетина функционален, приспособлен к использованию в быту, в каждом предмете виден индивидуальный взгляд автора на супрематизм, его стремление очеловечить беспредметное искусство, соединить жесткие линии и мягкие формы. Понимание материала, точно отмеренные пропорции граненых форм, строгая и элегантная пластика предметов обеспечили им будущее в больших тиражах и многих вариантах декора. Ваза «Крокус», созданная как элемент ансамбля, но представляющая самостоятельную художественную ценность, независимо от сервиза десятилетиями использовалась для различных росписей.

«Супрематические уроки» Суетина не утратили своей актуальности для современных художников. Проект показывает органическое соединение традиций суетинской школы фарфора — и новаторства, неугасающее стремление к уникальным образным решениям.

*...Я выйду той дорогой в сад  
и долго плакать буду там,  
шум ветра волосы сорвет,  
в окно швырнет,  
в глухой посад,  
где тихий зов, где темный сад  
да буйных пчел бесцельный гам.  
Шуми-шуми, богов стихия,  
под зелень ночи стих и я.  
Шуми-шуми, ночей стихия,  
заканчиваю элегию.  
Там — на своей телеге я.  
Открыт собор, младенцев полный,  
за окнами народов бродят волны.  
Вокруг чуть видный бор лежит,  
а надо всем поют стрижи.*

*Игорь Бахтерев.  
Обэриутские сочинения.  
Элегия [фрагмент]. 1927*



Вера Бакастова  
Проект росписи вазы формы «Крокус».  
«Архитектон Суетина»  
Фрагмент



ФОТО: © АЛИСА ГИЛЬ

Художник Сергей Русаков  
за работой по восстановлению  
модели вазы «Крокус». 2022



1. \_\_\_\_\_ **Инна Касиселевна Майстренко** — старший научный сотрудник Отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа, хранитель коллекции современного фарфора, куратор выставки «“Крокус”. Возвращение. К 125-летию Николая Суетина».
2. \_\_\_\_\_ Выставка «“Крокус”. Возвращение. К 125-летию Николая Суетина» (2 ноября 2022 — 29 января 2023).
3. \_\_\_\_\_ Данько Е. Я. Советский фарфор // Жизнь искусства. 1929. № 17. С. 6.
4. \_\_\_\_\_ Там же. С. 22.



**Альбин Амелин**  
**Две женщины у окна**  
 Швеция. 1936  
 Холст, масло. 113 × 145 см  
 Государственный Эрмитаж,  
 Санкт-Петербург  
 Инв. № ГЭ-9038



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**ШВЕДСКИЙ ХУДОЖНИК АЛЬБИН АМЕЛИН (1902–1975) ПРИЕЗЖАЛ В СССР ДВАЖДЫ: С 9 ИЮНЯ ПО АВГУСТ 1937 И С 2 ДЕКАБРЯ 1938 ПО 7 ЯНВАРЯ 1939 ГОДА. В АВГУСТЕ 1937-ГО В МУЗЕЕ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА БЫЛА ОТКРЫТА ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА АМЕЛИНА. СЛЕДУЮЩАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКА В СССР СОСТОЯЛАСЬ УЖЕ В 1946 ГОДУ. ИЗБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ СОВЕТСКИХ ЧИНОВНИКОВ ОТ КУЛЬТУРЫ ПОЗВОЛЯЮТ В НЕКОТОРОЙ СТЕПЕНИ ПРОЛИТЬ СВЕТ НА ТО, КАК БЫЛА УСТРОЕНА И КАК РАБОТАЛА «МУЗЕЙНАЯ ДИПЛОМАТИЯ» В СТАЛИНСКОЕ ВРЕМЯ (ОРФОГРАФИЯ И ПУНКТУАЦИЯ ОРИГИНАЛА СОХРАНЕНЫ).**

# АЛЬБИН АМЕЛИН В СССР

## ИЗБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ 1937–1939 ГОДОВ

**ПИСЬМО А. ДУРУСА А. АМЕЛИНУ**  
**29 МАРТА 1937**

Дорогой тов. Амелин,

Мы чрезвычайно рады устроить выставку Ваших работ в Московском Музее Западного искусства. Мы принимаем на себя полную гарантию за то, что собственники Ваших картин получают их обратно в безупречном состоянии и что вся посылка в целом будет точно в назначенный срок возвращена в совершенной сохранности.

Мы считаем, что будет лучше, если перевозка и туда и обратно будет совершена морем. Расходы по транспорту начиная от советской границы мы можем взять на себя. Расходы же по обратной перевозке картин мы, конечно, берем полностью на себя. Мы охотно оплатили бы также и расходы по перевозке до советской границы, но не располагаем валютой, так что это, к сожалению, невозможно.

Оплата проданных картин производится в советской валюте. При этом художники, работы которых у нас проданы, получают возможность сюда приехать и израсходовать на месте полученную сумму. Проданы будут, конечно, только те картины, продать которые Вы совершенно определенно согласитесь. Сумму, полученную от продажи картин, мы положим в сберегательную кассу и будем очень рады видеть Вас здесь нашим гостем.

Мы были бы очень рады открыть выставку Ваших работ в начале мая. В случае скорого получения выставляемого материала, считаем это вполне возможным. Мы хотим издать иллюстрированный каталог выставки. Его издание, насколько мы можем предвидеть, займет около двух недель.

С товарищеским приветом  
 В ожидании скорого ответа

Ино-комиссия Московского объединения советских художников  
 А. Дурус<sup>1</sup>

<sup>1</sup>  
 ГА РФ. Ф. 5283.  
 Оп. 5. Д. 563. Л. 11.



### ЗАЯВЛЕНИЕ Э. ЭРИКСОНА И С. КАРЛСОНА О ПРИЕЗДЕ АЛЬБИНА АМЕЛИНА В МОСКВУ 3 ИЮЛЯ 1937

Гр. Амелин является одним из лиц, вокруг которых группируются антифашистские элементы Швеции. Он является организатором и членом правления объединения художников «Фэрг и форм», кроме того, он инициатор антифашистского движения интеллигенции и «культурфронт», объединяющего писателей, художников, адвокатов, ученых и т. д., борющихся за мир и демократию против фашизма. <...> Вся переписка со стороны СССР велась от имени Инокомиссии МОСХа и подписывалась Альфредом Дурус. <...> В письмах Дурус приглашает гр. Амелина в СССР для устройства выставки его картин. На основании этой переписки гр. Амелин в апреле с. г. запросил о выдаче ему разрешения на въезд в СССР. Разрешение было получено 25 мая и 9 июня гр. Амелин приехал в Москву, предварительно отправив в адрес Инокомиссии МОСХа 35 картин для выставки.

Поездка Амелина вызвала большой интерес в художественных и интеллектуальных кругах Швеции. <...> Конечно, не все круги относились к поездке благожелательно. Находились люди, иронически говорившие г. Амелину, что нужно хорошенько запомнить адрес шведского посла в Москве, еще понадобится просить у него средств на обратную дорогу из Москвы.

Итак, 9 июня г. Амелин приехал в Москву. На вокзале он был встречен представителями МОСХа во главе с руководителем Инокомиссии Дурус. С самого начала г-н Амелин уверенный полученными письмами в том, что он приглашен в качестве гостя Советского Союза, был огорошен вопросом Дурус, в какой гостинице он живет. Амелина отвезли в «Москву», где он и остается до сих пор. За все это время руководство МОСХа и, в частности, т. Дурус не приняло никаких шагов ни для культурного обслуживания, ни для материальной помощи г-ну Амелину.

#### Культурная помощь.

19 июня (через 10 дней после приезда) г-на Амелина МОСХ организовал в честь него вечер, на котором выступавшие представители МОСХ говорили о том, как они рады видеть г. Амелина гостем советских художников. Кроме того, ему была устроена встреча с 2–3 художниками. Г-н Амелин неоднократно обращался в МОСХ с рядом просьб: 1) посещение театра, 2) посещение конгресса архитекторов, в котором принимали участие скандинавские архитекторы, лично знакомые с гр. Амелиным, 3) разрешение на зарисовку видов Москвы, 4) данные о жизни советских художников (работа с молодежью, фото продукция и т. д.), но ни одна из просьб не была удовлетворена. По просьбе МОСХ представитель шведской компартии при Коминтерне предоставил в распоряжение МОСХ переводчика, которому пришлось, хотя и сам он недостаточно знает Москву, принять, по мере возможности, на себя всю организацию культурного обслуживания Амелина.

#### Материальная часть.

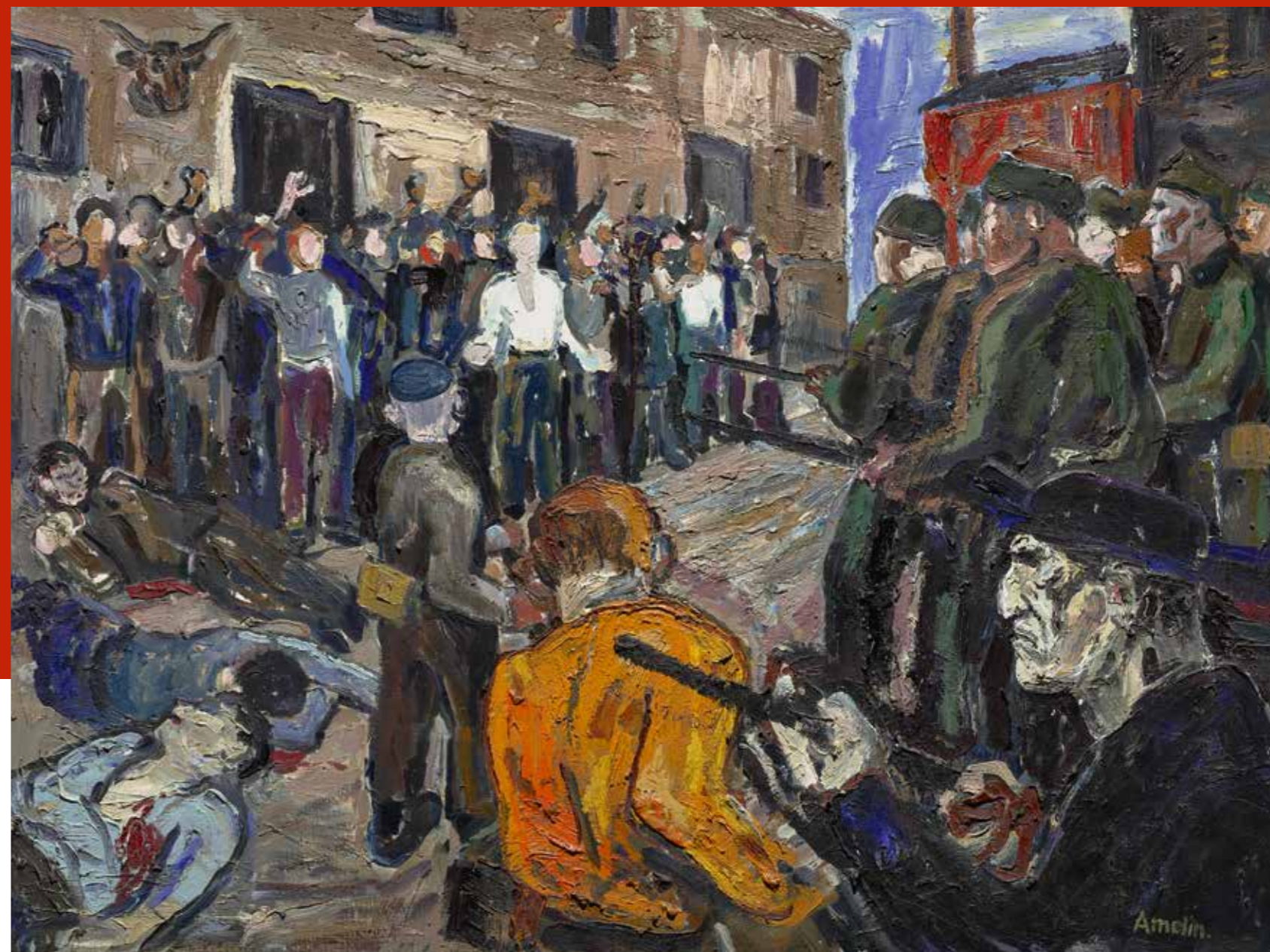
Руководство МОСХ претендует постфактум, будто бы их неправильно поняли и гр. Амелин должен был бы приехать только после выставки, когда он мог бы жить на средства, полученные от продажи картин. Гр. Амелин заявил, что, как бы то ни было, раз он здесь, то не может уехать ничего не сделав, и просит ему помочь, дать ему хоть какую-нибудь сумму займа, до продажи картин, и предоставить более доступную по цене комнату (в «Москве» после 15-дневного проживания стоимость комнаты повышается вдвое). Комнату МОСХ достал, но в таком состоянии, что стыдно было показать гр. Амелину. Деньги же (взаимобразно) в МОСХ приходилось буквально выжимать, притом крайне мизерными суммами. Был случай, когда переводчик должен был продать свой костюм, чтобы спасти ситуацию. Ввиду задержек с оплатой комнаты гр. Амелину, во избежание нареканий со стороны администрации гостиницы, приходилось пробираться черным ходом.

Руководство МОСХ, в частности администратор Боярский претендует что материальные заботы о гр. Амелине должен взять на себя Коминтерн. Тот же Боярский потребовал от Амелина доверенность на вычет должных ему денег и средств полученных от продажи картин. Достоверность должна быть засвидетельствована шведским консульством в Москве. Понятно, что все это, вечная необходимость бегать в МОСХ с просьбами о деньгах, постоянная угроза быть выброшенным из гостиницы и, главное, отсутствие возможности работать и полное равнодушие со стороны МОСХ, не могло не отразиться на настроении гр. Амелина. Дважды он заявлял, что, как это ни неприятно, придется, по-видимому, действительно обратиться в шведское консульство, чтобы обеспечить себе обратный проезд.

И вот, в довершение всего — когда гр. Амелин попросил ускорить организацию выставки — выяснилось, что МОСХ вообще не уполномочен устраивать выставки. Не имеет МОСХ, следовательно, и права приглашать в СССР для устройства выставки иностранных художников, это может делать только Комитет по делам искусств при СНК СССР. Картины гр. Амелина прибыли в СССР 7 июня, в Москву 23 июня, 29 июня они были получены МОСХ из таможни. Наконец, 2 июля из музея был вызван эксперт для определения целесообразности устройства выставки, только после этого будет подана в Комитет по делам искусств докладная записка, с просьбой разрешить выставку. Из всего вышеизложенного очевидно, с какой безответственностью велась МОСХом переписка с гр. Амелиным и приглашение его. Обращая на это ваше внимание, мы думаем, что впредь, во избежание недоразумений и дискредитации Советского Союза, такие важные дела, как переписка и приглашение иностранных художников, должны быть переданы более соответствующим организациям.

Москва 3 июля 1937 г. Э. Эриксон, С. Карлсон<sup>2</sup>.

Альбин Амелин  
Цивилизация  
генерала Франко  
Швеция. 1936  
Холст, масло. 97 × 130 см  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9037



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

<sup>2</sup> Там же.  
Л. 21–26.



**ИНОСТРАННАЯ КОМИССИЯ МОССХ —  
ПЛАТОНУ МИХАЙЛОВИЧУ КЕРЖЕНЦЕВУ,  
КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР  
16 СЕНТЯБРЯ 1937**

Иностранная комиссия МОССХ обращается к Вам по поводу закупки картин шведского антифашистского художника Альбина Амелина. Выставка его картин в московском Музее нового западного искусства, так же, как и его четырехнедельное пребывание в СССР, имели огромное политическое значение и значительно содействовали укреплению симпатий широких кругов шведской интеллигенции и расширению шведского народного фронта. <...>

Амелин является одним из виднейших антифашистских художников Швеции, так что вопрос о закупке его картин является решением, имеющим крупное политическое значение. Поэтому мы очень просим Вас, товарищ Керженцев, утвердить закупку следующих картин Амелина закупочной комиссией Всесоюзного комитета по делам искусств: «Цивилизация генерала Франко» (6000 руб.), «Женщины у окна» (5000 руб.), «Заход солнца» (2000 руб.) и «Спящий мальчик» (400 руб.).

Амелин хотел бы деньги, полученные от продажи его картин, израсходовать в Москве и с уверенностью рассчитывает на то, чтобы опять приехать сюда; он был бы очень оскорблен, если бы мы были не в состоянии это осуществить. Мы не сомневаемся в том, что Вы в соответствии с политическим значением этого вопроса, оставите в силе решение закупочной комиссии Всесоюзного комитета по делам искусств.

Инокомиссия МОССХ  
Отв. Секретарь Дурус<sup>3</sup>.

**ЗАВЕДУЮЩИЙ I ЗАПАДНЫМ ОТДЕЛОМ ХЕЙФЕЦ — УПОЛНОМОЧЕННОМУ ВОКС В ШВЕЦИИ СМИРНОВУ  
8 ЯНВАРЯ 1939**

Уважаемый товарищ!

На днях возвращается после продолжительного пребывания в Москве в Стокгольм шведский художник Амелин. Пребывание Амелина в Москве в общем прошло хорошо, хотя мы имели трудности с оформлением разрешения на работу, которые, несомненно, не прошли мимо внимания Амелина.

Мы должны были отказать ему в поездке на юг, ибо разрешение на работу в Ялте не могло быть получено. Мы объяснили Амелину, что работа на черноморском побережье связана с большими трудностями (пограничная зона), кроме того, им неудачно выбрано время года (холода и т. д.). В Москве Амелин зарисовывал Театральную площадь, стахановцев и стахановок Метростроя и завода им. Сталина. Амелин посетил несколько музеев, театры, заводы, другие предприятия. От поездки в колхоз Амелин из-за холода отказался.

Амелину была организована встреча с московскими художниками в ВОКС, кроме того, он был приглашен на прием шведских педагогов и встречу Нового года. По нашему мнению, Амелин должен быть доволен своей поездкой, хотя в полной мере мы не могли удовлетворить все его требования и запросы.

Следует указать, что внешнее спокойствие Амелина часто не способствует близкому сближению с Амелиным. <...> Несомненно, что Амелин хорошо относится к Советскому Союзу, но вместе с тем нельзя не отметить его политическую отсталость даже в вопросах его специальности. У него своеобразный, свойственно мелкой буржуазии, взгляд на искусство, на живопись, от которого он с большим трудом, после длительных бесед отказывается.

С товарищеским приветом  
Зав. I Западным отделом Хейфец<sup>5</sup>

**БЕСЕДА  
СО ШВЕДСКИМ ХУДОЖНИКОМ  
АЛЬБИНОМ АМЕЛИНОМ  
8 ДЕКАБРЯ 1938**

Альбин Амелин прибыл в Ленинград 2/XII-38 г. Был встречен т. Вильм, осмотрел город и Дворец пионеров.

4/XII-38 Амелин прибыл в Москву. На вокзале был встречен тов. Гиляровской. Остановился в «Метрополе», ком. 558. Амелин рекомендован полпредством СССР в Стокгольме. По имеющимся сведениям, Амелин оказывает содействие шведским товарищам (плакаты, выставки). Организационно с партией не связан. Друг СССР. Художник с большим именем.

В СССР вторично. Третьяковская галерея купила, в первый приезд Амелина, две картины за 11 400 руб. Амелин предполагает пробыть в СССР (Москва-Кавказ-Крым) три месяца за свой счет.

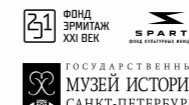
Амелин молчалив. В беседе отвечает только на вопросы. Полагает ознакомиться в Москве с театрами, его интересуют театр Вахтангова и балет в Большом театре. Желает осмотреть подмосковный колхоз и какой-нибудь завод. Просит о продлении визы до середины февраля, разрешение на зарисовки для будущей творческой работы. Обусловлена с ним встреча с московскими художниками в ВОКСе. Амелину было передано несколько художественных альбомов гимнаграфии.

Зав. I Западным отделом Хейфец<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Там же. Л. 1-2.

<sup>4</sup> Там же. Д. 870. Л. 32.

<sup>5</sup> Там же. Л. 51.



# ПЕТРОПОЛИС

ПЕТРОПАВЛОВСКАЯ КРЕПОСТЬ,  
ИНЖЕНЕРНЫЙ ДОМ

14.10.2022

—  
23.01.2023





Портрет балерины Алисы Вронской  
 Россия. 1916  
 Фотография: Императорские театры  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № ЭРФт-3957



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

ПРОЛЕТЕЛИ НЕДЕЛИ, МЕСЯЦЫ. ГДЕ ТЫ, ПРОШЛОЕ? ГДЕ ТЫ, УТЕРЯННОЕ СЧАСТЬЕ? НА МОЮ ДОЛЮ ВЫПАЛО БРАТЬ ЗА РУКУ ТУ, ЧТО БЫЛА ФЕЕЙ, ПРИНЦЕССОЙ, ТАИНСТВЕННОЙ ЛЮБОВЬЮ ВСЕГО НАШЕГО ОТРОЧЕСТВА, И ИСКАТЬ ДЛЯ НЕЕ СЛОВА УТЕШЕНИЯ, В ТО ВРЕМЯ КАК МОЙ ДРУГ БРОДИЛ НЕИЗВЕСТНО В КАКИХ КРАЯХ. ЧТО МОГУ Я РАССКАЗАТЬ ТЕПЕРЬ ОБ ЭТОЙ ПОРЕ, О БЕСЕДАХ ПО ВЕЧЕРАМ <...> О ПРОГУЛКАХ, ВО ВРЕМЯ КОТОРЫХ НАМ ХОТЕЛОСЬ ГОВОРИТЬ ЕДИНСТВЕННО ОБ ОДНОМ – О ТОМ САМОМ, О ЧЕМ МЫ РЕШИЛИ МОЛЧАТЬ? В МОЕЙ ПАМЯТИ СМУТНО СОХРАНИЛИСЬ ТОЛЬКО ЧЕРТЫ МИЛОГО ИСХУДАВШЕГО ЛИЦА ДА УСТРЕМЛЕННЫЕ НА МЕНЯ ГЛАЗА, КОТОРЫЕ МЕДЛЕННО ОПУСКАЮТ ВЕКИ, СЛОВНО ВИДЯТ ЛИШЬ СВОЙ ВНУТРЕННИЙ МИР...

Ален-Фурнье. Большой Мольн. 1914



×	2761.			
×	6.			
×	38.	×		
×	991.			
×	992.			
48.	336.			
×	976.			
×	1743.			
				16.

62 ИЗ ПОЛУМРАКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ХРАМОВ  
 68 ГАЛАНТНАЯ ЭПОХА: ВЕЩИ С СЕКРЕТОМ

72 СТРАНСТВИЯ «БЛУДНОГО СЫНА».  
 ЧАСТЬ 1  
 78 САДЫ ЭРМИТАЖА



СЕРГЕЙ АНДРОСОВ<sup>1</sup>

ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022

## ИЗ ПОЛУМРАКА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ХРАМОВ СКУЛЬПТУРА ФЛОРЕНЦИИ В XV ВЕКЕ

**ВЫСТАВКА «СКУЛЬПТУРА ФЛОРЕНЦИИ В XV ВЕКЕ», ОТКРЫВАЮЩАЯСЯ 29 МАРТА В ПИКЕТНОМ ЗАЛЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА, ЕЩЕ РАЗ ПОКАЗАЛА УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ КОЛЛЕКЦИЙ, ХРАНЯЩИХСЯ В МУЗЕЕ.**

Хотя научный каталог итальянской скульптуры Возрождения вышел в 2007 году, многие произведения оставались (и остаются) в хранилищах и выставляются только эпизодически. Даже не затрагивая мраморные рельефы и бюсты в основной экспозиции, для временной выставки удалось собрать 25 работ в терракоте, гипсе, майолике, дереве. Дополнительным доводом явилось приобретение шести рельефов с изображением Мадонны с Младенцем из коллекции петербуржцев Ларисы и Олега Шушковых в 2019 году. К сожалению, две статуи из приходской церкви в Сан-Дженаро (Италия, провинция Лукка), которые предполагалось показать в Петербурге и которые были включены в каталог, так и остались в Италии.

Как известно, колыбелью ренессансного искусства в начале XV века стала Флоренция, причем тон задавали именно скульпторы. Филиппо Брунеллески, Лоренцо Гиберти, Донателло, а позднее Лука делла Роббиа, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, разработали новый подход к изображению человека и окружающего его мира, в том числе создав так называемый живописный рельеф. На путь ренессансного развития живописцы встали чуть позднее, и не исключено, что под воздействием своих коллег-ваятелей. Мраморные рельефы основоположников ренессансного стиля очень редки (Эрмитаж располагает только одной такой композицией, созданной Росселлино). Но крупные скульпторы работали вместе с учениками и помощниками, которые повторяли их произведения в дешевых материалах, что, очевидно, тоже приносило неплохой доход. В определенном смысле такие повторения открывали новые художественные возможности. Рельефы расписывались чаще всего в живописных рамах, тоже создававшихся специалистами в своем деле. Многие произведения, представленные в экспозиции, сохранили оригинальные

<sup>1</sup> Сергей Олегович Андросов — доктор искусствоведения, заведующий Отделом западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа, куратор выставки «Скульптура Флоренции в XV веке» (март-сентябрь 2022, Государственный Эрмитаж).





ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



**Мастерская Андреа делья Роббиа**  
**Рельеф: Мадонна с Младенцем**  
 Флоренция. Начало 1500-х  
 Майолика, роспись  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № Н.ск-336

обрамления и тот вид, в котором они могли использоваться в домашних капеллах зажиточных флорентийцев.

В период подготовки выставки была проведена большая реставрационная работа. Ряд расписанных рельефов расчистили еще в 1970–1980-х, работа над другими продолжалась практически до момента создания экспозиции. В результате во многих случаях открылись оригинальная раскраска и сохранившаяся позолота, активно использовавшаяся мастерами XV века. Деревянные рамы также были укреплены и расчищены реставраторами Эрмитажа.

В итоге посетители выставки не только могли видеть рельефы, созданные в мастерских Лоренцо Гиберти, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселино, но и получили возможность сопоставлять их между собой. Так, рельеф мастерской Дезидерио «Мадонна, поклоняющаяся Младенцу», восходящий к мраморной композиции из Музея Виктории и Альберта (Лондон), экспонировался в двух репликах. Одна, поступившая из собрания А. К. Рудановского в 1920 году, отличается тонкой росписью с обильным использованием позолоты. Рельеф, приобретенный недавно из коллекции Шушковых, практически лишен позолоты, она заменена охрой, красочная гамма — более простая. Вероятно, данный вариант мог создаваться для менее обеспеченных заказчиков и стоил дешевле.

Аналогично различаются две композиции, изображающие Мадонну с Младенцем и святым Иоанном Крестителем, очевидно — повторяющие несохранившийся мраморный рельеф Бенедетто да Майано. Графу П. С. Строганову принадлежала реплика, деликатная по живописи, богато позолоченная и в чем-то напоминающая о картинах Сандро Боттичелли. Стоит отметить также хорошо сохранившееся деревянное обрамление. Другой подобный рельеф кажется более грубым, что может объясняться поздними записями. Позолота здесь тоже отсутствует. И даже рама, хотя она и оригинальная, производит впечатление довольно примитивной.

С именем Луки делья Роббиа со времен Джорджо Вазари связывается изобретение майолики, что позволило значительно обогатить палитру произведений скульптуры, сделать ее яркой и привлекающей внимание даже в полумраке средневековых храмов. Основное

**Мастерская Дезидерио да Сеттиньяно**  
**Мадонна, поклоняющаяся Младенцу**  
 Флоренция. Вторая половина 1450-х  
 Терракота с раскраской  
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
 Инв. № Н.ск-2786



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022





**Рельеф:**  
*Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем*  
Автор оригинала:  
Бенедетто да Майано  
Флоренция.  
XV — начало XVI века  
Гипс, роспись  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Н.ск-1037

**Мастерская  
Дезидерио  
да Сеттиньяно**  
**Рельеф:**  
*Мадонна с Младенцем*  
Флоренция.  
Вторая половина 1450-х  
Терракота, роспись  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Н.ск-1175

произведение мастерской дела Роббиа в Эрмитаже — монументальный алтарь «Рождество» — естественно, осталось в основной экспозиции музея. Зато в Пикетном зале удалось впервые показать редкую статую святого Себастьяна, привязанного к стволу дерева и пронзенного стрелами. Согласно недавним исследованиям, ее автором мог быть Марко дела Роббиа, а не его брат Джованни, как считалось ранее.

Наконец, отдельный раздел выставки составили бюсты из терракоты, так или иначе отразившие влияние Андреа Верроккьо, крупнейшего скульптора третьей четверти XV века во Флоренции. Наиболее близок к работам мастера бюст Христа, который довольно точно повторяет облик Спасителя из группы «Христос и апостол Фома», созданной Верроккьо для фасада церкви Орсанмикеле во Флоренции и ставшей образцом для многих скульпторов, вплоть до первой четверти XVI столетия.

Наиболее интересным произведением этого раздела выставки остается бюст юного святого, чье имя не удалось установить из-за отсутствия атрибутов. Иконографически он восходит к образу апостола Фомы из упоминавшейся уже группы Верроккьо. В то же время по качеству исполнения он превосходит аналогичные бюсты юных святых (в музеях Лондона и Берлина). Тонкая проработка лица юноши и прядей его волос позволила предположить, что бюст создан не только в мастерской Верроккьо, но и при его непосредственном участии. В то же

время оказалось, что «Юноша-святой», принадлежавший великой княгине Марии Николаевне, дочери Николая I, некогда приписывался Леонардо да Винчи. Как известно, Леонардо провел в мастерской Верроккьо не менее семи лет (с 1469 по 1476 год), причем в конце этого срока скорее как полноправный сотрудник, нежели просто ученик. Он должен был в то время заниматься и скульптурой, о чем свидетельствуют заказы на конные монументы, которые он принимал позднее. Историки искусства много раз предлагали приписать Леонардо различные произведения пластики, однако, за исключением бронзовой статуэтки всадника на вздыбленном коне (Будапешт, Музей изобразительных искусств), эти атрибуции кажутся недостаточно обоснованными. Высокое качество исполнения бюста из Эрмитажа, а также сходство лица юноши с лицами ранних Мадонн Леонардо позволяют задуматься над возможностью участия мастера из Винчи в работе над бюстом.

Выставка, первоначально планировавшаяся на 2020 год, как кажется, оказалась очень востребованной в 2022-м. И дело здесь не только в том, что было больше времени на подготовку произведений и издание каталога. Рассматривая трогательные и в чем-то наивные образы Младенца Христа, Богоматери, других святых, посетитель выставки не только открывал для себя светлое искусство Раннего Возрождения, но и невольно оказывался в атмосфере доброго и вечного, которого нередко не хватает в наше сложное время.



Неизменная ценность разумных решений.

**АУДИТ. НАЛОГИ. КОНСАЛТИНГ.**

ООО «Р.О.С.ЭКСПЕРТИЗА»

Тел. +7 (495) 721-38-83, +7 (800) 700-77-62

[www.rosexpertiza.ru](http://www.rosexpertiza.ru)



# ГАЛАНТНАЯ ЭПОХА: ВЕЩИ С СЕКРЕТОМ

**СЕКРЕТЫ ВЫЗЫВАЮТ МНОЖЕСТВО ЭМОЦИЙ И ПРИВЛЕКАЮТ УЖЕ ОДНОЙ ТОЛЬКО ВОЗМОЖНОСТЬЮ ПОЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ ПРИЧАСТНЫМ К ТОМУ, ЧТО ДОСТУПНО ИЗБРАННЫМ. КАКИМИ БЫ ПУСТЯЧНЫМИ ОНИ НИ БЫЛИ, НАЙДЕТСЯ НЕ ТАК УЖ МНОГО ЛЮДЕЙ, СПОСОБНЫХ НЕ ЗАИНТЕРЕСОВАТЬСЯ ТАЙНОЙ.**

Секреты будоражат наше воображение. Драгоценности также никого не оставляют равнодушным. Тайны, скрытые в ювелирных изделиях, замысел, который можно понять, только обладая необходимыми знаниями, — темы выставки «Вещь с секретом»<sup>2</sup>. Украшения, предметы быта, подарки с сюрпризом, выполненные из драгоценных материалов, поражают великолепием и вызывают сильные эмоции. Привлекая своим блеском и внешней декоративностью, эти изделия дают пищу для размышлений, выходят далеко за рамки набора красивых безделушек, необходимых атрибутов богатства, спутников сильных мира сего.

Самые разнообразные произведения — кольца, брелоки, кулоны, флаконы, часы, табакерки, портбукеты, трости, кубки, чернильницы — впервые объединены столь прихотливой темой: это и уникальные экспонаты, и группы предметов, популярных в то или иное время, каждый из которых интересен и сам по себе, и как отражение моды своей эпохи на определенные аксессуары.

Диапазон секретов довольно широк. Щекочет нервы мысль о том, что во внешне безобидном роскошном предмете может скрываться орудие убийства: таковы кольцо для яда XVI века и трость-шпага начала XIX столетия. Особенно интригует перстень. Традиционно мнение, что в подобных изделиях держали яд для тайного и быстрого устранения соперника, однако возможно, что здесь был спрятан миниатюрный портрет. Загадка этого предмета до конца не раскрыта.



**Кубок-страус**  
Германия. Начало XVII века  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Э-2508

Под внешней декоративностью и затейливостью форм скрывались и письменные приборы, каждый из которых — высокохудожественное произведение ювелирного искусства. Многие из таких изделий XVIII столетия, по-видимому, были изготовлены для дипломатического подарка. Известно, что письменный прибор в виде изысканного миниатюрного диванчика в стиле рококо был преподнесен Екатерине II польским королем Станиславом Августом Понятовским 27 июня 1783 года. В его деталях скрыты отделение для перьев, чернильница и песочница.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

Миссис Чивли. ...Я хотела узнать, не нашлась ли моя брошка.  
Лорд Горинг. Бриллиантовая змейка с рубином?  
Миссис Чивли. Да. Почему вы знаете?  
Лорд Горинг. Потому что она нашлась. Я сам ее и нашел, но, уходя, забыл сказать дворецкому. (Идет к письменному столу и начинает выдвигать ящики.) Она в этом ящике. Нет, в этом. Эта брошка, да? (Показывает ее миссис Чивли.)  
Миссис Чивли. Да. Как я рада, что она нашлась. Это... подарок.  
Лорд Горинг. Вы ее наденете?  
Миссис Чивли. Конечно. Если вы мне приколете. (Лорд Горинг внезапно защелкивает браслет на ее руке.) Что вы делаете?.. Я и не знала, что ее можно носить как браслет.  
Лорд Горинг. Не знали?  
Миссис Чивли (вытягивает свою красивую руку, любуясь). Нет. Но так тоже неплохо. Посмотрите, как он хорош на мне!

Оскар Уайльд. Идеальный муж. 1893

Присутствующие во многих экспонатах сюрпризы сделаны главным образом для того, чтобы быть обнаруженными, удивить и вызвать восхищение хитроумной выдумкой, мастерством изготовления. Таковы секреты, таящиеся в бытовых вещах, например в сосудах для питья. Мода на шуточные кубки, выполненные в виде различных фигур, возникла среди немецкого бюргерства в конце XVI века. Они были призваны вызывать дополнительное веселье на пирушках, и порой совершенно невозможно поверить, что затейливый предмет несет в себе утилитарную функцию.



**Перстень с тайником**  
Западная Европа. XVI век  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-17003

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Письменный прибор в виде дивана**  
Париж (?). 1760–1770-е  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Э-1794

Желанными подарками для искушенной аристократии были предметы, скрывающие музыкальный сюрприз. Наиболее преуспели в изготовлении таких произведений швейцарские мастера. На рубеже XVIII–XIX веков создается особенно много брелоков, карманных часов и шкатулок. Среди таких памятников выделяется музыкальная шкатулка, выполненная известным швейцарским мастером Жакобом Фризаром (1753–1810). Тема механизмов продолжена миниатюрными швейцарскими часами-подвесками, корпуса которых изготовлены в виде различных предметов. С первого взгляда невозможно определить, что в этих ювелирных вещицах, с большим вкусом украшенных эмалью, жемчугом и драгоценными камнями, скрыты часы.

<sup>1</sup> Екатерина Евгеньевна Абрамова — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа.

<sup>2</sup> Выставка «Вещь с секретом. Ювелирное искусство XVI–XXI веков». Государственный Эрмитаж (Синяя спальня Зимнего дворца), 22.10.2022 — 11.09.2023.





**Часы в форме яйца**  
Нижний Новгород. 1764–1767  
Мастер И. П. Кулибин  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ЭРО-7318

Галантная эпоха XVIII века, характеризующаяся определенной театризованностью жизни, присущей аристократическим кругам, оставила ряд памятников, демонстрирующий распространение тайного языка любви — языка мушек и вееров. Эту тему иллюстрируют спрятанные под крышками эмалевых табакерок изображения дам с мушками на лице и сопутствующие аксессуары, в том числе редчайшие перстень и веер, в композиции которых центральное место занимает маска.



**Часы-подвеска в виде жука**  
Швейцарская школа. 1920-е  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-17405

**Часы-подвеска в виде жука**  
Швейцария. 1890-е  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-17650

Вдруг страшная молния сверкнула в глазах ее; она подбежала к столу; схватила рюмку Бонасье и опустила в нее что-то из внутренности своего перстня, который открыла с непонятною быстротой.

Это было красноватое зерно, которое тотчас распустилось в вине.

Потом, взяв твердою рукой рюмку, она сказала:

— Выпейте; вино подкрепит ваши силы, выпейте.

С этими словами она поднесла рюмку к губам Бонасье, которая выпила машинально.

— О, я не так хотела отомстить, — подумала миледи, ставя рюмку на стол с адскою улыбкой, — но что делать, если иначе нельзя. И она бросилась вон из комнаты...

**Александр Дюма. Три мушкетера. 1844**

Довольно многочисленную группу составляют невероятно популярные в XVIII столетии табакерки. Возможность размещать различные изображения на внутренней стороне крышек делала их привлекательным объектом для хранения секретов. Скрытая от посторонних глаз поверхность была идеальным местом не только для портретов и мифологических сцен, но и для более откровенных эротических изображений, неизменно пользовавшихся спросом. В крышках табакерок мог быть спрятан тайник.



**Перстень со щитком в виде лица в маске**  
Франция. Середина XVIII века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-6841



**Табакерка с мозаичным орнаментом**  
Дрезден (Саксония).  
Вторая половина XVIII века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-6244



**Табакерка с играющими путти**  
Эмаль: Западная Европа. 1770–1790-е;  
оправа: Санкт-Петербург. Начало XIX века  
Мастер Иоганн-Вильгельм Кейбель  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Э-328

В отдельную группу выделены медальоны как тайники для пряди волос и портрета близкого человека. Эта сентиментальная тема поддерживается и мемориальными изделиями из волос — залога любви и дружбы и напоминания как о живых, так и об усопших.

— Вот что-то интересное...

«Что-то» оказалось овальным медальоном, где вырезанная в полный рост женская фигура, слегка античных очертаний, склонялась над урной, из которой струилась вода.

— Это, милочка, викторианский траурный медальон. Вырезал его, поди, сам Томас Эндрюс. Тот самый, Ее Величества янтарных дел мастер. Хорошие были тогда денечки для Уитби, как скончался принц-консорт. Люди в те поры любили вспоминать своих покойных. Не то что нынче. Нынче с глаз долой, из сердца вон...

Мод положила медальон и попросила посмотреть «брошь дружбы» с витрины. Роланд между тем изучал бархатную картонку с прихотливыми брошами и перстнями, изготовленными из косиц и плетений нитей, очевидно — шелковых, одни заключали в себе янтарь, другие были усыпаны жемчугом.

— Смотрится симпатично. Янтарь, жемчуг, шелк.

— Э-э, нет, сударь. Это не шелк! Это человеческие волосы. Траурная брошь, с волосами внутри. Посмотрите, у всех этих брошей по ободку написано *In memoriam*. Они срезали локон с покойного или с покойницы на смертном одре. У волос, стало быть, жизнь продолжалась...

**Антония Байетт. Обладать. 1990**

Выставка завершается работами современного российского творческого союза Mi-Mi Moscow. Представленные подвесы являются аллюзией на медальоны, в них также можно хранить личные реликвии. Довольно агрессивные новые формы заставляют переосмысливать наследие прошлого. В общей сложности на выставке можно увидеть 120 предметов, но количество скрываемых в них секретов этой цифрой не ограничивается.



**Медальон с женским портретом внутри**  
Западная Европа или Россия. Конец XIX — начало XX века  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Э-17320



ЕЛЕНА СОЛОМАХА<sup>1</sup>

# СТРАНСТВИЯ «БЛУДНОГО СЫНА»

## ЧАСТЬ 1

**ТРАДИЦИОННО СЧИТАЛОСЬ, ЧТО «БЛУДНЫЙ СЫН» ПОКИДАЛ СТЕНЫ МУЗЕЯ ТОЛЬКО В 1941 ГОДУ, ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. А МЕЖДУ ТЕМ ПУТЕШЕСТВИЯ ОН СОВЕРШАЛ НЕОДНОКРАТНО, И ИСТОРИЯ ЭТИХ ПУТЕШЕСТВИЙ ОТРАЖАЕТ БОЛЬШОЙ И СЛОЖНЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ЭРМИТАЖА, КОТОРЫЙ ВМЕСТЕ СО ВСЕЙ ОГРОМНОЙ СТРАНОЙ ПЕРЕЖИВАЛ ЕЕ ВЗЛЕТЫ И ПАДЕНИЯ, ВОЙНЫ, РЕВОЛЮЦИИ И КАТАКЛИЗМЫ.**

«Возвращение блудного сына» Рембрандта, последний шедевр великого голландца, можно смело назвать одной из главных картин эрмитажного собрания. Вероятно, неслучайно в конце жизни художник обратился к теме прощения и духовного прозрения, которую он поднял до невероятной экзистенциальной высоты. Эта картина побудила Бенджамина Бриттена на создание оперы, стала источником многочисленных искусствоведческих исследований и разнообразных интерпретаций ее персонажей. Не менее поучительна и история ее путешествий.

Относящийся к числу ранних приобретений Екатерины II, «Блудный сын» был куплен в 1766 году Д. А. Голицыным за 3590 ливров в Париже у господина д'Ансежюна и помещен в один из залов Малого Эрмитажа.

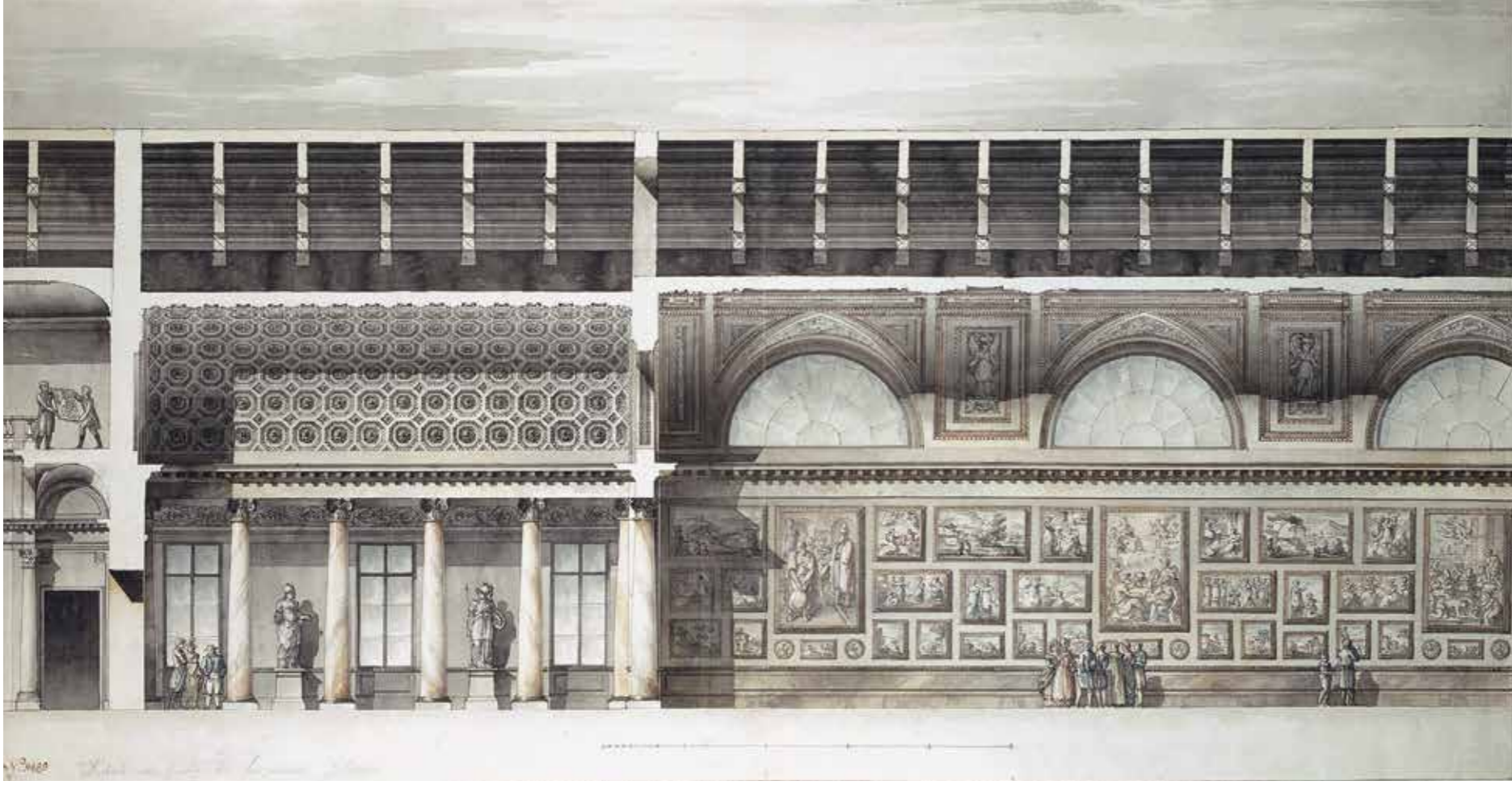
В первое свое путешествие в составе эрмитажной галереи «Блудный сын» отправился во время Отечественной войны 1812 года. В первых числах сентября, после Бородинского сражения и сдачи Москвы неприятелю, было принято решение об эвакуации императорских художественных собраний.

6 сентября по приказанию обер-гофмаршала Н. А. Толстого началась упаковка экспонатов Эрмитажа<sup>2</sup>. В Вытегру секретно «водным путем» решено было вывезти галерею драгоценностей<sup>3</sup>, небольшую часть скульптуры (в основном бюсты членов императорского дома) и Картинную галерею. Картины вынимали из рам и укладывали в ящики в зависимости от размера: маленькие полотна — до 40 в один ящик, крупные — от пяти полотен. Для упаковки вещей купец Михайло Петров поставил в Эрмитаж сукно, гвозди, войлок, вату, пеньку льняную, нитки, картон, ящики, различную бумагу и другие упаковочные материалы на сумму 703 рубля 50 копеек<sup>4</sup>. За неимением времени, в поящичных описях картины обозначались только инвентарными номерами. «Блудного сына» уложили в ящик под № 49. Вместе с ним

**Рембрандт Харменс ван Рейн**  
*Возвращение блудного сына*  
Голландия. Около 1668  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-742



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



**Джакомо Кваренги**  
Малый Эрмитаж. Музейные залы над корпусом конюшен и манежа. Часть продольного разреза  
Россия. Конец XVIII века  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ОР-9699

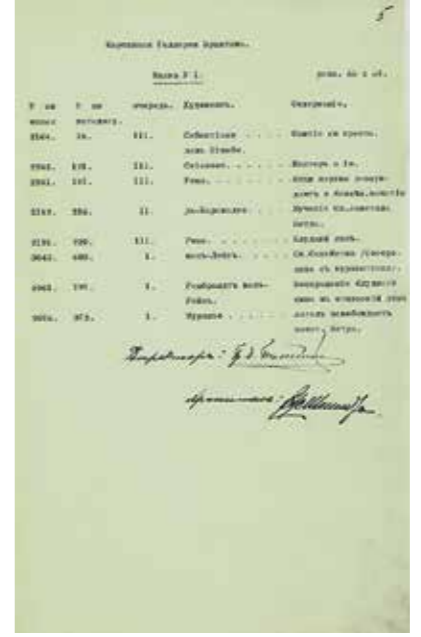


Резэвакуация коллекций из Москвы. Слева направо в первом ряду: директор Эрмитажа С. Н. Тройницкий, хранитель Л. А. Мацулевич, председатель Всероссийской коллегии по делам музеев Г. С. Ятманов, комиссар Ерыкалов, начальник военных сообщений республики М. М. Аржанов. Октябрь 1920. АГЭ

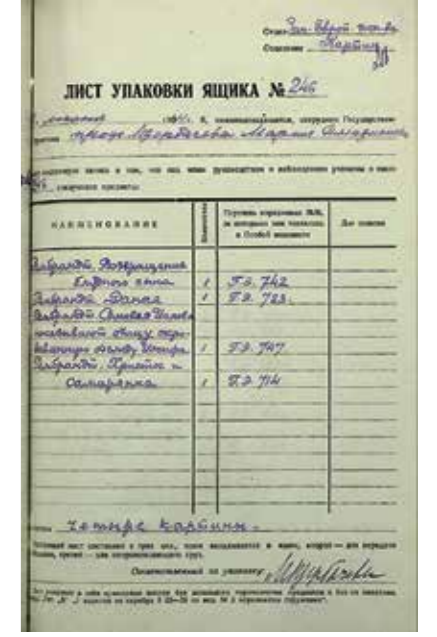
Эвакуация собраний Эрмитажа. Сентябрь-октябрь 1917. АГЭ



31 мая 1819. Рапорт начальника II отделения Эрмитажа Ф. И. Лабенского о награждении служащих, принимавших участие в эвакуации, бронзовыми медалями в память Отечественной войны 1812 года. АГЭ



1917  
Опись картин в ящике №1. АГЭ



1941  
Лист упаковки ящика №246. АГЭ

туда же поместили еще четыре картины большого размера: «Юпитер и Ио» Скьявоне, «Бегство в Египет» Ван Дейка, «Крещение Господне» Альбани и «Святая Мария Магдалина, омывающая ноги Христу» Рубенса.

19 сентября все ящики были погружены на два корабля, которые ввиду секретности операции обозначались только номерами. «Блудный сын» отправился под №48<sup>5</sup>.

Упаковкой и сопровождением секретного груза занимались всего пять человек под руководством начальника II отделения Эрмитажа Ф. И. Лабенского. Это были камердинер Андрей Митрохин, выполнявший обязанности реставратора, его помощники камердинер Алексей Андреев и лакей Иван Трифонов, губернский регистратор Савелий Лузин и писмоводитель Густав Планат.

После изгнания неприятеля за пределы России, 1 июня 1813 года коллекции были возвращены в Петербург «без всякой утраты и повреждения»<sup>6</sup> и доставлены в Аванзал Зимнего дворца. Там в течение 20 дней скульптор Нашон с тремя помощниками распаковывал картины, осматривал и вставлял их в рамы, а затем специально нанятые для этой цели грузчики переносили полотна в Эрмитаж и в течение 30 дней развешивали на стены.

Второе свое путешествие «Блудный сын» совершил в 1917 году. В августе, когда немецкие войска взяли Ригу, Временное правительство приняло решение об эвакуации собраний петроградских музеев в Москву.

Прежде всего требовалось эвакуировать наиболее ценные экспонаты. «Картины было важно успеть вывезти до холодов, т. к. обмораживание их и вообще сильное колебание температуры могло вызвать весьма пагубные для них последствия, — писал директор Эрмитажа Дмитрий Иванович Толстой. — В первую очередь к вывозке у нас были намечены наиболее ценные картины — Рембрандта, Рафаэля, Тициана, Веласкеса, Леонардо и др. Они вынимались из рам, вкладывались в ящики из сухих досок, обитых клеенкой во избежание сырости, и прикреплялись подрамниками к брускам, которые, в свою очередь, прибывались или привинчивались к стенкам ящиков; клеенка предварительно была химически исследована, как бы заключающиеся в ней вещества не оказали вредного влияния на краски или лак картин»<sup>7</sup>.

Сотрудники Эрмитажа тяжело переживали отправку коллекций. Д. И. Толстой писал: «Можно сказать, что в это время весь Эрмитаж жил тяжелой, лихорадочной жизнью; казалось, что переживаешь кошмар или что хоронишь кого-то очень дорогого и близкого»<sup>8</sup>.

Опять картины размещали по ящикам: маленькие — до 40, большие — до 5–10 в ящике. «Блудного сына» упаковали в ящик под №1. Компанию ему опять составили «Бегство в Египет»





Упаковка картин в Больших просветах.  
Слева направо: Д. Д. Шмидт, Д. И. Толстой, Д. А. Шмидт. Сентябрь 1917. АГЭ

Ван Дейка, «Юпитер и Ио» Скъявоне, а также «Ангел освобождает Петра из темницы» Мурильо, еще один «Блудный сын» — Сальватора Розы, «Мученичество апостола Петра» Лионелло Спады (тогда приписывалось Караваджо), «Спор Отцов Церкви о христианском догмате непорочного зачатия» Гвидо Рени, «Снятие с креста» Себастьяно дель Пьомбо<sup>9</sup>.

15 сентября первый эшелон под охраной отряда юнкеров увез «Блудного сына» в Москву. 6 октября был отправлен второй эшелон, а третий уйти не успел — его отправка, намеченная на 25 октября, не состоялась из-за Октябрьского переворота.

В течение нескольких лет ящики с запакованными экспонатами находились в Большом Кремлевском дворце, Оружейной палате и Историческом музее, и только после обращения деятелей науки и искусства Петрограда в апреле 1920-го к самому Ленину вышло постановление об их возвращении.

19 ноября 1920 года коллекции были благополучно доставлены в Эрмитаж. Встречать их вышел весь персонал музея, а вечером в Малахитовом зале Зимнего дворца по этому случаю состоялся торжественный ужин, на котором присутствующие находились «в шубах и галошах на ногах от страха их потерять!»<sup>10</sup>.

Одним из первых, 23 ноября, был вскрыт ящик с «Блудным сыном». По воспоминаниям супруги хранителя итальянской и испанской живописи Э. К. Липгарта Луизы Константиновны, «в момент, когда открывали ящик Рембрандта, все обнажили головы»<sup>11</sup>.

С 20 ноября по 31 декабря шло восстановление экспозиции Картинной галереи. Первыми были развешены картины в зале Рембрандта. Его торжественное открытие состоялось 28 ноября. С этого зала началось долгожданное восстановление всего музея.

Свое последнее путешествие «Блудный сын» совершил в 1941 году. 22 июня началась Великая Отечественная война, а с ней и третья эвакуация Эрмитажа. Как и в 1913 году, готовиться к ней стали задолго до войны. Благодаря настойчивости Иосифа Абгаровича Орбели, единственного из директоров музеев Ленинграда, серьезно воспринявшего ситуацию в Европе, Эрмитажу еще в 1938-м выделили специальное здание (Сампсониевский собор) для подготовки к эвакуации. К 1939 году там сделали основную часть ящиков, заготовили 28 тонн стружки, упаковочного материала, бумаги, а к апрелю 1941-го даже отпечатали поящичные описи. «Почти все ящики были изготовлены из прочных сосновых досок, толщиной от 25 до 30 мм, что обеспечивало

их сохранность при перегрузках, хотя значительно увеличивало вес самой тары... Все ящики для картин, чувствительных к влажности, были обиты внутри фанерой, препятствовавшей проникновению влаги в щели между досками... Картины большого размера были упакованы в плоские ящики, в которых они размещались горизонтально в несколько рядов и наглухо закреплялись деревянными планками. В ящиках этого типа помещалось от 3 до 15 (а в отдельных случаях и больше) картин»<sup>12</sup>. Именно поэтому всего за неделю удалось собрать и отправить первый эшелон с самыми ценными экспонатами музея. Поскольку картины упаковывали по школам, то теперь «Блудный сын» уехал в эвакуацию в ящике под №246 вместе с другими тремя полотнами Рембрандта: «Данаей», «Христом и самарянской», «Сыновьями Иакова, показывающими отцу окровавленную одежду Иосифа»<sup>13</sup>. В книге «Подвиг Эрмитажа» С. Варшавский и Б. Рест писали, что единственное исключение при упаковке сделали для «Блудного сына», которого вместе с рамой поместили в отдельный ящик<sup>14</sup>. Из документов теперь ясно, что это было не так. По свидетельству В. Ф. Левинсона-Лессинга, картины были упакованы без рам, «за единичными исключениями, допущенными для нескольких итальянских картин XIV и начала XV века»<sup>15</sup>.

1 июля 1941 года «Блудный сын» отправился в свою третью эвакуацию — на Урал, в Свердловск. В 1941-м, как и в 1917-м, удалось вывезти только два эшелона. Третий уйти не успел — замкнулось кольцо блокады. Произведения из первого эшелона поместили в здании Картинной галереи на улице Вайнера, 11. Это здание сохранилось в Екатеринбурге до сих пор<sup>16</sup>. Четыре долгих года «Блудный сын» провел в ящике, открываемом только для проверки сохранности живописи.

4 июня 1945 года в Эрмитаже состоялось общее собрание сотрудников, где И. А. Орбели сделал доклад о предполагаемом восстановлении экспозиций Эрмитажа, оно по традиции должно было начаться с зала Рембрандта, на восстановление которого отпускалось семь дней. И вот наконец 7 октября два состава с эрмитажными коллекциями, с разницей в один час, отошли от платформы Свердловска — и 11-го благополучно прибыли в Ленинград. Так же как в далеком 1920-м, их встречали все сотрудники, на этот раз во главе с И. А. Орбели. 14 октября ящики были перевезены в Эрмитаж. При распаковке оказалось, что «все картины находятся во вполне удовлетворительном состоянии и могут быть непосредственно включены в экспозицию без производства каких-либо реставрационных работ»<sup>17</sup>. Развеску картин в зале Рембрандта выполнили всего за один день. 15 октября «Блудный сын» вернулся на свое место. 4 ноября состоялось торжественное открытие Эрмитажа.

Сейчас наш музей значительно расширил свои границы, к нему присоединили новые здания, появились новые отделы, но «Возвращение блудного сына» по-прежнему собирает толпы посетителей, сила его воздействия на публику не ослабевает со временем. Не случайно именно эту картину в 2000 году Ватикан с разрешения Эрмитажа сделал главным символом праздника перехода в новое тысячелетие.

Продолжение следует.

- 1 \_\_\_\_\_ Елена Юрьевна Соломаха — заместитель заведующего Научным архивом рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа.
- 2 \_\_\_\_\_ АГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 10. 1812. Л. 1, 2.
- 3 \_\_\_\_\_ Часть мелких предметов из галереи драгоценностей, вроде табакерок, часов, коробочек, украшенных драгоценными камнями, вывозили сухопутным путем.
- 4 \_\_\_\_\_ Там же Л. 4.
- 5 \_\_\_\_\_ Там же. Л. 53 об.
- 6 \_\_\_\_\_ Там же. Д. 21. 1919. Л. 1.
- 7 \_\_\_\_\_ Толстой Д. И. Революционное время в Эрмитаже и Русском музее. СПб., 2017. С. 30.
- 8 \_\_\_\_\_ Революционное время в Русском музее и в Эрмитаже. (Воспоминания графа Д. И. Толстого) // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. : альманах. [Т.] 2–3. М., 1992. С. 346.
- 9 \_\_\_\_\_ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 45. Ч. 11. 1914. Л. 5.
- 10 \_\_\_\_\_ Веснина Н. Н., Веснин С. А. Российские дворянские роды фон Липгарт и Шестаковы. СПб., 2014. С. 71.
- 11 \_\_\_\_\_ Там же.
- 12 \_\_\_\_\_ Левинсон-Лессинг В. Ф. В глубоком тылу // Спасти и сохранить. Эвакуация Государственного Эрмитажа на Урал в документах, воспоминаниях, фотографиях, рисунках. Екатеринбург, 2021. С. 27–28.
- 13 \_\_\_\_\_ В настоящее время картина приписывается школе Рембрандта.
- 14 \_\_\_\_\_ Варшавский С., Рест Б. Подвиг Эрмитажа. Документальная повесть. Л., 1985. С. 24.
- 15 \_\_\_\_\_ Левинсон-Лессинг В. Ф. В глубоком тылу. С. 27–28.
- 16 \_\_\_\_\_ Теперь это здание Екатеринбургского музея изобразительных искусств. В 2021 году там был открыт центр «Эрмитаж-Урал».
- 17 \_\_\_\_\_ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 3028. Л. 10.



# САДЫ ЭРМИТАЖА

С ДАВНИХ, ВОЗМОЖНО ЕЩЕ С АНТИЧНЫХ, ВРЕМЕН ЛЮДИ ПРИДАВАЛИ ОПРЕДЕЛЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТЕМ ИЛИ ИНЫМ РАСТЕНИЯМ И ИХ СОЧЕТАНИЯМ. ИХ ИЗОБРАЖАЛИ НА КАРТИНАХ, ОДЕЖДЕ, ПРЕДМЕТАХ БЫТА, НО ПРИРОДА ВО ВСЕХ СВОИХ ПРОЯВЛЕНИЯХ БОГАЧЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА О НЕЙ, В ЕЕ ФОРМАХ И ОТТЕНКАХ ЗАКЛЮЧЕНО СТОЛЬ ВЕЛИКОЕ МНОГООБРАЗИЕ, ЧТО ЕДВА ЛИ ОНО ОБЪЕМЛЕМО ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ СОЗНАНИЕМ.

Ян Давидс де Хем  
Плоды и ваза с цветами  
Голландия. 1655  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-1107

# БОТАНИКА



ВАЛЕНТИНА БУБЫРЕВА<sup>1</sup>



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**В** ходе исследования художественных изображений на музейных предметах из коллекций голландской и фламандской живописи XVII–XVIII веков, западно-европейской гравюры, фарфора, текстиля было изучено свыше 200 картин и предметов быта, хранящихся в собрании Эрмитажа.

С той или иной степенью достоверности идентифицировано более 200 видов растений. С высокой степенью уверенности можно утверждать, что на музейных предметах голландской и фламандской коллекций представлены не менее 219 видов растений, относящихся к 166 родам и 65 семействам. Часть растений определены до вида, часть — до рода. Некоторые растения представлены дикими видами, другие — сортами, может быть не такими многочисленными, как сейчас, но уже выведенными к тому времени. Мастерство художников XVI–XIX веков, заключенное в том числе в прорисовке деталей, и позволило столь точно определить столь большое количество изображенных растений.

В меньшей степени узнавание последних коснулось предметов быта: тарелок, ваз, изразцов. В этом случае идентификация была весьма затруднена. Вообще невозможным оказалось определение растений в переплетениях кружев (во всяком случае, с точки зрения ботаника).

Совершенно удивительно, что в изображениях на шпалерах растения также неплохо определяются. Казалось бы, трудоемкость при производстве шпалер в XVII веке могла привести к тому, что растения превратились бы в фантастические или стилизованные. Но этого не произошло, выдумка не взяла верх над реальностью. Интересно отметить, что в ходе исследования не были встречены фантастические растения. Довольно часто автор изображения не ставил для себя задачу выписать растения подробно, до степени узнавания. Но растения, запечатленные на крупных планах, явно писались с натуры или по памяти.

Интересно, что на «многоцветковых» полотнах одновременно изображены растения разных сезонов: весны и лета, например ландыши вместе с розами, тюльпаны — с лилиями. Невероятные сочетания растений, однако, не приводили к фантазийности в изображении. Автор прекрасно представлял себе, какое именно растение он хотел воспроизвести. Очевидно, что были заготовленные эскизы, зарисовки, сделанные в разное время, а затем художник причудливо соединял их на полотне в монументальные многоцветковые композиции.

Заслуживают восхищения таблицы по естествознанию («Образцы»). Превосходна точность в передаче мелких деталей. Большей частью растения хорошо определяются. Некоторые виды растений встречены только здесь.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

Теперь подробнее. На картинах разные растения отмечаются с разной частотой: одни — единожды, другие — многократно.

Лидер по изображению на картинах — семейство розовых (Rosaceae), куда относятся хорошо известные и широко используемые в хозяйстве виды.

Чаще всего изображались представители рода роза (Rosa sp.) (76 раз). Сюда относятся и так называемые шиповники (обычно этим словом именуется роза, у которых число лепестков — пять) и сортовые махровые розы. Последние — довольно крупные, многослойные, с множеством лепестков разнообразных оттенков. Они составляют группу исторических (старых) роз, в которую входят все сорта, созданные до 1867 года (официальная дата появления первого гибрида чайных роз — сорта La France). Происхождение старинных сортов роз неясно. Некоторые из них были привезены в Европу римлянами, другие, вероятно, во время Крестовых походов. Старинные розы имеют несколько подгрупп. К ним относятся французские, альба, дамасские, столетние, мускусные, бурбонские, нуазетт, портлендские. На картинах, посвященных Деве Марии и Святому семей-

**Хендрик Голциус**  
*Адам и Ева (Грехопадение)*

Голландия. 1608  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-702

**Иоахим Антонис Эйтевал**  
*Лот с дочерьми*

Голландия. Между 1603 и 1608  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-1443

<sup>1</sup> Валентина Александровна Бубырева — кандидат биологических наук (Санкт-Петербургский государственный университет).



ству, часто изображаются розы белого цвета — как символ чистоты и невинности. Видимо, они относятся к группе альба, которая существовала в древние времена и широко выращивалась в Средневековье в лечебных целях. Считается, что она была привезена в Британию римлянами. Альба — естественный гибрид дамасской розы и шиповника. Отметим, что на таких картинах наряду с белыми розами нередко в качестве цветка чистоты и невинности присутствуют белоснежные лилии (9) (*Lilium candidum* L.).

Кроме того, из семейства розовых, часто изображаемых на картинах, наличествуют: вишня обыкновенная (*Cerasus vulgaris* Mill.) (11), груша (*Pyrus communis* L.) (13), земляника лесная (*Fragaria vesca* L.) (9), персик (*Prunus persica* (L.) Batsch) (12), слива (*Prunus domestica* L.) (12) и яблоня домашняя (*Malus domestica* Borkh.) (26). Практически все из них присутствуют в виде плодов, лишь изредка они представлены цветущими.

Среди всевозможных плодов чаще всего изображался виноград культурный (*Vitis vinifera* L.) (41), иногда в виде лозы или только его листья. Виноград — растение, культура которого насчитывает несколько тысяч лет. На картинах изображались и другие плоды: айва обыкновенная (*Cydonia oblonga* L.) (2), ежевика сизая (*Rubus caesius* L.) (3), мушмала германская (*Mespilus germanica* L.) (4), тёрн (*Prunus spinosa* L.) (2), черешня (*Prunus avium* (L.) L.) (2), абрикос (*Prunus armeniaca* L.) (7), земляника лесная (*Fragaria vesca* L.) (9), крыжовник (*Ribes uva-crispa* L.) (1), красная смородина (*Ribes rubrum* L.) (4), орех грецкий (*Juglans regia* L.) (3), лещина (*Corylus avellana* L.) (4), мандарин (*Citrus reliculata* Blanco) (1), лимон (*Citrus limon* (L.) Osbeck) (17 раз, иногда только цветки), апельсин (*Citrus × sinensis* (L.) Osbeck) (2), инжир (*Ficus carica* L.) (5), шелковица черная (*Morus nigra* L.) (3), каштан посевной (*Castanea sativa* L.) (2), гранат (*Punica granatum* L.) (18), ананас (*Ananas comosus* (L.) Merr.) (1). Отметим наличие ананаса — растения, естественно произрастающего только в Южной Америке (Новый Свет): оно уже тогда было введено в культуру в оранжереях Западной Европы.

Список культивируемых огородных растений не очень велик. Это артишок испанский (*Cynara cardunculus* L.) (5), лук репчатый (*Allium sepa* L.) (1), лук-порей (*Allium porrum* L.) (1), морковь (*Daucus carota* L.) (2), петрушка (*Petroselinum crispum* (Mill.) Fuss) (2), сельдерей (*Apium graveolens* L.) (5), латук (*Lactuca serriola* L.) (1), цикорий (*Cichorium inlybus* L.) (1), бобы обыкновенные (*Vicia faba* L.) (1), горох (*Pisum sativum* L.) (6), фасоль (*Phaseolus vulgaris* L.) (1), ревень (*Rheum officinale* Baill.) (1), цветная капуста (*Brassica oleracea* L. var. botrytis L.) (2), репа (*Brassica rapa* L.) (2), хмель (*Humulus lupulus* L.) (1), тыква (*Cucurbita pepo* L.) (10), огурец (*Cucumis sativus* L.) (4), арбуз (*Citrullus lanatus* (Thunb.) Matsum. & Nakai) (2), дыня (*Cucumis melo* L.) (1), спаржа (*Asparagus officinalis* L.) (4), просо (*Panicum milliaceum* L.) (1), пшеница (*Triticum durum*

Desf.) (6), ячмень (*Hordeum vulgare* L.) (5), кукуруза (*Zea mays* L.) (4). Особенно интересно присутствие кукурузы сахарной — одного из древнейших культурных растений из Мексики, завезенного в Европу Христофором Колумбом.

Разумеется, достойны внимания все виды, привезенные издалека, но остановимся на самых интересных. Чаще других изображалась ипомея пурпуровая (*Ipomoea purpurea* (L.) Roth) (17), растение из семейства вьюнковых, очень неприхотливое, широко культивируемое и раньше и сейчас.

Следующие по частоте изображения — это бархатцы прямостоячие (*Tageles erecta* L.) (7), настурция майская (*Tropaeolum majus* L.) (6), фасоль огненно-красная (*Phaseolus coccineus* L.) (3). Прекрасно выписанные растения не оставляют сомнений в их идентификации. Хорошо знакомы эти растения и в нашей стране. Они неприхотливы и широко используются в озеленении в открытом грунте.

Остальные растения по частоте изображения сильно уступают этим видам, они отмечены биологами на произведениях Эрмитажа один-два раза. Интересно изображение страстоцвета голубого (*Passiflora coerulea* L.) на картине Леопольда Штоля «Плоды и цветы» (Голландия, 1827). Повернутый к зрителю так, чтобы были отчетливо видны все части цветка, страстоцвет отсылает нас к смыслу, который вкладывали в него иезуиты. В 1610 году изображение цветка пассифлоры попало в руки итальянского историка и религиозного деятеля Джакомо Босио. Он описал этот цветок как наглядное воплощение Страстей Христовых. Три рыльца пестика символизировали гвозди, которыми были прибиты к кресту ступни и руки Христа. Внешняя корона олицетворяла терновый венец, тычинки — пять ран. 72 венечные нити внутренней короны были приняты за количество шипов тернового венца. Копьевидные листья обозначили копье, пронзившее Христа. Желёзки, найденные на обратной стороне листа, должны были означать 30 серебряников, полученных Иудой за предательство. Эти сравнения дали повод к названию растения — *Passiflora*, от латинских *passio* («страдание») и *flos* («цветок»). До сих пор популярность растения не падает.

Отдельно стоит сказать об изображенных древесных растениях. Представлены они прежде всего в жанровых сценах и в пейзажах, хотя иногда встречаются и в составе букетов и венков. Понятно, что в жанровых сценах растения прорисовывались не столь тщательно, как в букетах и венках, — такой задачи перед художником не стояло, поэтому и определение деревьев и кустарников весьма затруднительно. Лишь там, где дерево располагается на переднем плане и при этом видны его листья, стала возможной достоверная идентификация. Иногда деревья можно определить по габитусу (кедры и кипарисы, например).

Чаще всего среди древесных растений встречается изображение дубов (*Quercus robur* L.) (25), кипарисов (*Cupressus sempervirens* L.) (6), лавров (*Laurus nobilis* L.) (3), ив (*Salix* sp.) (3), кедров (*Cedrus libani* A. Rich.) (2), кали-

**СТОИТ ОТМЕТИТЬ, ЧТО ГОЛЛАНДСКИМИ И ФЛАМАНДСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ ИЗОБРАЖЕНО НЕМАЛО РАСТЕНИЙ, ЕСТЕСТВЕННО ПРОИЗРАСТАЮЩИХ В СТРАНАХ НОВОГО СВЕТА, НО УЖЕ ВО ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ КАРТИН (XVII–XVIII ВЕКА) КУЛЬТИВИРУЕМЫХ В ГОЛЛАНДИИ: В ОТКРЫТОМ ГРУНТЕ И В ОРАНЖЕРЕЯХ. КРОМЕ УЖЕ УПОМЯНУТЫХ АНАНАСА (*ANANAS COMOSUS* (L.) MERR.) И КУКУРУЗЫ (*ZEА MAYS* L.), НА КАРТИНАХ ВСТРЕЧАЮТСЯ РАСТЕНИЯ СЕВЕРНОЙ, ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮЖНОЙ АМЕРИКИ. ВСЕГО ИХ 18:**

**Ян ван Хейсум**

Цветы и плоды

Голландия, 1723

Государственный Эрмитаж,

Санкт-Петербург

Инв. № ГЭ-1049



ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

- гиппеаструм (*Hippeastrum* sp.), семейство амариллисовых (родина — тропическая и субтропическая Америка) [2];
- из семейства астровых — бархатцы прямостоячие (*Tagetes erecta* L.) (родина — Центральная Америка) [7], иногда уже сортовые растения; гайлардия (*Gaillardia* sp.) (родина — Северная и Южная Америка) [1]; подсолнечник однолетний (*Helianthus annuus* L.) (родина — Северная Америка) [1];
- камписис укореняющийся (*Campsis radicans* (L.) Seem. ex Bureau), семейство бигнониевых (родина — восточная часть Северной Америки) [1];
- фасоль огненно-красная (*Phaseolus coccineus* L.), семейство бобовых (родина — Южная Америка) [3];
- фасоль обыкновенная (*Phaseolus vulgaris* L.), семейство бобовых (родина — Южная и Центральная Америка) [1];
- ипомея пурпуровая (*Ipomoea purpurea* (L.) Roth), семейство вьюнковых (родина — тропики Северной и Южной Америки) [17];
- эпифиллум (филокактус) (*Eriophyllum* sp.), семейство кактусовых (родина — Южная и Центральная Америка) [1];
- цеанотус американский (*Ceanothus americanus* L.), семейство крушиновых (родина — Северная Америка) [1];
- мандевилла вьющаяся (чилийский жасмин) (*Mandevilla sanderi* (Hemsl.) Woodson), семейство кутровых (родина — Бразилия) [1];
- настурция большая (настурция майская) (*Tropaeolum majus* L.), семейство настурциевых (родина — Южная Америка) [6];
- красавица ночная (мирабилис слабительный) (*Mirabilis jalapa* L.), семейство никтагиновых (родина — Мексика) [3];
- физалис обыкновенный (*Physalis alkekengi* L.), семейство паслёновых (родина — Центральная Америка и юго-восток Северной Америки) [1];
- кобея лазающая (*Cobaea scandens* Cav.), семейство синюховых (родина — Мексика) [1];
- юкка славная (*Jucca gloriosa* L.), семейство спаржевых (родина — Северная Америка) [1];
- страстоцвет голубой (*Passiflora coerulea* L.), семейство страстоцветных (родина — тропики Южной Америки) [1].



ны (*Viburnum* sp.) (2), берез (*Betula* sp.) (2), буков (*Fagus sylvatica* L.) (2), олив (*Olea europaea* L.) (2), также единожды запечатлены липа (*Tilia × europaea* L.), туя (*Thuja* sp.), сосна (*Pinus* sp.), ель (*Picea* sp.), магнолия (*Magnolia* sp.), раkitник (*Cytisus* sp.), волчеягодник (*Daphne* sp.), тополь (*Populus* sp.), ясень (*Fraxinus excelsior* L.) и паdуб (*Ilex aquifolium* L.).

Нередко на картинах с изображением жанровых сцен и пейзажей узнаваемы и растения природной флоры. Так, отмечены: рогоз широколистный (*Typha latifolia* L.) (6), ирис желтый (*Iris pseudacorus* L.) (1), тростник обыкновенный (*Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.) (2), кубышка желтая (*Nuphar lutea* L.) (1), лопухи — дубравный (*Arctium nemorosum* Lej.) (1) и паутинистый (*Arctium lomentosum* Mill.) (4), одуванчик лекарственный (*Taraxacum officinale* L.) (2), вьюнок полевой (*Convolvulus arvensis* L.) (1), чистотел большой (*Chelidonium majus* L.) (1), наперстянка пурпурная (*Digitalis purpurea* L.) (2), подорожник большой (*Plantago major* L.) (4), частуха обыкновенная (*Alisma plantago-aquatica* L.) (2), яснотка белая (*Lamium album* L.) (2) и некоторые другие.

Значительное число изображенных растений — декоративные, большей частью травянистые, иногда кустарниковые, собранные в букеты, венки и гирлянды. Художники как бы предлагают вместе с ними полюбоваться на это многообразие форм и оттенков.

Первая среди всех, конечно, «королева цветов» — роза (*Rosa* sp.), запечатленная на 76 картинах (на некоторых повторенная многократно), разных оттенков и форм.

Второе по встречаемости декоративное растение — тюльпан (*Tulipa* sp.) (46). Он происходит из пустынь Центральной Азии, но был введен в культуру уже давно. Селекционеры получили самые различные сорта. Почти все изображенные растения — сортовые пестролепестные тюльпаны, которые появились в 1610–1620-х и сразу завоевали огромную популярность. На это время и пришелся «тюльпанный бум», закончившийся в 1637 году. Пестрые красно-желтые тюльпаны были очень популярны, но тогда никто не догадывался, что их цвет обусловлен болезнью — вирусной пестролистностью, которая очень легко передавалась и вела к смерти растений.

Очень часто на картинах и предметах быта изображались: анемоны (*Anemone* sp.) (38); ирисы (*Iris* sp., *Iris xiphium* L., *Iris sibirica* L.) (30); нарциссы (*Narcissus* sp.) (30) — разнообразные сорта, а также их дикие предки — поэтические и букетные (тацеты); гвоздики (*Dianthus* sp.) (27) — розовые, белые и красные; маки (*Papaver* sp.) (27) — снотворные, восточный, камбрийский и самосейка; лилии (*Lilium* sp.) (23) — разнообразные сорта, а также белоснежные лилии (*Lilium candidum* L.) и саранки (лилии кудреватые, *Lilium maritagon* L.); рябчики (21) — императорские (*Fritillaria imperialis* L.) и шахматные (*Fritillaria meleagris* L.).

Интересно изображение лакфиоли (21). В настоящее время это довольно редкое растение. Оно близко к левко-

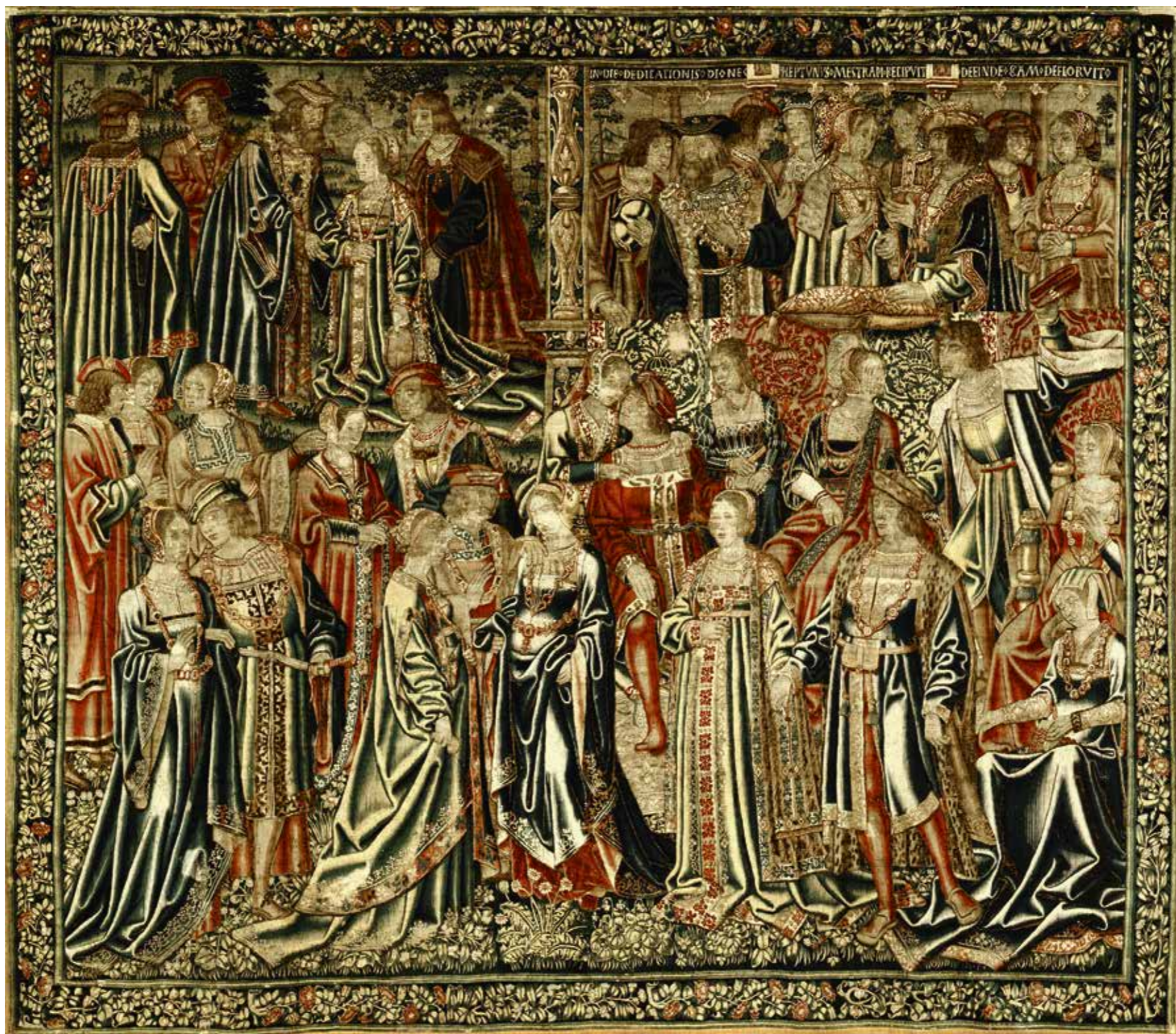


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Шпалера**  
**«Бракосочетание Местры»**  
Брюссель (Фландрия).  
Первая четверть XVI века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № Т-15620

ям и имеет душистые цветки различных оттенков: желтого, оранжевого, красного, коричневатого. Хорошо узнаваем на изображениях, даже стилизованных, гиацинт восточный (*Hyacinthus orientalis* L.) (17) — в то время вид, уже введенный в культуру, но еще мало затронутый селекцией. Нынешние сорта гиацинта отличаются от него, у них скученное, плотное соцветие, крупные цветки, иногда махровые.

Современные сорта сирени тоже слабо напоминают свою предковую форму. В предыдущие столетия сирень не была популярным садовым растением: не крупные, рыхлые соцветия одного невзрачного цвета не добавляли ей значимости как декоративному растению. Вероятно, поэтому сирень (*Syringa vulgaris* L.) нечасто изображали на картинах (7). Расцвет ее популярности произошел со второй половины XIX века, когда французскому селекционеру Виктору Лемуану (1823–1911) удалось добиться крупных, густых соцветий, увеличения размера цветков, их махровости и многообразия оттенков. В настоящее время насчитывается две с половиной тысячи сортов сирени.

Надо отметить, что большинство изображенных растений (если не все) обладают превосходным ароматом. Это касается и жасминов (13) — настоящего (*Jasminum officinale* L.) и кустарникового (*Jasminum fruticans* L.) — растений Юго-Восточной Азии, и каприфоли (*Lonicera caprifolium* L.) (6). Ноты их ароматов до сих пор используются в парфюмерии. Удивительно, что редко изображались садовые пионы (*Paeonia* sp.) (9).

Интересно рассматривать те или иные картины с точки зрения современных знаний о растениях. Традиционно изображение Адама и Евы («Адам и Ева (Грехопадение)» Хендрика Голциуса, Голландия, 1608) в раю с яблоками. Хотя имелся в виду инжир (смоковница) (*Ficus carica* L.). Яблоко — просто ошибка перевода. Художники того времени отражали на картинах те знания, которыми обладали, тот мир, который видели. Доподлинно не зная, как выглядит Святая земля, они переносили в свое произведение известный им мир. Так, на картине Иоахима Антониса Эйтевала «Лот с дочерьми» (Голландия, между 1603 и 1608) опять появляется яблоня, хотя во времена Христа яблони в Израиле еще не было. А на картине «Святое семейство с младенцем Иоанном и ангелами в пейзаже» Петера ван Авонта (Фландрия) изображены бархатцы (*Tageles erecta* L.) и настурция (*Tropaeolum majus* L.), которые естественно произрастают только в Америке и в ту эпоху еще отсутствовали в Старом Свете.

Но повторим: все растения на изученных музейных предметах так или иначе писались с натуры. Возможно, по памяти, однако в любом случае художники прекрасно представляли себе растение-«модель». Картины сделались отражением природы, которая окружала людей, частью их реального мира около 300 лет назад. Пройдет еще много времени, прежде чем художникам станут важнее впечатление, игра света и цвета, а не строгая форма и документальное воспроизведение.



# ХРУПКОСТЬ, КРАСОТА И НЕИЗБЕЖНОСТЬ УВЯДАНИЯ



Хендрик ван Бален I, Ян Брейгель Младший  
Аллегория добродетельной жизни  
Фландрия. 1625–1626  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-439

**НЕСОМНЕННАЯ ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА НИДЕРЛАНДСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ – ОСОБОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТНОМУ, ВЕЩЕСТВЕННОМУ МИРУ, ПЕРЕДАВАЕМОМУ ЖИВОПИСЦАМИ ПРЕДЕЛЬНО ТОЧНО, С ИЛЛЮЗИОНИСТИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТЬЮ И ОСОБЫМ ВНИМАНИЕМ К ФАКТУРЕ КАЖДОГО ВЫБРАННОГО ЭЛЕМЕНТА. ЗА ЭТИМ КАЧЕСТВОМ СТОИТ ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЙ ВЗГЛЯД, ОПИРАЮЩИЙСЯ, В ЧАСТНОСТИ, НА ИДЕИ НИКОЛАЯ КУЗАНСКОГО О ПРИСУТСТВИИ БОЖЕСТВЕННОГО В КАЖДОЙ ВЕЩИ, В КАЖДОМ РАСТЕНИИ.**



Бальтазар Бесхей  
Аллегория Слуха, Вкуса и Обоняния  
Фландрия. 1733  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург. Инв. № ГЭ-1834

# И

Изучение растений началось с изучения их лечебных свойств, и первые их изображения можно обнаружить в трактатах об их лекарственном применении, которые с возникновением и развитием ботанической науки постепенно сменяются ботаническими справочниками, куда уже включаются и те растения, что издавна произрастают в Европе, и те, что привезены из других частей света. Для их культивирования разбиваются ботанические сады, сначала в Италии (старейший появился в Падуе в 1543 году), затем на севере Европы. С распространением ботанических садов растет интерес широкой публики к экзотическим растениям, придававшим особый статус частным садам и коллекциям. Изучение мира флоры значительно продвинулось благодаря изобретению лупы в конце XVI столетия. В XVII веке научные публикации о растениях, выращиваемых в ботанических садах, начали иллюстрировать гравюрами, сделанными на основе акварелей художников, чьей специализацией становится воспроизведение всех характеристик растений на бумаге и холсте.

Традиция наделять изображения растений и плодов дополнительным символическим смыслом особенно расцвела в XV–XVII столетиях. Поскольку в эпоху Средних веков тщательно выписанные растения заполняли прежде всего страницы священных книг, символические их значения были связаны в первую очередь с миром христианства. Развернутые комментарии с девизами, присваиваемыми растениям, появились в изданиях XVI столетия, так называемых эмблематах, или эмблемниках. «Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы», — утверждал в конце XVII века философ-теоретик Богуслаус Бальбинус. А Жан Кальвин учил, что за всяким изображением стоит моральный урок. Ценен он был не только сам по себе — важен был и процесс разгадывания. Но как тогда, так и теперь прочтение символического значения букета или натюрморта нельзя свести к арифметическому сложению значений каждого элемента, поскольку значение многовариантно, меняется в зависимости от контекста, порой на прямо противоположное. Светский характер картин диктовал постепенное смещение акцента в их

<sup>1</sup> Наталья Борисовна Дёмина — научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.



толковании с религиозного на общечеловеческий: хрупкость и недолговечность природной красоты цветов служили напоминанием о быстротечности жизни, неизбежности увядания и смерти.

Часто цветы или плоды включались в аллегории, где их толкование, как правило, не вызывает сомнений. Например, в «Аллегии Слуха, Вкуса и Обоняния» голландского живописца Бальтазара Бесхейа виноград включен в группу, персонафицирующую Вкус, а розы — в аллерию Обоняния. Именно душистость розы в некоторых трактатах ценилась выше, чем ее красота: считалось, что роза сохраняет аромат даже после того, как отцветет.

Не менее часто растения включались в сложные аллегории, дополняли их смысл и развивали заложенную в них идею. Щедро наполнена цветами «Аллегория добродетельной жизни» кисти двух фламандских живописцев: Хендрика ван Балена и Яна Брейгеля Младшего. Совместная работа двух мастеров — частое явление в нидерландской живописи XVII века. Оно связано с возникновением специализации: живописец, который превосходно владел искусством писать человеческие фигуры, мог не справляться с детальным изображением цветов и деревьев. Этому искусству мастера учились целенаправленно, штудирова изображения отдельных растений, набивая на них руку и собирая у себя в мастерской своего рода коллекции для составления изысканных композиций. Ведь, как правило, цветы, из которых составлялись букеты или венки, цветут в разные месяцы.

Несомненно, символическое значение имеет садик (и растущие в нем цветы), разбитый на террасе дома, в котором святой Лука благоговейно запечатлевает облик Мадонны, восседающей на высоком резном кресле под балдахинном, в композиции «Святой Лука, рисующий Мадонну» Рогина ван дер Вейдена, написанной на два столетия раньше полотна Питера де Хоха. Подобный тип садов связан с культом Богородицы. Он символизирует *hortus conclusus*, в переводе с латыни — «закрытый, запертый сад». Название его отсылает к библейскому тексту: «Запертый сад, сестра моя, невеста моя, заключенный источник, запечатанный родник» (Песнь песней, 4:12). С закрытым источником, запечатанным родником теологи сравнивают непорочную и чистую Деву Марию, изображение Которой художники часто помещают в прекрасный огороженный забором сад.

Иной тип сада, отсылающий к современным художнику ботаническим садикам и огородам, запечатлен в картине «Явление Христа Марии Магдалине» Питера Гейзельса. В основу сюжета положен евангельский рассказ о первой встрече Христа с Марией Магдалиной по-

сле Его воскресения. Вначале не узнав Христа, она приняла Его за садовника. В картине запечатлен момент, когда, услышав обращение к ней, она восклицает: «Учитель!», а Он отвечает: «Не прикасайся ко мне» (Евангелие от Иоанна, 20:11–17). Для убедительности рассказа Питер Гейзельс надевает на голову Спасителя-садовника современную шляпу, вкладывает ему в руки лопату, а на холме над открывающимся в долине библейским Иерусалимом разбивает аккуратный декоративный партерный садик. В центре одной из клумб расцвел рябчик императорский, экзотический цветок, привезенный в Вену из Константинополя в конце XVI века французским ботаником Шарлем де Леклюзом (1526–1609), или, как он сам себя именовал на латинизированный манер, Каролусом Клузиусом. Распространившись по странам Западной Европы, этот цветок стал предметом особой страсти и гордости среди садоводов. Каролус Клузиус служил *hortulanus* (главным садовником) императора Рудольфа II в Вене и привез с собой в Лейден тюльпаны и другие экзотические растения. Он стал профессором основанного в 1577 году Лейденского университета и сыграл важную роль в создании там ботанического сада. Это было время, когда в Европе ботаника становилась самостоятельной наукой, а цветы начали цениться не за целительные или кулинарные свойства, но за красоту. Клузиус высаживал растения, которые по его просьбе работники Ост-Индской компании привозили из разных стран. Тут же он впервые, в 1594 году, посадил и луковицы тюльпанов, присланные ему из Константинополя. Это стало началом развития голландской цветочной отрасли луковичных растений, среди которых самым массовым сделался тюльпан. Роскошный крупный тюльпан редкой расцветки в богато орнаментированном вазоне Питер Гейзельс поместил перед аккуратными клумбами. В начале XVII века вокруг Харлема были разбиты уже первые сады по выращиванию тюльпанов ярких красных, желтых, бордовых оттенков, откуда они рассылались по всей стране и за границу. Особо дорогими были луковицы тюльпанов сложной расцветки, которая далеко не всегда оказывалась следствием культивирования цветка, поскольку подобную расцветку мог вызывать вирус, о чем ботаникам было еще неизвестно. К 1630-м в Голландии началась настоящая тюльпаномания: тюльпан стал самым дорогим и вожделенным цветком садоводов, готовых выложить целое состояние за луковицу. Так, в 1637 году за одну луковицу тюльпана полосатого красно-белого окраса было уплачено больше 10 тысяч гульденов. Подобный тюльпан и поместил в «свой» сад Питер Гейзельс. Соседствует с ним королева садов роза. Еще один,



1 | **Рогир ван дер Вейден**  
*Святой Лука, рисующий Мадонну*  
Нидерланды. XV век  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-419

2 | **Петер Гейзельс**  
*Пейзаж (Явление Христа Марии Магдалине)*  
Фландрия  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-2604

3 | **Ян Вейнантс**  
*Крестьянский домик*  
Голландия. Около 1656  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-4091

4 | **Филипс Вауверман**  
*Маленькие птицеловы*  
Голландия. Первая половина 1650-х  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-832

5 | **Филипс Вауверман**  
*Веселое общество*  
Голландия. Конец 1660-х  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-842



6 | **Герард Зегерс (Сегерс) Святой Себастьян**  
Фландрия.  
Около 1640–1650/51  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-4425



7 | **Ян ван Гойен**  
*Пейзаж с дубом*  
Голландия. 1634  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-806

9 | **Абрахам Блумарт**  
*Пейзаж с пророком Илией*  
Голландия. Между 1605 и 1615  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-6802

8 | **Якоб Изакс ван Рейсдал**  
*Болото*  
Голландия. 1660-е  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-934

10 | **Катарина Кол**  
*Хризантемы в теплице*  
Голландия  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-9074

уже разросшийся куст розы художник разместил за фигурой Христа. Правее — синий ирис, традиционный символ страданий и скорби, часто включаемый в сцену Плакания, сюжетно предшествующую Воскресению. На переднем плане Гейзельс изобразил живописную гряду овощей и фруктов: яблоки, сливы, тыквы, огурцы, капуста, сельдерей... Гигантская бахча украшает и первый план картины. Живописец не соблюдает строго соразмерность каждого плода, некоторые из них, например сельдерей, кочан цветной капусты или артишок, выглядят великанами, особенно в сравнении с фигурами персонажей. Здесь Гейзельс выступает менее искусным аранжировщиком натюрморта, чем в другом своем полотне — «Сад», где плоды, цветы, животные и предметы искусства скомпонованы гораздо достовернее, а само произведение уже может трактоваться как размышление о бренности всех усад этого мира.

Правдоподобие особо ценилось в XVII веке в цветочных и плодовых композициях. Порой отступая от правды, например удлинняя стебли цветов или играя с их размером, живописцы стремились создать убедительный вымысел, благодаря которому зритель будет наслаждаться мастерством художника в воспроизведении цвета и фактуры каждого отдельного предмета, причем показанного и целиком, и в разрезе: свою виртуозность художник демонстрировал, воспроизводя мякоть плода или сложный изгиб лепестка. Не менее важна была и общая гармония всей постановки.

Совсем иной мир растительности Нидерландов открывался за пределами садов и парков. Он гораздо менее красочен и многообразен. Несколько видов деревьев и кустарников, рогоз, тростник, осока... Да и сам ландшафт Нидерландов лишен эффектности: здесь нет ни гор, ни холмов, ни водопадов. Прямая линия горизонта разнообразится ветряными мельницами, необходимыми для осушения земель, и колокольнями соборов. Однако именно неброские виды родной земли, отвоеванной не только у Испании, но и у моря, дюнные и лесные пейзажи голландские художники XVII века с упоением переносят на холсты и деревянные доски. Живописность они находят в иве, березе и особенно в дубе. Эти деревья включаются в пейзажи с сельскими видами, например Яна Вейнантса, или в жанровые сцены, например Филиппа Ваувермана и Адриана ван де Велде, а также в сюжетные композиции, даже в те, где уместнее были бы деревья южных широт. Так, к дубу привязывает святого Себастьяна, римского воина, пронзенного стрелами за приверженность христианской вере, фланец Герард Зегерс. Дуб растет рядом с хижинкой пророка Или на картине Абрахама Блумарта.

Штудии старого дуба с изогнутым стволом и сухими ветвями изломанных форм входят в репертуар нидерландских мастеров с начала 1600-х. Гравюру «Старый дуб» Геркулеса Зегерса, возможно, использовал для своей композиции «Пейзаж с дубом» Ян ван Гойен — ключевой мастер в национальной пейзажной школе Голландии, который здесь, вероятно, намеренно сочетает образ старого дуба, обросшего молодой зеленью, и разваливающейся хижины, дающей приют не только людям, но и птицам. Дуб — мощное дерево, способное прожить несколько столетий, — присутствует в европейской культурной и религиозной традиции издревле. Он ассоциируется с долголетием, силой, плодородием. Ему поклонялись еще друиды. О нем писал Пушкин: «Гляжу на дуб уединенный / И мыслю: патриарх лесов / Переживет мой век забвенный, / Как пережил он век отцов». Способность этого дерева к возрождению заставила Андрея Болконского в романе «Война и мир» пережить чувство обновления и радости, вернула ему ощущение полноты жизни. Символом круговорота жизни, увядания и возрождения становится дуб и в одной из самых знаменитых картин пейзажиста-философа Якоба Рейсдала — «Болото». Вокруг недвижных вод болота художник выстраивает грандиозную декорацию из могучих кряжистых дубов с изломанными стволами и еще зеленеющей кроной. Сухие ветви уже предвещают участь всего живого — гибель, которую олицетворяет обломок ствола, поглощаемый трясинной. Как образно писал Александр Бенуа: «Точно неумолимое тысячелетнее проклятие нависло над гигантами. Глядя на этот круг стволов, на эти корчащиеся ветви, приходят на ум титаны, превращенные богами в пригвожденные к почве растения. Одни еще борются и плачут, другие покорились судьбе, свалились и гниют в ядовитой воде». Не замечает эту драму охотник, пришедший на болото пострелять уток. Рейсдал строит свой образ на сочетании возвышенного и профанного, вечного и сиюминутного, великого и малого.

Когда картины голландцев войдут в моду в XVIII столетии, многие художники будут включать в свои пейзажные капрично изломанные молнии дубовых стволов с картин Якоба Рейсдала, далеко не всегда наделяя их символическим значением. Подражает великому соотечественнику и мастер XIX века Ремигиус Адрианус ван Ханен, чья «Опушка леса» — пастель на тему рейсдаловских образов. В «Хризантемах в теплице» Катарини Кол, голландской художницы конца XIX столетия, времени победы реализма и импрессионизма, вновь неожиданно тонко и пронзительно звучит тема хрупкости красоты цветка и неизбежности его увядания.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ИРИНА БАГДАСАРОВА<sup>1</sup>

# ЦВЕТОЧНЫЙ ДЕКОР, РАСТИТЕЛЬНЫЕ И ПЛОДОВЫЕ МОТИВЫ НА РАННЕМ МЕЙСЕНСКОМ ФАРФОРЕ

**В ИСКУССТВЕ ФАРФОРА РАЗНООБРАЗИЕ ДЕКОРА С ЦВЕТАМИ И РАСТЕНИЯМИ ВЫРАЗИЛОСЬ В РАЗЛИЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАКТОВКАХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ИСПОЛНЕНИЯХ. ПОКАЗАТЕЛЬНА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕЙСЕНСКОЙ МАНУФАКТУРЫ, С КОТОРОЙ, СОБСТВЕННО, И НАЧАЛСЯ ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР: СЕКРЕТ «БЕЛОГО ЗОЛОТА ЦАРЕЙ» БЫЛ НАЙДЕН В САКСОНИИ В 1709 ГОДУ. В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА, НА ФОНЕ ГОСПОДСТВУЮЩЕГО СТИЛЯ РОКОКО, В МЕЙСЕНЕ СОЗДАВАЛИСЬ ЖИВОПИСНЫЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ УКРАШЕНИЯ, САМЫЕ ЭФФЕКТНЫЕ ИЗ КОТОРЫХ БЫСТРО ЗАВОЕВАЛИ ПОПУЛЯРНОСТЬ И ПОЛУЧИЛИ СОБСТВЕННЫЕ НАЗВАНИЯ.**

Поначалу «цветочное» направление немецких изделий стимулировалось мотивами, заимствованными с Востока — родины тонкого и звонкого фарфора. Исторические корни росписей, известных как **зеленое семейство** и **розовое семейство**, лежат в искусстве Китая. Названия этих декоров происходят от преобладания того или иного указанного цвета в полихромной живописи. В Европу восточный товар доставлялся посредством Ост-Индской торговой компании, поэтому заморские росписи называют еще **индианскими цветами**. Саксонские мастера, очарованные нарядной китайской керамикой, стали копировать привозные образцы и вскоре создавать собственные интерпретации. С явной отсылкой к принципам выразительности зеленого семейства трактована роспись на тарелке с мотивом цветочной кадки (ил. 1), а к принципам розового семейства — на тарелке с изображением вазы с цветами (ил. 2). Европейские художественные переработки исходили из искреннего восхищения экзотикой, без постановки сложных задач, связанных с передачей глубокомысленной символики дальневосточной флоры.

Керамика Японии породила европейский фарфор с росписями в **стиле арита** (или стиль имари) и **стиле какиэмон**. Мастерские в японской местности Арита располагались в порту Имари, где хрупкие вещи грузили на корабли и отправляли на экспорт в Европу. Для стиля арита свойственно аккуратное исполнение преимущественно растительных изображений, особенно ириса, цветов хризантем, пионов, граната. В росписях мейсенских тарелок подглазурный кобальтовый фон сочетается с яркими надглазурными полихромными красками, что требовало двухэтапного обжига, а также еще одного, низкотемпературного — для последующего закрепления позолоты (ил. 3). Среди цветовой гаммы арита выделяется характерный красный оттенок, содержащий окислы железа.

Другому японскому стилю, какиэмон, присвоено имя японского гончара из семьи Сакайда, чьим творческим псевдонимом было прозвание Какиэмон, ставшее родовым. В манере этого мастера исполнялись асимметричные росписи, включающие в себя изысканные растительные мотивы с ветками цветущей сливы, изображе-



3 | Тарелка с росписью в японском стиле арита Мейсен (Саксония). XVIII век. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-24417



4 | Чашка в японском стиле какиэмон Германия. Около 1730. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-17490



5 | Предметы из Андреевского сервиза: тарелка, террина с крышкой Мейсен (Саксония). 1744–1745. Авторы моделей: И. Ф. Эберлейн и П. Рейнике. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЧ-1887, ГЧ-1425

1 | Тарелка с росписью в китайской гамме зеленого семейства Германия. Около 1730. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-24893

2 | Тарелка с росписью в китайской гамме розового семейства Германия. Около 1740. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-16728

<sup>1</sup> Ирина Радиковна Багдасарова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, хранитель фарфора, ученый секретарь Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.





ниями сосны или бамбука, стилизованных цветов, а также бабочек и птиц. При этом большая часть поверхности предметов оставалась свободной от росписи, что подчеркивало естественную белизну драгоценного фарфора. Высокая востребованность таких изделий в свое время привела к печальной махинации, известной как «афера Хойма — Лемера». В течение 1729–1731 годов парижский коммерсант Р. Лемер с согласия директора Мейсенской мануфактуры графа К. Г. фон Хойма реализовывал ориентализирующий фарфор как экспортный дальневосточный товар. Для этого на мейсенских изделиях марка в виде скрещенных мечей (элемент саксонского герба) ставилась не как принято — под глазурью кобальтом, а над глазурью синей краской. Нетрадиционную марку достаточно легко удаляли, чтобы скрыть истинного производителя (илл. 4). Вслед за разоблачением аферы Лемер был выслан из страны, а фон Хойм после арестов покончил жизнь самоубийством.

С 1740-х в Мейсене вырабатывается собственная школа цветочной живописи на фарфоре. Обратимся к предметам знаменитого Андреевского сервиза (илл. 5), созданного в 1744–1745 годах по заказу курфюрста Саксонии Фридриха Августа II (короля Польши Августа III). Этот ансамбль, названный так благодаря геральдическим изображениям соответствующего — первого и высшего — российского ордена, был поднесен русской императрице Елизавете Петровне по случаю бракосочетания в 1745 году великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны (будущих императора Петра III и императрицы Екатерины II). Андреевский сервиз демонстрирует два типа цветочного орнамента: так называемые **цветы Гоцковского** (Gotzkowsky Blumen) и **цветы гравюр на дереве** (Holzschnittblumen). Первый из них представляет собой рельефный декор из гирлянд с цветами на веточках с листьями (автор И. Ф. Эберлейн), получивший название в честь прусского купца и коллекционера И. Э. Гоцковского. По его заказу этот декор был впервые применен в Мейсене в 1741 году, когда на производстве шла работа над сервизом для прусского короля Фридриха II. Цветы Гоцковского имитируют чеканные рельефы на посуде из драгоценных металлов. Второй тип декора — это суховатая полихромная живопись с компактными композициями: розы, тюльпаны, гвоздики, другие цветы со срезанными стебельками. Они отличаются четкими линиями и сохраняют связь с рисунками в ботанических атласах; из-за тяготения к графике подобный тип декора еще называется **сухими немецкими цветами**.

В предметном наборе Андреевского сервиза обращают на себя внимание террины (французское terrine — «миска»), а вернее, крышки от них, снабженные скульптурными наконечниками в виде **природных обманок** из фарфора, раскрашенных под натуру. В разнообразии поделок красовались яркие плоды, в том числе надрезанный желтый лимон с завитком кожуры и косточками в мякоти, вид которого вызывает вкусовую кислотку. Лимоны, как померанцы и мандарины, воплощали экзотику и ритуал высокосветских трапез, а исполненные в искусственном материале, они затевали игру с гостями, соперничая на обеденном столе с настоящими цитрусами.

В середине XVIII века создание барочной иллюзии реальности на парадном столе было особенно модным. Наиболее ярко тема обманок проявилась в декоре сервиза «Всякая всячина Брюля» (Grühsche Allerlei), выполненного для директора Мейсенской фарфоровой мануфактуры Генриха фон Брюля около 1746 года. Этот роскошный ансамбль эпохи рококо включал в себя порядка двух тысяч предметов, среди которых выделяются исключительно декоративные тарелки с объемными цветами, а также миски с крышками, увенчанными пластическим декором: овощи

и фрукты, ягоды, орехи и грибы, злаки и бобы, зелень и корнеплоды, флоральные и прочие натуралистичные мотивы, да и все что угодно, вплоть до композиций с омарами и битой дичью (илл. 6). Лепной фарфор выглядел настолько реалистично, что искусственные объекты постоянно путали с природными формами, и это вызывало всеобщий восторг. Иллюзию настоящего создавали и отдельные утилитарные предметы, например масленки и миски в виде спаржи или артишока (илл. 7).

На парадных трапезах XVIII века особенно пышно оформлялась десертная часть. Сладкие изыски акцентировали настольные украшения, которые могли представлять собой миниатюрные парки с зеркальными прудами, а также фарфоровыми аллеями и беседками, что увиты цветами (илл. 8). Настольные миниатюры отражали своеобразное стремление вернуться в утраченный рай. Не случайно в Европе того времени особой популярностью пользовались загородные выезды дам и кавалеров. После утомительных увеселений придворной жизни «пилигримы любви» в поисках блаженных наслаждений отправлялись на лоно природы, таким образом отстраняясь от мыслей о недолговечности человеческого существования.

В сервировку столов входил пладеменаж (французское plate de ménage — «блюдо и устройство», то есть блюдо для сервировки) — комплект предметов, который мог состоять из «вкусных» груш, винограда, прочих даров природы, выставленных на поддоне с обязательной центральной вазой для фруктов как символа плодородия и изобилия. Использовались также плоскостные лотки в виде листьев и цветов, например пиона или подсолнуха, для подачи фруктов и ягод, сваренных в сахарном сиропе (илл. 9). К особому жанру фарфоровой пластики относятся такие объемные «плоды» и «цветы», как искусная белая лилия, которая неожиданно превращается в практичную мисочку с крышкой, снабженную изящным хватком из зеленого листочка (илл. 10).

Нарядным, хотя и ординарным украшением саксонского фарфора стали **пестрые немецкие цветы** (bunten deutschen Blumen). Как правило, они компоновались в букеты, или бутоньерки (французское boutonnière — «цветок в петлице»), центром которых являлся крупный цветок: роза, пион, шиповник, тюльпан, перистый мак, реже выюнок. Вокруг яркого акцента группируются веточки с листьями и мелкие цветочки, чаще всего это примулы и незабудки. Помимо композиций с большим букетом цветов, встречаются изображения букетиков средних размеров в сопровождении отдельных бутончиков и листиков, размещенных независимо от центра и симметрии изделия. По бортам предметов располагаются букетики, они также могут заполнять свободное пространство на более вытянутых формах, например на овальных блюдах. Так декорировались различные немецкие изделия 1750-х годов, некоторые из них создавались в виде листьев с рельефными прожилками (илл. 11). В подражание немецким цветам, на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге были созданы росписи для Вседневногo сервиза, начало изготовления которого относится к периоду правления императрицы Екатерины II.

Впечатляюще выглядели «настоящие» фарфоровые цветы — как отдельные, так и целые композиции, собранные в вазы или корзинки. В середине XVIII века имитации живых цветов быстро распространились по Европе благодаря веяниям французской моды и случаю с **букетом дофины** (Bouquet de la Dauphine). В 1749 году дофина Франции Мария Жозефа послала своему отцу, курфюрсту Саксонии Фридриху Августу II, букет фарфоровых цветов на золоченой бронзовой подставке. С тех пор мануфактура в Венсене под Парижем перестает быть фактическим монополистом в выделке цветов из фарфора, поскольку в Мейсене быстро освоили трудоемкую



6 | Тарелка с лепными цветами из сервиза «Всякая всячина Брюля» Саксония. Около 1746. Автор модели: И. Ф. Эберлейн. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЧ-1016

7 | Масленка в виде пучка спаржи, с крышкой Саксония. Начало 1770-х. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № Мз-3-138

8 | Беседка ажурная из Охотничьего сервиза Мейсен (Саксония). 1766–1768. Автор модели: М.-В. Асье. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЧ-2009

9 | Лоток в виде цветка пиона из Охотничьего сервиза Саксония. 1760-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЧ-1119

10 | Мисочка в виде цветка лилии, с крышкой Саксония. 1760-е. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-20588

11 | Лоток в форме листа с цветочной росписью Германия. XVIII век. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № МЗ-3-52

12 | Корзина с цветами в фигурках лебедей Саксония. Середина XVIII века. Авторы модели: И. И. Кендлер и П. Рейнике. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЗФ-20621

13 | Вазочка с декором буль-де-неж Саксония. Около 1760. Автор модели: И. И. Кендлер (?). Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГЧ-6831



14 |



15 |



14 |  
**Аллегорическая группа  
«Европа»**  
Германия. Около 1745–1746  
Автор модели: И. И. Кендлер  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ЗФ-26771

15 |  
**Игольник  
в виде женской ножки**  
Германия. Середина XVIII века  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ЗФ-19349



16 | **Флора (Весна).**  
Из серии «Времена года»  
Саксония. Около 1760–1765  
Автор модели: И. Ф. Эберлейн  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ЗФ-13820

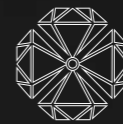
технику воспроизведения природных образцов [ил. 12]. Модельеры черпали вдохновение, тщательно изучая «анатомию» живых растений в оранжереях и на пленэре, а также штудирова ботанические атласы и гравированные увражи. В качестве важных источников для создания и росписей, и моделей служили раскрашенные гравюры из четырехтомного издания И. В. Вайнманна «Изображения растений...» [Weinmann J. W. Phytanthoza Iconographia, oder eigentliche Vorstellung etlicher Tausend, sowohl Einheimisch — als auch Ausländischer aus allen vier Welt-Theilen [...] gesammelter Pflantzen [...] : 4 Bde. Ratisbonae [Regensburg]. 1737–1745]. Мейсенская фарфоровая мануфактура специально приобрела эти книги сразу после их выхода в свет.

Эстетически привлекателен пластический декор **буль-де-неж** (французское *boule de neige* — «снежный шар»), одноименный высокому раскидистому кустарнику — декоративному кусту калины с соцветиями-шарами из белоснежных цветков. Украшать изделия из фарфора такими вылепленными вручную цветками предложил в 1739 году ведущий скульптор Мейсенской фарфоровой мануфактуры И. И. Кендлер [ил. 13]. Произведения буль-де-неж поражали технической сложностью и виртуозностью исполнения. Восхитительную дорогостоящую роскошь могли позволить себе только состоятельные владельцы.

Помимо букетов, известны и другие типы цветочного декора в мейсенских произведениях первой половины XVIII века. Динамично смотрятся **цветы вразброс**, в свободной манере рассыпанные по поверхности предметов. Созвучные эстетике подвижного рококо, цветы вразброс, нередко в соседстве с «ползающими» насекомыми, одновременно позволяли скрыть производственные дефекты массы и глазури раннего европейского фарфора. К цветочным росписям примыкают такие вариации живописи, как «цветы и плоды», «цветы и птицы», «цветы и бабочки», «цветы и мифологические животные». Стилизованные цветы и растения встречаются, кроме того, в живописной и пластической орнаментике, в том числе в гирляндах и фризах, медальонах и розетках; отдельные лепные элементы сопровождают посудные формы — ручки в виде побегов с ягодами, навершия крышек в виде нераскрывшихся бутонов или черенков листьев, многое другое.

Помимо прочего, изображения цветов использовались в росписях платьев фарфоровых статуэток и аллегорических групп, как в мейсенской скульптурной композиции «Европа» [ил. 14]. Кокетливо смотрится туфелька, украшенная подобными индианскими цветами и надетая на женскую ножку в белом чулке со стрелкой и лентой-подвязкой. Эта небольшая вещица представляет собой футляр для хранения швейных игл, или игольник [ил. 15].

Символом всего разнообразия «цветущего» декора на мейсенском фарфоре можно считать фигуру **«Флора»** (Flora), известную и как «Весна» из скульптурной серии «Времена года» [ил. 16]. Под покровительством этой античной богини находятся все цветы и полевые плоды, расцвет и весна. Флора, с уст которой слетает «дыхание роз», шлет людям «дары для услад» и пышущую жизнью молодость.



РУССКИЕ САМОЦВЕТЫ

1912



www.market.russam.ru



**ПОРТРЕТЫ — ПАРАДНЫЕ, СЕМЕЙНЫЕ, СВАДЕБНЫЕ — УБЕЖДАЮТ НАС В ВАЖНОЙ РОЛИ УКРАШЕНИЙ, И БРОШИ СРЕДИ НИХ ОПРЕДЕЛЕННО СИМВОЛЫ ОТЛИЧИЯ, САМЫЙ ЭФФЕКТИВНЫЙ И ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ УЛУЧШИТЬ ДРЕСС-КОД, ВОЗВЫСИТЬ ОБРАЗ. ЛЕГКОСТЬ И ЭСТЕТИЧНОСТЬ, ЗАЯВКА И ПОВОД, АКЦЕНТ И ОБРАЗ, СООБЩЕНИЕ И ЗНАК — НИЧТО ТАК НЕ «ЗВУЧИТ», КАК БРОШЬ. «ГРАНЕЙ» У ХОРОШЕЙ БРОШИ БОЛЬШЕ, ЧЕМ У ЗВЕЗД.**

Татьяна Полякова, автор проекта «Гербарий»

# ГЕРБАРИЙ

<sup>1</sup> Татьяна Полякова (Москва — Рига — Санкт-Петербург) — автор проекта «Гербарий Татьяны Поляковой» (ювелирный завод «Русские самоцветы»), специалист по светскому и деловому общению, автор курса по межкультурной коммуникации, телеведущая, ленинградский филолог.

ФОТО: © KANARLEVA-LEVOJK, 2020

ТАТЬЯНА ПОЛЯКОВА<sup>1</sup>

За много веков из предмета, скрепляющего фалды одежды, брошь лаконичная, или брошь-трансформер, перемещаясь с прически на мочку уха, ворот, декольте, пояс, клатч, в бутоньерку, превратилась в один из наиболее элегантных символов, передающихся из поколения в поколение. Брошь со своей ювелирной тайнописью относится к числу самых «говорящих» межкультурных и вневременных элементов костюма.

Казалось бы, что может быть более нейтральным, чем образы флоры? Цветы, веточки, памятные бутоны, букетики (стебелек к стебельку). Но отчего мы закладываем листья, травинки, соцветия между страниц любимых книг (нелюбимым книгам не доверяем)? Подаренные в путешествии или на дачной террасе живые травинки и лепестки часто доходят до нас через десятилетия: иногда книги хранят хрупкие секреты лучше шкатулок и сейфов. Особенности, драгоценные воспоминания — цветочные «секреты», тайны детства. Цветы нашей памяти — тонкие лепестки и листья, случайные изгибы, неуловимый запах, под стеклышком с крылом жука и ракушкой...

В 2019 году ювелиры завода «Русские самоцветы» вместе с автором этого текста создали единственный в своем роде проект, серебряный «гербарий детства». Травы и цветы полей, перелесков, лугов средней полосы России, Удомельского края — Венецианова, Иванова, Левитана, Куинджи, Грабаря и Бродского, детские впечатления и память этих мест, гербарии (багаж летних каникул, увесистые альбомы) стали «Гербарием Татьяны Поляковой» — коллекцией брошей, выполненных в технике перегородчатой эмали и филигранны, в серебре.

Всё — идея, модели, рисунки, строгий элегантный стиль — русское, вызывающее сильный эмоциональный эффект.

Коллекционеры серебряных цветов, которые не вянут, охотятся за новинками «Гербария». Их носят поодиночке («по сезону») и букетами. Серебряные цветы летят по всему свету: «Незабудки» — от детей родителям, «Ромашки» из Петербурга — еще дальше на север, «Лесные фиалки» и «Герань» — далеко на восток, «орхидейный» «Венерин башмачок» и скромная «Тимофеевка» — на юг, от бабушек к внукам, а «Красный мак» — от внука дедушке, доктору ботаники, «Чертополох» — в горные места, «Рябина под снегом» — коллекционеру, хрупкий «Ландыш» — на лацкан жениху. Талисманы детства украшают, поддерживают, рассказывают о наших корнях.



Коллекция «Гербарий Татьяны Поляковой» Ювелирный завод «Русские самоцветы», 2020

ФОТО: © KANARLEVA-LEVOJK, 2020



Встреча с капризными, безупречными, благоухающими красавицами, которые написаны великими мастерами, — розами — произошла у автора в залах Государственного Эрмитажа еще в детстве, позднее — в холодные зимние месяцы, во время пропущенных лекций филфака Ленинградского университета (еще один гербарий воспоминаний и чувств). И потому в 2022 году две Татьяны Поляковых (одна — автор идеи, другая — главный художник «Русских самоцветов») посвящают любимому музею две ювелирные «эрмитажные» розы, с шипами и без шипов, по традициям и рецептам династий мастеров «Русских самоцветов», многие десятилетия филигранно воплощающих художественные образы в драгоценных материалах.

Эскизы новых брошей, роз с полотен Государственного Эрмитажа, созданные главным художником завода «Русские самоцветы» Татьяной Поляковой, полной тезкой автора коллекции «Гербарий»





Эскиз декора для вазы с одуванчиками 1904  
Автор: Сергей Романович Романов  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Мз-Г-1926

...ДЕНЬ БУДЕТ НЕ ТАКОЙ, КАК ВСЕ. НЕ ТАКОЙ ЕЩЕ И ПОТОМУ, ЧТО БЫВАЮТ ДНИ, СОТКАННЫЕ ИЗ ОДНИХ ЗАПАХОВ, СЛОВНО ВСЬ МИР МОЖНО ВТЯНУТЬ НОСОМ, КАК ВОЗДУХ: ВДОХНУТЬ И ВЫДОХНУТЬ, – ТАК ОБЪЯСНЯЛ ДУГЛАСУ И ЕГО ДЕСЯТИЛЕТНЕМУ БРАТУ ТОМУ ОТЕЦ, КОГДА БЕЗ ИХ В МАШИНЕ ЗА ГОРОД. А В ДРУГИЕ ДНИ, ГОВОРИЛ ЕЩЕ ОТЕЦ, МОЖНО УСЛЫШАТЬ КАЖДЫЙ ГРОМ И КАЖДЫЙ ШОРОХ ВСЕЛЕННОЙ. ИНЫЕ ДНИ ХОРОШО ПРОБОВАТЬ НА ВКУС, ИНЫЕ – НА ОЩУПЬ. А БЫВАЮТ И ТАКИЕ, КОГДА ЕСТЬ ВСЁ СРАЗУ. ВОТ, НАПРИМЕР, СЕГОДНЯ – ПАХНЕТ ТАК, БУДТО В ОДНУ НОЧЬ ТАМ, ЗА ХОЛМАМИ, НЕВЕСТЬ ОТКУДА ВЗЯЛСЯ ОГРОМНЫЙ ФРУКТОВЫЙ САД И ВСЕ ДО САМОГО ГОРИЗОНТА ТАК И БЛАГОУХАЕТ. В ВОЗДУХЕ ПАХНЕТ ДОЖДЕМ, ОДНАКО НА НЕБЕ – НИ ОБЛАЧКА. ТОГО И ГЛЯДИ, КТО-ТО НЕВЕДОМЫЙ ЗАХОХОЧЕТ В ЛЕСУ, НО ПОКА ТАМ ТИШИНА...

Рей Брэдбери. Вино из одуванчиков. 1957

102 ЕГИПЕТСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ. СЮЖЕТЫ  
128 СОЕДИНЕНИЕ СОЛНЦА И ЛУНЫ.  
«АИДА» В ЭРМИТАЖЕ

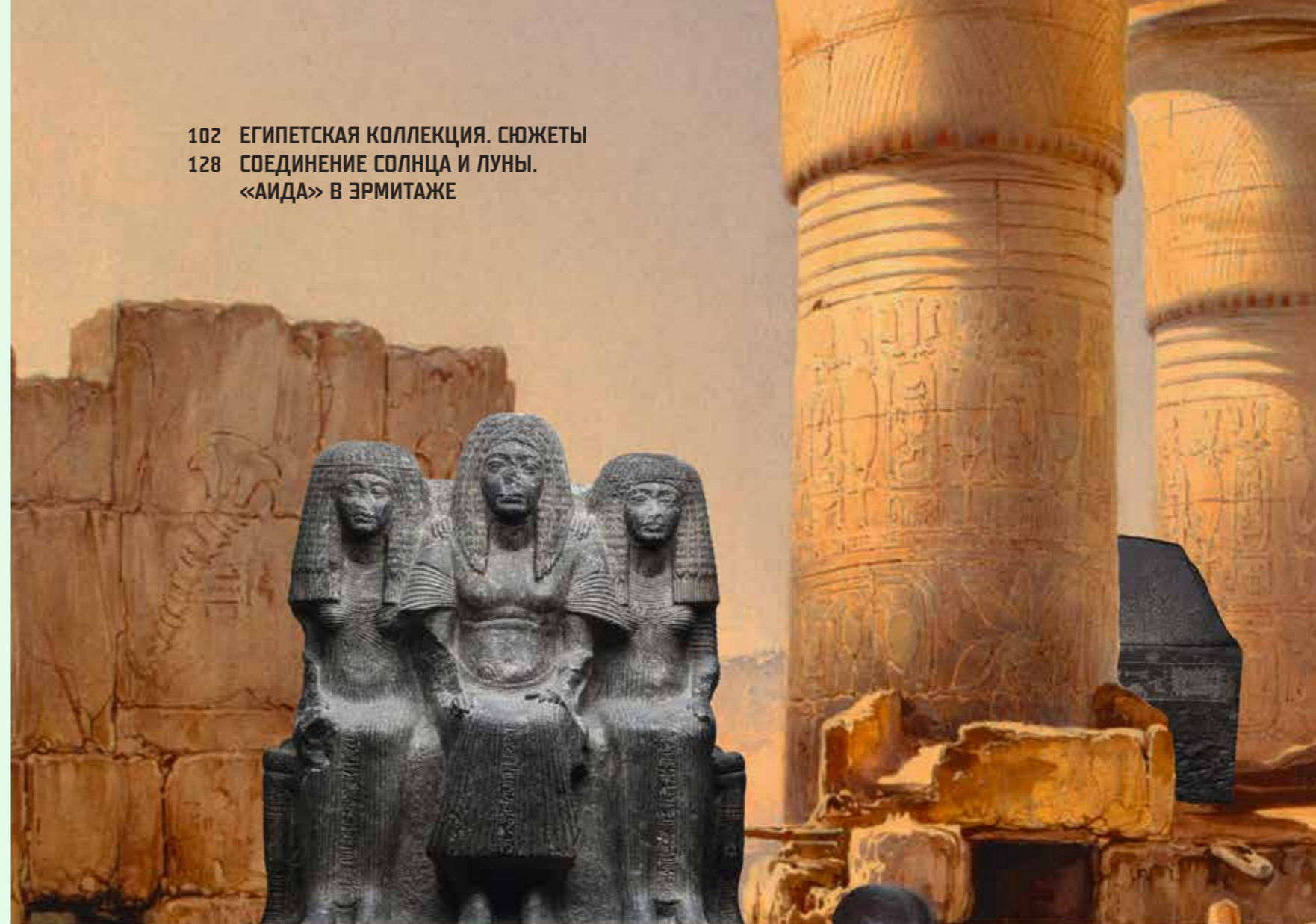


Tableau des Signes Phonétiques  
Des Ecritures Hieroglyphique et Demotique des Egyptiens

Lettres Grecques	Signes Demotiques	Signes Hieroglyphiques



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



# ЕГИПЕТСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ЭРМИТАЖА. СЮЖЕТЫ

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА ПОСЛЕ ПОХОДОВ НАПОЛЕОНА ОЧЕНЬ БЫСТРО СТАЛА КУЛЬТУРНЫМ ДОСТОЯНИЕМ ЕВРОПЫ. ИЗ ЕГИПТА НАЧАЛИ ВЫВОЗИТЬ ОЧЕНЬ МНОГО ПАМЯТНИКОВ. БЛАГОДАря ЭТОМУ УВЛЕЧЕНИЮ ЕГИПТОМ, ТЕПЕРЬ ПО ВСЕМУ МИРУ В МУЗЕЯХ ЕСТЬ ЕГИПЕТСКИЕ ВЕЩИ. ПОСМОТРИТЕ МАГАЗИНЫ В МУЗЕЯХ — ТАМ ВСЕГДА ОЧЕНЬ МНОГО ВЕЩЕЙ, СВЯЗАННЫХ С ДРЕВНИМ ЕГИПТОМ. ЕГИПТОМ ИГРАЮТ ДЕТИ, ЕГИПЕТ ВСЕ ОЧЕНЬ ЛЮБЯТ, ЕГИПЕТ ВДОХНОВЛЯЛ ОЧЕНЬ МНОГИХ ХУДОЖНИКОВ. И РЯДОМ С ЕГИПТОЛОГИЕЙ-НАУКОЙ ВСЕГДА СТОИТ ЕГИПТОМАНИЯ.



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Константин Андреевич Ухтомский**  
*Виды залов Зимнего дворца.  
Помпейская галерея*  
Россия. 1862  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ОР-14367

**Константин Андреевич Ухтомский**  
*Виды залов Зимнего дворца.  
Помпейская, или Малая, столовая*  
Россия. 1874  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ОР-14383



МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

**В** Петербурге, на Университетской набережной, есть блестящий пример египтомании вместе с египтологией — громадные сфинксы с изображением фараона Аменхотепа III, которые стоят перед зданием Академии художеств.

Эти сфинксы были найдены в Фивах в 20-х годах XIX века, для продажи их привезли в Александрию. В 1830 году русский дипломат и путешественник Андрей Муравьев по дороге в Святую землю попал в Египет. Он писал о том, как «между остатками Древнего Египта» поразил его «колоссальный гранитный сфинкс, покрытый иероглифами»<sup>1</sup>, незадолго до этого прибывший на плотках из древних Фив. Андрей Николаевич отправил прошение российскому посланнику в Константинополе, где сообщил ему о возможности купить в Египте сфинксов из превосходного асуанского гранита за 100 тысяч франков, приложив к письму рисунок памятников. Посланник направил письмо в Петербург, там письмо переслали на рассмотрение императору, Николай I спросил ректора Академии художеств А. Н. Оленина, «полезно ли будет сие приобретение»<sup>2</sup>, Оленин, увлекавшийся египтологией, одобрил предложение о покупке сфинксов. Пока шла эта долгая переписка и ждали письменного разрешения императора, сфинксов купили французы. Но их перевозке во Францию помешала революция 1830 года, французы про них забыли — было не до того. В результате России удалось перекупить сфинксов, привезти и поставить их на пристань около Академии художеств. Так сфинксы стали очень важным элементом пейзажа Петербурга, и надо сказать, что хотя египетские коллекции у нас не такие большие, как в Лондоне или Лувре, но из всех египетских древностей, разных обелисков, которые были вывезены из Египта и теперь расположены на улицах европейских городов, наши сфинксы — самые красивые. Нужно заметить, в Петербурге довольно много домов, оформленных в псевдоегипетском стиле, с египетскими сюжетами. Так египтомания отражена в архитектуре Петербурга.

А египтология изучается и в Эрмитаже. Я хочу представить книгу Андрея Олеговича Большакова «Древний Египет в Эрмитаже. Новые открытия»<sup>3</sup>. Она посвящена открытиям,

совершаемым в кабинетной тиши и сотрудниками Эрмитажа, и самим Андреем Олеговичем, и нашими коллегами во всем мире. Он собрал сюжеты о разных вещах египетской коллекции Эрмитажа и поделился новой информацией, которую из истории музейных вещей извлекли коллеги. Мы часто говорим, что вещь, выставленная в музее, без науки — пустая картинка. А книга рассказывает о научных открытиях, связанных с предметами коллекции.

Интересна история формирования эрмитажной коллекции. В Эрмитаже работал выдающийся египтолог Владимир Семенович Голенищев, который поступил на службу в Эрмитаж в 1880 году сверх штата, то есть без жалованья. Он был богат и мог позволить себе заниматься любимым делом столько, сколько ему хотелось, не связывая себя административными узами. Редкий случай богатого человека, который еще занимался наукой. Голенищев описал всю египетскую коллекцию и создал первый внушительный каталог египетских древностей: увлекательные путеводители бесплатно раздавали посетителям музея. В 1886 году он стал хранителем отделения египетских древностей Эрмитажа.

В 1917-м ученый не захотел остаться в России — уехал в Египет, основал кафедру египтологии в Каирском университете, создал сводный каталог Каирского музея и до конца дней изучал египетский синтаксис. Он прожил огромную жизнь и покинул этот мир в 92 года. О нем говорили: «Этот русский знает о Египте больше самих египтян»<sup>4</sup>.

Голенищев собрал замечательную коллекцию египетских древностей, но когда он в 1908–1909 годах продал ее государству, она оказалась не в Эрмитаже. В то время в Москве создавался Музей изящных искусств им. Александра III — ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Его основатель Иван Владимирович Цветаев очень много работал с людьми при дворе, чтобы вещи были куплены для нового музея в Москве. Звучали обычные аргументы про Эрмитаж: мол, «у них так много, что им больше не надо». Была даже дискуссия в Государственной думе по поводу судьбы коллекции Голенищева. По мнению депутатов социал-демократической фракции, для удовлетворения насущных культурных интересов на-

1 Струве В. В. Петербургские сфинксы // Записки классического отделения Императорского Русского археологического общества. VII. СПб., 1912. С. 2.

2 Там же. С. 3.

3 Большаков А. О. Древний Египет в Эрмитаже. Новые открытия. СПб., 2011.

4 Пиотровский М. Б. Хороший тон. Разговоры запросто, записанные Ириной Клеенской. М., 2022.

рода были необходимы большая доступность музеев и удаление их от мест развлечения для знати, каковыми, по их мнению, являлись залы Эрмитажа.

В итоге коллекция Голенищева в Эрмитаж не попала. Значительно позже в музее оказалась коллекция Николая Петровича Лихачёва — историка, академика, политического деятеля. Он собрал большую коллекцию древностей, связанных с письменностью, после революции она перешла в Музей палеографии. Затем часть ее была передана в Эрмитаж.

Первая вещь, о которой я хочу рассказать, как раз происходит из коллекции Лихачёва — это небольшой жертвенник с надписью человека, служившего при пирамиде правителя Джедефры.

Жертвенник Шепсесптаха представляет собой известняковый блок с сильно скошенными внутрь боковыми сторонами. На верхней стороне два прямоугольных углубления для возлияний, окруженные надписью, представляющей собой жертвенную формулу и перечень титулов хозяина, изображение цинковки со стоящим на ней хлебом, круглого жертвенного столика и умывального прибора — сосуда с носи-



**Жертвенник Шепсесптаха**  
Древний Египет.  
Середина VI династии  
(середина XXIII века до н. э.)  
или позднее  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-18106

ком, стоящего в тазу. В надписи говорится, что хозяин столика служил при пирамиде Джедефры. Здесь начинается увлекательная история про изменение исторических трактовок. Джедефра — сын великого Хеопса, построившего громадную пирамиду, и ученые-египтологи, которые любят сочинять истории из отдельных фактов, составили теорию о том, что Джедефра незаконно пришел к власти, правил недолго, не смог построить пирамиду, память о нем уничтожалась, раз его статуи были разбиты. Но ни одно из положений этой красивой теории не доказали, а в наше время все они опровергнуты. Из надписей на жертвеннике стало понятно, что он был преемником Хеопса, участвовал в захоронении своего отца, что существовал культ Джедефры и никаких пресле-



**Часть узурпированной статуи Аменемхета II**  
Древний Египет.  
Последняя четверть XX —  
первая четверть XIX века до н. э.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-6399

Еще одна интересная история, связанная с египетскими традициями. В 1931 году, сразу же после поступления статуи в Эрмитаж, Борис Борисович Пиотровский обратил внимание на то, что лицо царя сильно переработано: чтобы восстановить отбитый или поврежденный нос, древний мастер сильно углубил поверхность вокруг него, в результате чего заметно выступили скулы и губы.

Была такая манера: изменять внешность фигуры. Поэтому долго не могли установить, какой фараон изображен. Сначала предполагали, что это Рамсес II, потом — что Сенусерт III. Но затем уже германские исследователи, сравнивая многие статуи, определили: скорее всего, это изначально была статуя Аменемхета II, и уже ее переделали в статую другого фараона. Почему и важен музей — он может сохранять подлинную память, а не ту, которую придумывают люди. Люди же иногда даже древности подделывают.





**Древнейшая египетская золотая монета**  
Царствование Нектанеба II, 360–342 до н. э.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ОН-А3-1417

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

дований его памяти не происходило. Недавние раскопки показали: пирамида была завершена, а ее нынешний вид объясняется тем, что ее разобрали на камни в римское время, и статуи были разбиты тогда же. Так что никакой интриги не оказалось.

Одна из самых красивых вещей в эрмитажной коллекции — изумительная деревянная статуэтка жреца. Когда-то ее называли просто статуэткой молодого человека. Был период, когда очень молодили людей в скульптуре или портрете. Черты юного лица с большими миндалевидными глазами очень характерны для последних лет царствования Аменхотепа III — молодость усиленно подчеркивается в памятниках этого царя; таковы, например, лица его петербургских сфинксов. Музейное исследование, сравнивающее эту фигуру с другими похожими, определило, что речь идет, видимо, о фигуре, изображающей жреца. Качество работы потрясающее.

Еще одна замечательная вещь в египетской коллекции — древнейшая египетская монета. Она золотая, на одной стороне вычеканен иероглиф, который можно читать как «доброе золото», а на другой стороне — крупный знак скачущей лошади. Монета была найдена в 1896 году несколькими местными жителями неподалеку от Даманхура, в составе клада, состоявшего из золотых статеров разной чеканки. Естественно, суперредкая вещь, и когда она попала в руки музейных нумизматов, в частности Хилла, знаменитого нумизмата Британского музея, он сразу счел ее за подделку — такие редкие вещи всегда должны быть подделками. Дело в том, что Египет долго не знал монетного обращения — и во времена, когда в Передней Азии и Греции оно было уже вполне развитым, обходился без универсального эквивалента.



**Статуэтка жреца**  
Древний Египет.  
Середина XIV века до н. э.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-737



**Статуя Клеопатры VII**  
Древний Египет.  
51–30 до н. э.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-3936



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Саркофаг начальника войска царевича Яхмеса, сына Амасиса**  
Древний Египет, Гиза.  
Третья четверть VI века до н. э.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург. Инв. № ДВ-766

**Саркофаг царицы Нехтбастетру, матери полководца Яхмеса**  
Древний Египет. VI век до н. э.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-767

Потом стало совершенно ясно, что это не подделка, а подлинная монета, не только потому, что об этом писал крупнейший египтолог Масперо, но и потому, что появились другие находки, появился клад похожих монет — его уже подделать было невозможно. Так что в Эрмитаже монета подлинная и уникальная, та самая даманхурская монета, найденная первой.

В 1912 году русский нумизмат Борис Михайлович Якунчиков, который вообще собирал греческие монеты, купил эту монету и привез в Россию. Потом произошла революция, коллекция Якунчикова была конфискована, и монета попала в Гохран. Но тут повезло: в Гохране не оказалось специалистов. Если бы там были сильно грамотные нумизматы, они бы посмотрели литературу, выяснили, что монету считают подделкой, и отправили в переплавку. Большинство вещей, конфискованных после революции, в то время переплавлялись; сохраненное музеями — лишь маленькая часть. Поэтому нужно в ноги кланяться музеям за то, что сохранено. В результате монету в переплавку не отправили, отдали сначала в Исторический музей, потом в Эрмитаж — как египетскую вещь.

И еще одна гордость эрмитажной коллекции — замечательная статуя Клеопатры VII. Женская фигура черного базальта, в таком плотно облегающем платье, что создается иллюзия обнаженного тела, на голове три змеи,

в правой руке у нее иероглиф анх — символ жизни, а в левой — рог изобилия, вверху расходящийся на две части.

Эта статуя, признанная сейчас одним из лучших в мире образцов птолемеевской скульптуры, ставит ряд вопросов, с которыми исследователь постоянно сталкивается при атрибуции памятников.

Что это Клеопатра VII, выяснилось недавно, хотя спор продолжается и поныне. Сначала статуя была определена как Арсиноя II — из-за двойного рога изобилия в руке. Затем скульптура ездила на международные выставки и при сравнении с другими скульптурами была идентифицирована как Клеопатра VII, и действительно, здесь аргументов больше: три змеи бьются только у Клеопатры, раздвоенный рог изобилия она заимствовала у Арсинои II, он встречается и на других ее предметах, даже нос у эрмитажной скульптуры довольно большой, Клеопатра же знаменита своим носом, что отражено на монетах с ее изображением. Так эрмитажная статуя связала двух знаменитейших женщин в древней истории — Арсиною и Клеопатру, а древнеегипетская жизнь стала важной частью жизни музейной.

Египет продолжает быть эстетическим ориентиром, и взрослые и дети продолжают любить египетские древности и вещи, сделанные в развитие древнеегипетской эстетики.

Два саркофага, являющиеся самыми крупными памятниками в египетском собрании Эрмитажа, принадлежат царице Нехтбастетру и военачальнику Яхмесу — жене и сыну Амасиса, последнего значительного царя до персидского завоевания Египта. Эрмитажные саркофаги интересны повреждениями надписей на них — титулы и имена сбиты.

Первым обратил внимание на повреждения эрмитажных саркофагов еще Голенищев, предположивший, что они относятся ко времени завоевания Египта персидским царем Камбизом. Практика уничтожения имен и изображений существовала в Египте издревле и была направлена на то, чтобы враги лишались вечного существования. Но человек, ответственный за эти повреждения, старался никоим образом не вступить в конфликт с богами и потому не трогал знаков, которыми были написаны их имена.

«Хотя повреждения наносились очень тщательно, ни один знак не был уничтожен до конца, и контуры или наиболее глубокие линии всех стертых иероглифов остаются вполне различимыми для опытного глаза. Неизвестный коллаборационист организовал работу так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы: персы получили желательное для них разрушение памятников (человеку, не знающему иероглифики, поврежденные знаки кажутся уничтоженными полностью), на деле же цель их не была достигнута, так как имена все-таки сохранились для вечности. При этом, не трогая имен богов, разрушитель обезопасил себя от их гнева»<sup>5</sup>.

5. Большаков А. О. Древний Египет в Эрмитаже. Новые открытия. С. 89.



# ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ВЕЩИ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

Разновременные египетские предметы в большом количестве известны из Крыма, например из Евпатории (бронзовая статуэтка Осириса), из Херсонеса (многочисленные предметы главным образом римского времени) и особенно из Керчи (древний Пантикапей). В Государственном Эрмитаже (Ленинград), в Отделе Востока и античного мира, хранится около 300 амулетов и мелких изделий из египетского фаянса, добытых при раскопках в Керчи, которые можно отнести в основном к трем периодам: 1) скарабей VII–V вв. до н. э. — архаический и классический период; 2) предметы эллинистического времени (III–II вв. до н. э.); 3) изделия, найденные в могилах римского периода I в. до н. э. — III в. н. э. Последние наиболее многочисленны. Большинство из этих предметов было найдено при систематических раскопках (начиная с 1847 г.) в комплексах хорошо датированных предметов. Таким образом, находки из Керчи могут характеризовать египетские и изготовленные в египетском стиле предметы из Причерноморья в целом.

В настоящее время в Закавказье стали известны памятники, непосредственно связанные с Древним Востоком, в частности с государством Урарту. При их исследовании была открыта новая группа предметов, происходящих из Египта или же изготовленных в египетском стиле.

В эллинистический период связи с Египтом не ослабли; наоборот, имеются даже сведения о непосредственных сношениях городов Причерноморья, в частности Синопа, с Египтом. К этому времени следует отнести найденную в Керчи крупную голову статуи царицы III–II вв. до н. э. (поступившую в Эрмитаж из коллекции Новикова), являющуюся прекрасным образцом искусства позднего Египта.

В Эрмитаже среди беспаспортных камней из античных колоний Северного Причерноморья имеются четыре известняковые базы колонн. Одна из них была изготовлена из камня, взятого из египетского храма, и на нижней ее плоскости сохранились остатки рельефа птолемеевской эпохи — часть изображения человеческой фигуры в характерном переднике. Таким образом, можно полагать, что и строительный материал доставлялся в Причерноморье из Египта.

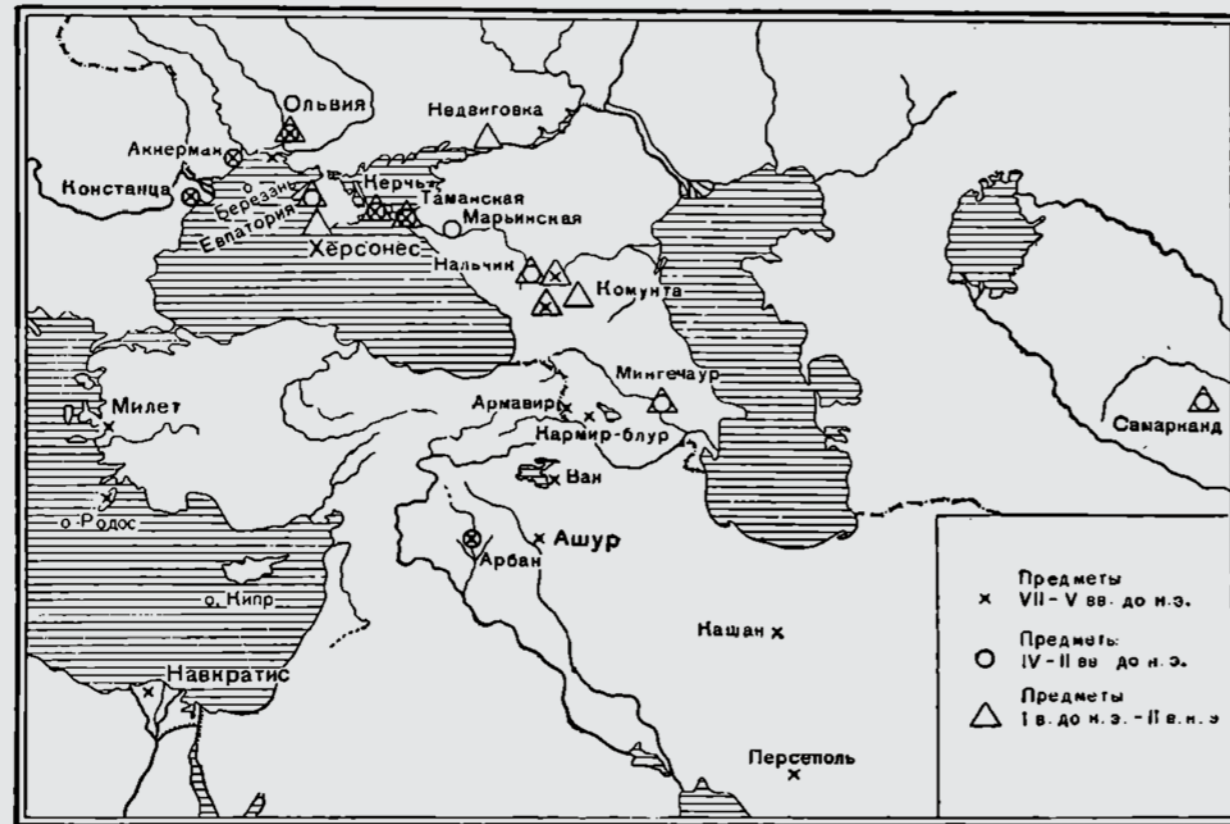
В религии эллинизма древнеегипетские культы получили широкое распространение. Особенно распространенным культом в Причерноморье был культ египетских богов Исида и Сераписа, ставших покровителями мореплавания. В синкретической религии эллинизма многие египетские божества потеряли свой специфический египетский образ и приобрели чисто греческие черты, а египетские амулеты, оторвавшись от родной почвы, получили широкое распространение и стали изготавливаться в самых различных местах.

Если в эллинистическую эпоху египетские предметы встречаются только на побережье Черного моря, то в римский период они распространяются в глубь страны, о чем

речь будет ниже. Могильники римского времени в Керчи занимают обширную территорию. В них найдено громадное число амулетов из так называемого египетского фаянса, нанизывавшихся вместе с бусами.

Они служили амулетами апотропеического значения, отгоняющими зло, и поэтому особенно часто встречаются в детских могилах. В наборе этих амулетов много скарабеев (в позднее время преимущественно с изображением змеи на нижней плоскости), фигурок богов Беса и Патека, изображений животных (льва, кошки, крокодила, черепахи), амулетов в форме сердца, глаза («уджа»), сжатой руки, подвесок в виде фалла и виноградной грозди, пронизок в виде пластинки с помещенными на них фигурками льва или лягушки и др. В Керчи эти амулеты встречаются в хорошо датированных комплексах первых веков нашей эры, что дает твердую опору для датировки подобных же амулетов, найденных в других местах.

На Тамани также встречаются египетские предметы трех периодов. В могильнике VI в. до н. э. у ст. Таманской в 1948 г. был обнаружен навкратийский скарабей с именем Менхеперра; в кургане Большая Близица, в погребении IV в. до н. э., среди гротескных терракот была найдена подвеска в форме головы Беса с высокими перьями. Но особенно большое число предметов из «египетского фаянса» и тут было обнаружено в могилах римского времени.



Карта распространения находок египетских древностей на территории СССР



Египетские амулеты из Керчи (собрание Государственного Эрмитажа)

ФОТО: © СОВЕТСКАЯ АРХЕОЛОГИЯ. 1958. № 1

**ПРИ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ РАБОТАХ В СЕВЕРНОМ ПРИЧЕРНОМОРЬЕ, НА КАВКАЗЕ И В СРЕДНЕЙ АЗИИ БЫЛО НАЙДЕНО МНОГО ПРЕДМЕТОВ, ПРОИСХОДЯЩИХ НЕПОСРЕДСТВЕННО ИЗ ЕГИПТА ИЛИ ЖЕ ИЗГОТОВЛЕННЫХ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЕГИПЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ. ПЕРВАЯ СВОДКА ТАКИХ НАХОДОК БЫЛА ОПУБЛИКОВАНА Б. А. ТУРАЕВЫМ В 1911 Г. В ЖУРНАЛЕ REVUE ARCHÉOLOGIQUE. НО С ТЕХ ПОР НАШИ ЗНАНИЯ ПО ЭТОМУ ВОПРОСУ БЛАГОДАря БОЛЬШОМУ НОВОМУ МАТЕРИАЛУ СУЩЕСТВЕННО ИЗМЕНИЛИСЬ. Б. А. ТУРАЕВЫМ БЫЛИ РАССМОТРЕНЫ ЕГИПЕТСКИЕ ИЗДЕЛИЯ, ПРОИСХОДЯЩИЕ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО ИЗ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ, КУДА ОНИ ПОПАДАЛИ В СВЯЗИ С ГРЕЧЕСКОЙ КОЛОНИЗАЦИЕЙ С НАЧАЛА VI В. ДО Н. Э., А ПОЗЖЕ, В РИМСКОЕ ВРЕМЯ, РАСПРОСТРАНЯЛИСЬ ПУТЕМ ШИРОКО РАЗВИВШЕЙСЯ ТОРГОВЛИ.**

<sup>1</sup> Фрагмент статьи Б. Б. Пиотровского «Древнеегипетские предметы, найденные на территории Советского Союза» в журнале «Советская археология» (1958. № 1).



НАТАЛИЯ ЛАНДА<sup>1</sup>

# ГИМН БОГУ РА

Египетские вещи обычны и в бассейне р. Кубани. В кургане у ст. Марьинской, в погребении III–II вв. до н. э., на шее у одного из костяков среди небольших стекловидных бус находилась миниатюрная статуэтка мудреца Имхотепа, оплетенная золотой проволокой.

В то время как в архаический и эллинистический периоды египетские и египетского типа предметы имели распространение преимущественно в причерноморском районе и в местах, связанных с древневосточной и эллинистической культурой, в римское время они распространяются в глубь страны. Находки таких предметов известны на Украине (в том числе в самом Киеве), в Курской области и т. д. Особенно они распространены на Кубани и на Нижнем Дону. В Эрмитаже хранится ряд предметов из «египетского фаянса», найденных в 1867 г. в могильнике близ Недвиговки на Дону (г. Танаис римского времени). При раскопках этого могильника Н. И. Веселовским в 1908 г. в одной детской могиле было найдено пять скарабеев, подвеска в виде птицы Ба, плакетка с фигуркой льва и две плакетки с изображением лягушки (Государственный Эрмитаж). На Недвиговском городище при раскопках П. М. Леонтьева в 1853 г. был найден обломок короны крупной бронзовой статуи Осириса (Государственный исторический музей).

Как уже указывалось, в римское время амулеты египетского стиля распространились на широчайшую территорию. Зелигман и Бек в одной из своих работ по восточному стеклу приводят химический анализ трех одинаковых амулетов-пронизок в виде лежащего льва на плакетке. Один из этих амулетов происходит из Египта, второй — из Ирана, а третий — из Китая. Такое далекое распространение египетских вещей в римское время нас не должно смущать, так как находки подобных вещей мы встречаем и на севере Советского Союза. В Печорском крае, на р. Ухте, среди предметов римского стиля была найдена бронзовая фигурка Нефертума, сильно стертая от употребления (Государственный Эрмитаж, из коллекции Тевяшова). Бронзовая фигурка Осириса происходит также из древнего поселения у сел. Концегор Пермского района Пермской области.

<...>

Для археологического изучения территории Советского Союза перечисленные выше изделия представляют большой интерес. Они не только отражают реальные связи отдельных культур со странами Средиземноморья, но и являются часто датирующим материалом. Изучение этих предметов, позволяющее разделить их на три разновременные группы: архаическую, эллинистическую и римскую, делает возможным (правда, не всегда с достаточной полнотой) выявить их происхождение и наметить пути распространения. Широкое распространение египетских и изготовленных в египетском стиле изделий свидетельствует о том большом значении, которое имела древняя культура Египта в развитии средиземноморской и переднеазиатской культур. Я уверен, что дальнейшие археологические раскопки значительно умножат приведенный мною материал, позволят установить и уточнить место происхождения и пути распространения египетских и египетского типа изделий на широкой территории с VII в. до н. э. по IV в. н. э.



Фрагмент саркофага

ФОТО: СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ЭРМИТАЖА. 1967. XXVIII

Эрмитажный памятник<sup>2</sup>, представляющий собой торцовую доску антропоидного деревянного саркофага, привлек наше внимание в связи с надписью, начертанной на нем. Надпись, сделанная уставным письмом, располагается в десяти горизонтальных строках, идущих справа налево, на той стороне доски, которая была обращена внутрь саркофага. Она выполнена желтой краской по красновато-коричневому фону<sup>3</sup> и содержит гимн, посвященный богу солнца, и молитву, обращенную к этому божеству со стороны покойного Хонсу-хет-нетер-неба<sup>4</sup>.

Вверху, над текстом, помещено изображение души покойного в виде птицы с головой и руками человека, стоящей перед жертвенными дарами и молитвенно протягивающей руки навстречу солнцу, выходящему из-за горизонта. По обеим сторонам этого изображения видны две горы: гора запада, где умерший был погребен, и гора востока, откуда ежедневно появлялось солнце.

Снаружи саркофаг был также покрыт надписями и рисунками. Частично они сохранились и в нашем фрагменте.

**Осирис, живописец Хонсу-хет-нетер-неб, правоюгласный.**

**Говорит он:**

**Привет тебе, юноша, красивый, любимый,  
Дитя<sup>5</sup> прекрасное, сверкающее сиянием,  
Озаряющий землю в качестве божественного глазами своими,  
Бегун великий, быстро шагающий,  
Бегущий без препятствий себе,  
Побеждающий сражающихся против города его,  
Приносящий свет на вчерашнее место свое,  
Сотворен свет обликом Ра,  
Прекраснейшего более, чем боги все<sup>6</sup>,  
Владыка силы, поражающий врагов,  
Сжигающий змея в пламени своем<sup>7</sup>,  
Обращаешь ты лицо свое к горе Ману,  
И славят тебя души упокоенных, спящих,  
Тянутся они к тебе,  
И воскрешаешь ты находящихся в печали.  
Обрати же лицо свое ко мне,  
Ибо красив я в красотах твоих,  
Божественен ты, в мире  
Приходящий и уходящий без (препятствий)<sup>8</sup>.  
(Да соединюсь)<sup>9</sup> я с душами мудрыми,  
И да направлюсь я в отряд твой,  
И отправлюсь по дорогам тайным в поля Иалу также...<sup>10</sup>**

Гимн представляется вполне законченным поэтическим произведением и тесно связан со следующей за ним молитвой. Заветная мечта каждого благочестивого египтянина — попасть в свиту Ра и находиться в ладье солнечного бога, чтобы вечно наслаждаться светом и теплом, исходящим от него. Об этом просит Ра и наш живописец.

В гимне использовано каноническое содержание солярных произведений подобного рода. Однако существование большого количества вариантов солярных гимнов в разное время затрудняет датировку памятника и особенно чтение лакун, ибо все эти гимны индивидуальны и отличаются друг от друга способом выражения одних и тех же мыслей.

Имя покойного, от лица которого написан гимн, Хонсу-хет-нетер-неб, встречается на памятниках начиная с эпохи XIX династии<sup>11</sup>. Сравнение нашего текста с заупокойными папирусами и надписями на саркофагах времени XIX, XX, XXI, XXII династий<sup>12</sup> по палеографии указывает на близость его к памятникам XXI династии. Интересно отметить, что в эпоху Нового царства, и особенно во вторую его половину, наблюдается индивидуализация религиозного сознания. Обращение к богу, в частности к Амону, отождествленному с Ра, на памятниках частных лиц становится доминирующим<sup>13</sup>.

Эрмитажный памятник по образности языка, по четкости ритмического строя стиха<sup>14</sup> и по его благозвучию можно отнести к первоклассным образцам древнеегипетского поэтического творчества.



Боковые стенки саркофага

ФОТО: СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ЭРМИТАЖА. 1967. XXVIII

- 1 \_\_\_\_\_ Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа. XXVIII. Л., 1967.
- 2 \_\_\_\_\_ Инв. № 786; размер: 34,5 × 28,5. Golénisheff W. Inventaire de la collection égyptienne. 1891. P. 114 (без перевода и датировки).
- 3 \_\_\_\_\_ Анализ краски сделан в химической лаборатории Эрмитажа И. Л. Согид: желтая и красная — охры, синяя — смальтовая фритта.
- 4 \_\_\_\_\_ В. С. Голенищев читает имя «Хонсу-хет-хертну-неб», что представляется нам неверным.
- 5 \_\_\_\_\_ В тексте, по-видимому, пропущен знак nb.
- 7 \_\_\_\_\_ Борьба Ра с врагами преисподней — обычный мотив, встречающийся во всех солярных гимнах.
- 8 \_\_\_\_\_ В лакуне восстанавливается «šnc. ω» Wb, IV, 506, 7.
- 9 \_\_\_\_\_ Вероятно, в лакуне знак «š» и всё слово «šnc» Wb, IV, 440, 4.
- 10 \_\_\_\_\_ Доска первоначально имела форму прямоугольной стелы с круглым верхом, и надпись располагалась по всей ее поверхности. Придавая доске необходимую для ее назначения форму, мастер срезал куски дерева, и вместе с ними была утрачена часть надписи.
- 11 \_\_\_\_\_ PNI, 271, 11.
- 12 \_\_\_\_\_ Naville E. Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Berlin, 1886.
- 13 \_\_\_\_\_ Франк-Каменицкий И. Г. Памятники египетской религии в фиванский период. Ч. II. М., 1918. С. 77.
- 14 \_\_\_\_\_ Гимн состоит из семи строф, первая — из трех строк, остальные соединяются по две (возможны и другие соединения).





Викторин-Анжелик-Амели Рюмийн  
Портрет Жана-Франсуа Шампольона  
Франция. 1823. Холст, масло

# ДЕШИФРОВКА ИЕРОГЛИФИЧЕСКОГО ПИСЬМА ДРЕВНИХ ЕГИПТЯН Ж.-Ф. ШАМПОЛЬОНОМ

АНДРЕЙ НИКОЛАЕВ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Андрей Николаевич Николаев — кандидат исторических наук, заместитель заведующего Отделом Востока Государственного Эрмитажа, доцент кафедры Древнего Востока СПбГУ, куратор выставки «Египтомания. К 200-летию дешифровки египетских иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном» (Государственный Эрмитаж (Аванзал и Николаевский зал), 28 октября 2022 — 9 апреля 2023).

**ЧТОБЫ ПОНЯТЬ, ПОЧЕМУ СТОЛЬ ДОЛГО НЕ УДАВАЛОСЬ ДЕШИФРОВАТЬ ЗНАКИ ЕГИПЕТСКОГО ПИСЬМА, НЕОБХОДИМО ПРЕДЕЛЬНО КРАТКО ИЗЛОЖИТЬ СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЕГИПЕТСКОМ ЯЗЫКЕ И ОСОБЕННОСТЯХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗНАКОВ. ВАЖНО ТАКЖЕ ПРЕДСТАВЛЯТЬ, КАК БЫЛИ СДЕЛАНЫ ПЕРВЫЕ ШАГИ В ОПРЕДЕЛЕНИИ ФОНЕМ И ПОДТВЕРЖДЕНА ПРАВИЛЬНОСТЬ ЭТИХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ДЛЯ НЕКОТОРЫХ ИЕРОГЛИФИЧЕСКИХ ЗНАКОВ И КАК ПРОДВИГАЛИСЬ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖАНА-ФРАНСУА ШАМПОЛЬОНА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА.**




Семейная группа Аменемхеба  
Древний Египет, Фивы. Конец XIV — начало XIII века до н. э.  
Черный гранит. 91 × 80 × 63 см  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-740

## ФУНКЦИИ ЗНАКОВ ЕГИПЕТСКОГО ПИСЬМА

В зависимости от того, какого рода языковая единица обозначается письменным знаком, различают два вида письма — фонографию, то есть запись звуков, и идеографию, то есть запись смыслов, и соответственно два главных типа графем: фонограммы и идеограммы. Фонограммы — письменные знаки, которые обозначают звуковые единицы, а идеограммы — письменные знаки, которые передают значащие единицы языка непосредственно (не через передачу звучания этих единиц). Древнеегипетская система письма уже не представляет в чистом виде идеографическую стадию развития, а имеет переходный характер, сочетая в себе свойства идеографии и фонографии (это видно даже на древнейших письменных памятниках из гробницы Ц-1 в Абидосе, датирующихся примерно 3200 годом до н. э.). Действительно, необходимость формирования знаков для «непредметных» слов (глаголов, прилагательных и абстрактных существительных), а также потенциально колоссальное количество знаков, потребовавшихся для передачи (и тоже по определению неточной) устной речи, привели к тому, что древние люди начали на основе самых разнообразных ассоциаций широко использовать уже имевшиеся знаки для обозначения с их помощью новых слов. Идеограмму стали употреблять для обозначения слова, тождественного или близкого по звучанию, и этот перенос привел к фонетизации идеограммы, к превращению ее из знака слова в знак определенного комплекса звуков, соответствующего двум или нескольким совершенно разным по значению словам. Так появились фонетизированные идеограммы. Дальнейший шаг состоял в том, что знак, указывающий на слово как на некий звуковой комплекс, начинал применяться уже не только для сходно звучащих слов, но и для сходно звучащих частей слова — и в таком употреблении вообще переставал быть идеограммой (собственно, передача нескольких слов одним знаком уже означает, что идеограмма перестала быть собой). Он мог теперь, указывая на определенное звучание, передавать ту или иную часть слова, значащую (суффикс, окончание и т. п.) либо незначащую (звуковой отрезок той или иной протяженности, слог, наконец, отдельный звук). Так у письменных знаков появляется функция

настоящих фонограмм, совмещающаяся в одном знаке со старой, идеографической функцией. Выступая в фонографическом значении и комбинируясь с идеограммами, такие знаки позволяют дифференцировать на письме разные грамматические формы одного слова и разные производные одного корня. Это существенно повышает точность письма, полноту его соответствия языковой форме высказывания. Применительно к древнеегипетскому письму этот принцип формулируется так: при построении словоформы знак передает не звук и не слог, а морфему — минимально значимую часть слова (например, корень, приставку, суффикс и т. п.); сам принцип был назван морфографией (образование новых слов и грамматических форм обеспечивается почти исключительно за счет прибавления префиксов и суффиксов к основе слова — без какого-либо изменения корневой морфемы).

Стремление сделать более надежным правильное прочтение многозначных идеограмм привело к выработке так называемых определителей, или классификаторов (детерминативов). Определитель (обычно идеограмма с наиболее широким значением), всегда стоящий в конце слова и поясняющий звуковое написание последнего, указывает, к какой смысловой сфере, к какой области действительности относится это слово (например, детерминатив  для слов «лодка», «судно», «плавание» и близких по семантике).

Итак, иероглифическое письмо древних египтян по своей системе есть сочетание идеографических и звуковых знаков, с преобладанием последних.



## ЯЗЫКИ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА И ВИДЫ ПИСЬМЕННОСТИ

Египетский язык, относящийся к макросемье афразийских языков, распространенной в Северной Африке и Передней Азии, представляет собой ее самостоятельную ветвь и находится в очень отдаленном родстве с аккадским, древнееврейским, арабским и чадскими языками. Одна из главных черт, объединяющих все эти языки, — развитый консонантизм, передача семантики слова согласными. Отсутствие выписанных гласных, возможность работать лишь с письменным скелетом слов, переданных одними согласными, безусловно, усложнили процесс дешифровки.

Любой из языков меняется на протяжении столетий и тем более тысячелетий. Меняются его словарный состав, грамматика и синтаксис, а также система письма. В качестве наглядного примера: современный русский язык сильно отличается от языка Державина и Ломоносова и еще больше — от языка берестяных грамот и Повести временных лет. Первые египетские иероглифы засвидетельствованы примерно с 3200 года до н. э., а коптским языком, сохранившим черты древнеегипетского, пользуются и поныне в коптской богослужебной практике. Естественно, что более чем за пять тысяч лет существования египетский язык сильно эволюционировал; основные этапы этой трансформации приведены в следующей таблице (темной заливкой передана стадия использования разговорного языка, светлой — письменного).

Что касается систем письменности, то обычно выделяют иероглифику (прежде всего для монументальных надписей; «священное письмо») и *иератику* («эпистографика»; скорописный вариант иероглифики, наносимый чернилами, обычно для прикладных целей, например для хозяйственных документов). В самом начале VII века до н. э. появляются чрезвычайно усложненные виды курсива, оформившиеся в *демотическое письмо* (на севере) и *аномальную иератику* (на юге), которые представляют собой последний этап развития египетской письменности. Позднее начинает употребляться *коптский алфавит*: 24 буквы греческого происхождения и семь букв, заимствованных из демотического письма.

Последняя иероглифическая надпись была сделана в 394 году н. э. на самом юге Египта, на острове Филе, в нескольких километрах от Асуана. Последняя же демотическая надпись была вырезана также на острове Филе, но уже в 452 году н. э.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

На протяжении дальнейших тринадцати с половиной столетий не существовало никого, кто мог бы прочитать египетские тексты, — это знание оказалось утрачено. Единственной связью между уже мертвым египетским языком и языками живыми в эпоху Средневековья и позднее оставался коптский язык. Он использовался египтянами-христианами начиная со второй половины III — IV в. н. э. Особенность коптского в том, что он испытал сильнейшее влияние древнегреческого: например, часть лексики — греческая. Но вместе с тем в коптском сохранились слова, пусть и переданные греческими буквами, этимологически восходящие к словарю древних египтян. Кроме того, ряд грамматических форм и некоторые синтаксические конструкции также имеют прототипом соответствующие формы и конструкции в египетском языке. Крайне важным для дешифровки было и то, что часть грамматик коптского языка написана на арабском, поэтому владение арабским давало возможность познакомиться с коптским, а через него — с египетским, пусть и в очень поздней форме. Ж.-Ф. Шампольон знал эти языки.

Фрагмент Книги мертвых Пасера XIX династия (XII век до н. э.) Происхождение неизвестно Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № ДВ-18127

## НАДПИСИ РОЗЕТТСКОГО КАМНЯ

Одним из ключей к дешифровке традиционно считается Розеттский камень. Он получил свое название по месту находки в 1799 году — местечку в западной части дельты Нила (город Розетта); с 1802 года хранится в Британском музее. Точные копии надписей с камня были разосланы в крупнейшие научные центры Европы для изучения и анализа; вскоре появились академические публикации греческой надписи.

На Розеттском камне утрачены примерно две трети исходной поверхности с надписями. Текст представляет собой билингву — на египетском и древнегреческом языках. Если же говорить об использованных на камне системах письма, то их три: сохранилось 54 строки греческого, 34 строки демотики, 14 строк иероглифики. Греческий текст легко читается; в нем сообщается, что это копия декрета, принятого советом жрецов Мемфиса 27 марта 196 года до н. э., на праздновании первой годовщины коронации царя Птолемея V Эпифана. Текст по большей части представляет собой перечень жреческих привилегий, дарованных царем, и ответных восхвалений в адрес Птолемея V, которые звучали в египетских храмах. Важно, что в конце говорится о том, что данный декрет должен быть высечен на языке священном, местном и греческими буквами, то есть греческий текст — это перевод двух расположенных выше текстов на египетском.

Первоначально исследователям, занимавшимся демотическим и иероглифическим текстами на Розеттском камне, удалось продвинуться вперед. Сильвестр де Саси и Томас Юнг сумели не только определить (сопоставляя расположение и повторяющийся состав), где находятся группы знаков, передающих имена собственные, но и соотносить их с греческими именами. Юнг правильно определил фонетические значения семи иероглифических знаков, но он все равно полагал, что фонетический принцип применим к иероглифическому письму только в некоторых определенных случаях, а именно для передачи заимствованных имен собственных. Результаты проделанной Юнгом работы были опубликованы в 1819 году в четвертом издании «Приложения к “Британской энциклопедии”»; вне всякого сомнения, они были известны французскому ученому Жану-Франсуа Шампольону. Интересно, что Шампольон даже два года спустя, в 1821-м, все еще продолжал ошибочно считать, что иероглифы имеют символическую природу (это видно из его статьи «О письме древних египтян»).

## ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ ЖАНА-ФРАНСУА ШАМПОЛЬОНА

Жан-Франсуа Шампольон родился в городе Фижаке в 1790 году, образованием будущего египтолога занимался его старший брат Жак-Жозеф Шампольон-Фижак (1778–1867), археолог и историк, интерес которого к Древнему Египту проявился в желании присоединиться к наполеоновскому походу в Египет в 1799 году, пусть и не осуществленном. Исследователи сходятся во мнении, что Жан-Франсуа, не будь у него такого учителя и советчика, профессионального ученого в области античной истории и языков, каким был Жак-Жозеф, едва ли смог бы осуществить дешифровку иероглифов.

В возрасте 16 лет не по годам развитый и образованный Шампольон, живший у старшего брата в Гренобле, выступил там перед академиком с речью, в которой заявил, что существует связь между коптским языком и иероглифами. Продолжал обучение Шампольон в Париже, в Коллеж де Франс, под руководством таких знаменитых ученых того времени, как Сильвестр де Саси.

В 1809 году Шампольон получил свою первую академическую должность в Университете Гренобля. Через девять лет он становится заведующим кафедрой истории и географии в том же университете; в это же время он знакомится с египетскими коллекциями в музеях Италии. В 1826 году Шампольон назначен хранителем египетской коллекции в Лувре; в 1828 и 1829 годах под его руководством в Египте работает научная экспедиция, собравшая огромное количество древностей, которыми пополнился прежде всего Лувр. Результаты этой поездки были опубликованы после смерти Шампольона. В 1831 году он стал заведующим кафедрой египетской истории и археологии, созданной специально для него в Коллеж де Франс. Супругой Шампольона была Розин Бланк, в браке с которой родилась дочь. Ученый умер от сердечного приступа 4 марта 1832 года; похоронен на кладбище Пер-Лашез.

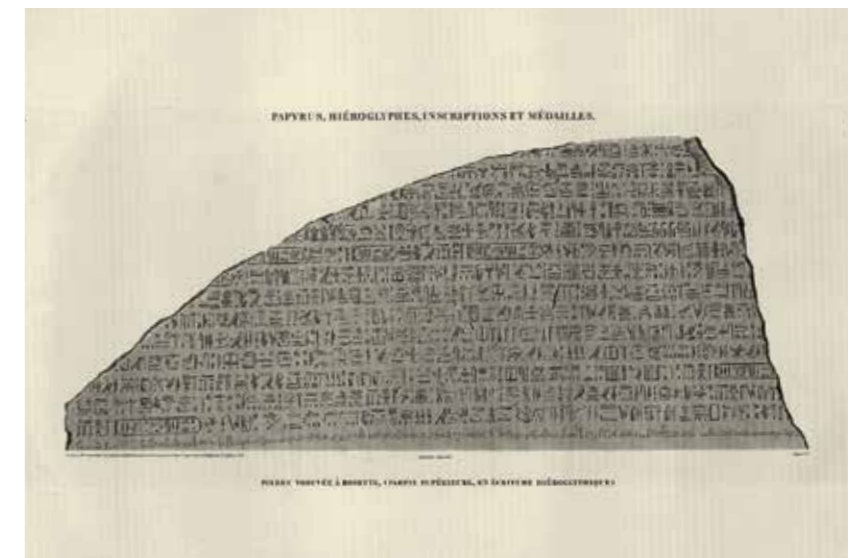
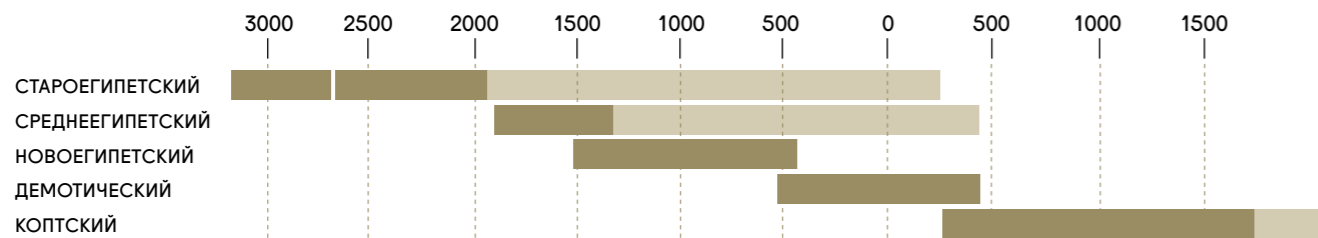


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

## ЯЗЫК И ВРЕМЯ



Верхняя часть Розеттского камня с иероглифической надписью Лист из издания "Description de l'Égypte...". Т. V. Париж. 1822 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург Инв. № У-1517/157



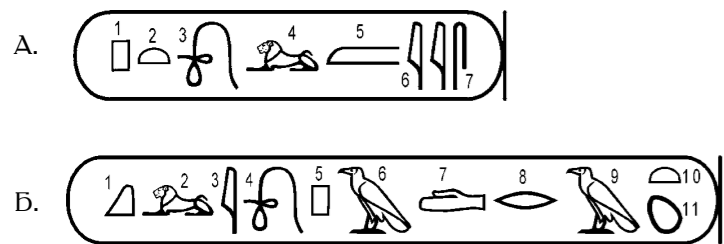
### ДЕШИФРОВКА ИЕРОГЛИФОВ Ж.-Ф. ШАМПОЛЬОНОМ: ЗНАКИ ПЕРЕДАЮТ ЗВУКИ

Шампольон понял, что ему надо найти несколько известных имен египетских царей, для написания которых использовались бы повторяющиеся одинаковые знаки. Сравнив подобные имена, можно было бы подтвердить правильность уже определенных фонем для некоторых иероглифических знаков и, с другой стороны, продвинуться в поиске следующих соответствий. Розеттский камень для этих целей уже не подходил, поэтому в 1821 году Шампольон обратил свой взор на другой предмет — обелиск с иероглифической надписью, раскопанный на острове Филе в 1815 году Уильямом Джоном Бэнксом и перевезенный в 1819-м в Кингстон-Лейси (Дорсет, Англия). В надписи иероглифами имелись два картуша, один из которых почти полностью совпадал с картушем на Розеттском камне; в греческом же тексте на постаменте упоминались Птолемей и Клеопатра. Бэнкс разослал заинтересованным специалистам литографические копии двух текстов, пометив в них имена. Шампольону, знавшему Розеттский камень и обладавшему теперь вариантом написания имен с обелиска Бэнкса, удалось доказать фонетическую природу знаков, совпадавших на обоих памятниках, а также установить фонетическое значение для оставшихся знаков в картушах.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

**Амулет пирамидальный**  
Древний Египет. 1-е тысячелетие до н. э.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ДВ-5864



А. Имя Птолемей с Розеттского камня  
Б. Имя Клеопатра с обелиска Бэнкса

Если расположить картуш с Розеттского камня, где, по-видимому, выписано имя Птолемей, над картушем с обелиска Бэнкса, где, по-видимому, выписано имя Клеопатра, и пронумеровать знаки, получится следующее. Знаки А1 и Б5 — Г — совпадают, они явно передают «р/п»; А4 и Б2 — — также совпадают, они передают «л/л». Следовательно, Б1 () может быть только «к/к» (обозначение первого согласного в имени Клеопатра). Таким образом, если подставить эти фонетические значения в картуш с именем Клеопатра, получаем последовательность К-Л-3-4-П-6-7-8-9 (про Б10 () и Б11 () уже известно, что они передают женское окончание). Исходя из того, где располагаются знаки Б3 () и Б4 (), можно предположить, что они передают фонемы «е/е» и «о/о» (отметим: это

справедливо только для передачи фонем внутри заимствованных слов; в египетском языке Б3 () — всегда j, а Б4 () — wA). В других написаниях имени Клеопатра знак Б7 () иногда заменяется Б10 (), который, в свою очередь, идентичен А2 (), из чего следует, что передаваемая этим знаком фонема — «л/т» (Б7 () в действительности передает «д/д»). Б6 и Б9 — — могут передавать только «а/а», из чего следует, что Б8 () — «г/р». Если применить полученные результаты к картушу с именем Птолемей, то получим П-Т-О-Л-5-6-7. Греческая форма имени Птолемей — Πτολεμαῖος, поэтому А5 () должен передавать «м/м», А6 () — дифтонг «ai/ай» (или долгий гласный «i/i»), а А7 () — «с/с».

Шампольон убедился в правоте своих отождествлений, когда смог прочесть картуши «Автократор», «Цезарь» и «Тиберий», хотя эти имена — также заимствованные в египетском языке и имеют очень позднюю датировку. Тем не менее в эпохальном «Письме к г-ну Дасье», опубликованном в конце 1822 года, ученый однозначно утверждает, что фонетический принцип использования иероглифических знаков следует распространять не только на имена, но и на все остальные слова и что этот принцип применялся и в глубокой древности. В начале 1822 года Шампольон получил копии надписей, сделанных в разных египетских храмах, в том числе в храме Абу Симбела в Нубии. В этих текстах многократно встречалось одно и то же имя в карту-

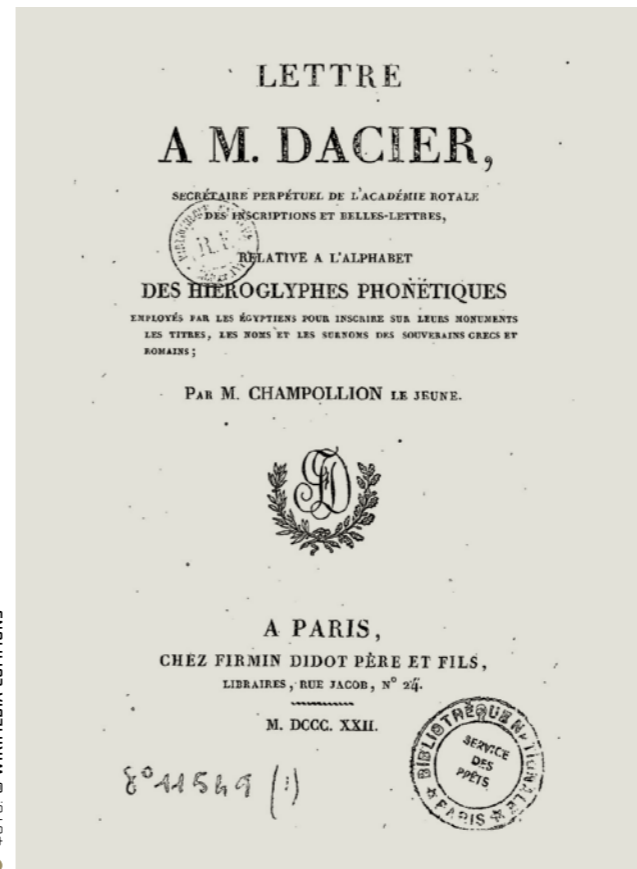


ФОТО: © WIKIMEDIA COMMONS

Титульный лист «Письма к г-ну Дасье относительно алфавита фонетических иероглифов»

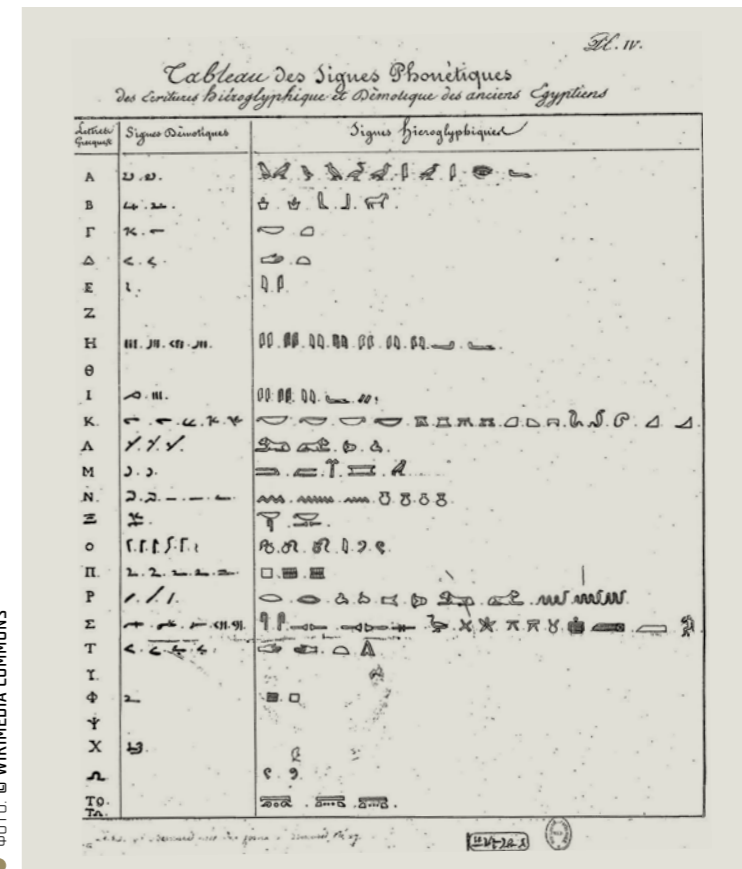


ФОТО: © WIKIMEDIA COMMONS

Таблица фонетических знаков из «Письма к г-ну Дасье», издание 1822 года

ше, записывавшееся с небольшими отличиями. В самой простой форме написания данного имени использовалось только четыре знака: , причем два последних знака () точно читались как «s/c», что было показано на поздних греко-римских именах. Первый же знак () представлял собой солнечный диск, по-коптски РН («ге/ре»). Сопоставляя известные фонетические эквиваленты, ученый получил: «ге/ре» + неизвестный знак + «s/c» + «s/c», что сразу навело его на мысль об имени известного фараона XIX династии Нового царства — Рамсеса. В другом картуше () , включавшем в себя тот же самый неизвестный знак () , Юнг уже ранее сумел отождествить первый иероглиф в виде птицы ибиса () как знак, обозначающий бога Тота. Таким образом, это могло быть только именем (Тутмос: несколько царей XVIII династии Нового царства). Окончательное подтверждение нашлось на самом Розеттском камне, где тот же неизвестный знак появляется рядом с («s/c») как часть иероглифической группы, соответствующей в греческом языке слову «рождение»: в коптском глагол «рождать» — *miçe* («mise/мисе»). Знак («ms/мс») — двуконсонантный (передает два согласных звука), для него («s/c») выступает фонетическим комплектом (дополнением), уточняющим звучание.

Несмотря на эти успехи, продвижение вперед шло очень тяжело. На Розеттском камне не сохранились примерно две трети иероглифической надписи, мешали

и кардинальные различия между демотикой и более ранним, использовавшим иероглифическую систему письма языком.

В 1822 году выходит из печати *Lettre à M. Dacier* («Письмо к г-ну Дасье»), ставшее поворотным моментом в истории дешифровки и зафиксировавшее открытия и идеи Шампольона. Несмотря на недостатки и несколько неверно интерпретированных иероглифических знаков, именно в этой работе было четко сказано, что основной принцип использования подобных знаков — фонетический — и что египетский, как и любой другой, язык подчиняется законам грамматики и синтаксиса. Вместе с тем инертность взглядов некоторых исследователей было сложно победить; традиция «объяснять» значение каждого знака, существовавшая многие и многие столетия, была слишком долгой и авторитетной, чтобы ее отвергли в одночасье. К тому же требовались научные работы, где бы развивались и подкреплялись находки Шампольона, такие публикации, которые академически описывали бы египетский язык: грамматики, словари, издания текстов и пр. Этому были посвящены выходившие позже труды Шампольона. В 1824 году он публикует книгу, в которой перечисляются уже 450 египетских слов («Очерк иероглифической системы древних египтян...»). В 1825-м выходит «Египетский пантеон», а также грамматика (1836–1841) и словарь (1841–1843), причем две последние работы были подготовлены после смерти ученого его старшим братом Жаком.



# ИСТОЧНИК МЕЧТАНИЙ

## К 200-ЛЕТИЮ ДЕШИФРОВКИ ИЕРОГЛИФОВ Ж.-Ф. ШАМПОЛЬОНОМ

2022 год — особенный для всех, кто увлекается Египтом. 14 сентября — 200-летие египтологии; в этот день 1822 года Жан-Франсуа Шампольон получил подтверждение своим принципам интерпретации иероглифов, прочитав имена Рамсес и Тутмос. Потребуется десятилетия работы ученых многих стран, чтобы к 90-м годам XIX века египтология обрела зрелость, но этот день рождения останется самой славной ее страницей, не говоря уже о том, что мало какая наука может так четко определить свое начало. Другой важный юбилей, на этот раз 100-летний, связан с одним из замечательнейших открытий в истории мировой археологии: 26 ноября 1922 года Говард Картер проник в гробницу Тутанхамона. Ее сокровища мгновенно сделали Египет и египтологию невероятно популярными в самых широких кругах.

Задача выставки «Египтомания» — показать широкий культурный и исторический фон, на котором открытие Шампольона стало возможным, а также влияние Египта на нашу культуру. Четкой нижней хронологической границы у рассматриваемого явления — увлечения Египтом — нет, поскольку в той или иной степени сведения об этой стране были доступны в Европе всегда, однако большинство демонстрируемых предметов относится к XVIII и XIX векам. Верхней же границей выбрана дата русской революции (за исключением нескольких более поздних работ), так как за решением внутренних проблем в стране практически незамеченным прошло даже открытие гробницы Тутанхамона.

Привлекаемые экспонаты находятся в собраниях Санкт-Петербурга и пригородов, этим же географическим пространством ограничены и представленные фотографиями архитектурные сооружения, в которых проявилась египтоманская тема. В этом смысле выставка — о Петербурге. Исключение сделано только для одной чрезвычайно важной группы предметов, которая сейчас хранится под Москвой, но какое-то время была связана с Эрмитажем<sup>1</sup>.

АНДРЕЙ БОЛЬШАКОВ<sup>3</sup>

## ПОЧЕМУ ИМЕННО ЕГИПТОМАНИЯ?<sup>2</sup>

Под египтоманией, как правило, понимаются египетские элементы в западной культуре, проникающие в архитектуру, изобразительное и прикладное искусство, литературу, театр, кино и т. д. Хотя у этого явления в разных языках есть другие названия: *retour d'Égypte*, *Egyptian revival*, *neuägyptische Stil*, именно наиболее сильное и резкое «египтомания» используется сейчас особенно часто, что далеко не случайно, поскольку все перечисленные термины описывают художественный стиль, а здесь мы имеем дело с гораздо более обширным феноменом.

Египтомания — до определенной степени, но очень неполно — может быть охарактеризована как один из вариантов историзма и ориентализма: обращения к прошлому и к чужеземной экзотике для освежения и расширения общекультурного тезауруса. Это — вполне естественное явление: всякая культура, достигнув вершины, начинает исчерпывать свой изначальный тезаурус, повторяться, становится слишком привычной и оттого скучной, испытывать усталость от себя самой и чувствует потребность во вливании свежей крови. Таким обновлением может быть обращение к наследию прошлого или заимствование чуждых ей элементов из иных культур. Эти нововведения могут приживаться и, интегрировавшись, продолжать вполне гармоничное существование, а могут достаточно скоро увядать и забываться. <...> С Древним Египтом ситуация была принципиально иной.

## ЕГИПЕТ ОСТАЕТСЯ ИСТОЧНИКОМ МЕЧТАНИЙ И ТАЙН, А МОДА ПОВИНУЕТСЯ ОЧАРОВАНИЮ ДОЛИНЫ НИЛА.

МИШЕЛЬ МАЛЕЗ



1 Из каталога выставки «Египтомания. К 200-летию дешифровки иероглифов Ж.-Ф. Шампольоном» (Государственный Эрмитаж, 2022).

2 Там же.

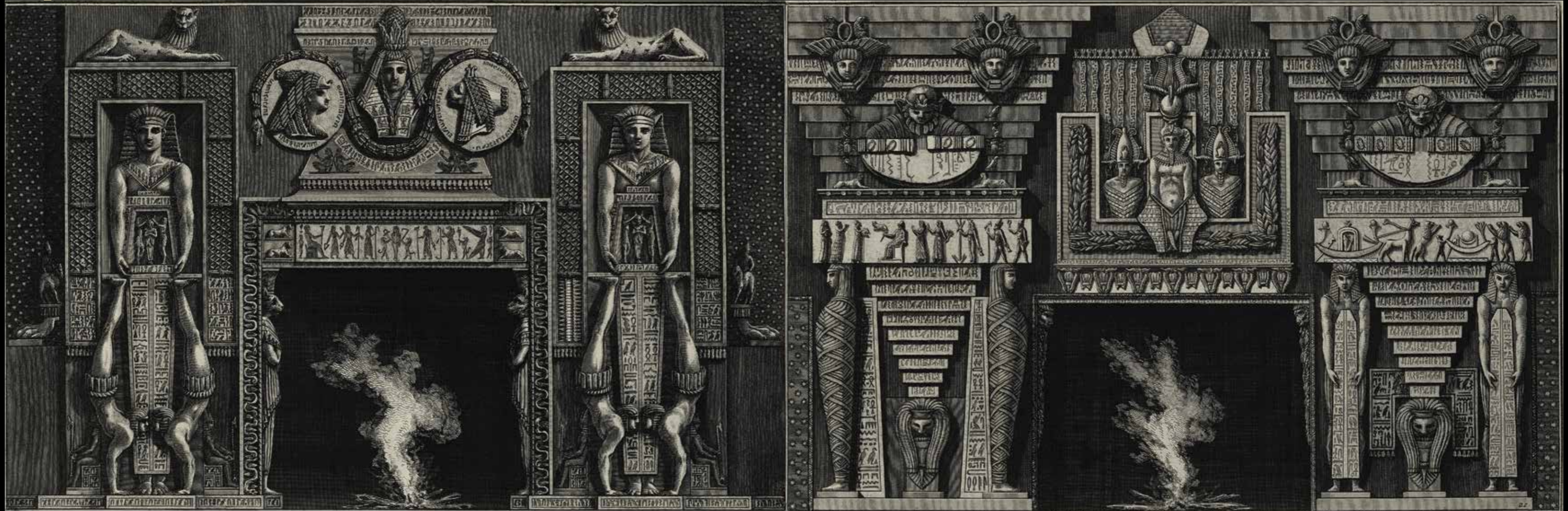
3 Андрей Олегович Большаков — доктор исторических наук, заведующий сектором Древнего Востока Отдела Востока Государственного Эрмитажа.

Эдуард Хильдебрандт  
Статуи Мемнона в Фивах  
Германия. 1852  
Бумага, акварель, гуашь. 19 × 28 см  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ОР-27028



В 1769 ГОДУ ЗНАМЕНИТЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ГРАВЕР И АРХИТЕКТОР ДЖОВАННИ БАТТИСТА ПИРАНЕЗИ ВКЛЮЧЕНО 13 КОМПОЗИЦИЙ В ЕГИПЕТСКОМ СТИЛЕ. ОНИ СТАЛИ ПЕРВОЙ ЗНАЧИТЕЛЬНОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ. САМ ОБЛИК ЭТИХ КОМПОЗИЦИЙ, ПРИЧУДЛИВЫХ ДО ЭКСТРАВАГАНТНОСТИ, СВОЕЙ

(1720–1778) ИЗДАЛ СЕРИЮ ПРОЕКТОВ КАМИНОВ И ДРУГИХ ЧАСТЕЙ ИНТЕРЬЕРА<sup>2</sup>, В КОТОРУЮ БЫЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ ЕГИПЕТСКОГО НАСЛЕДИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ ЭФФЕКТНОЙ ИЗБЫТОЧНОСТЬЮ БРОСАЛ ВЫЗОВ СДЕРЖАННОСТИ И ДОГМАТИЗМУ НЕОКЛАССИЦИЗМА.



## РОЖДЕНИЕ ЕГИПТА ИЗ ДУХА ПИРАНЕЗИ

Пиранези обратился к египетским мотивам, чтобы использовать их как аргумент в продолжающемся многие годы споре с поборниками неоклассицизма, чьим идеалом были простота, ясность, уравновешенность и соразмерность, воплощением которых они видели Древнюю Грецию. Пиранези, отстаивавший превосходство Древнего Рима, выше всего ставил художественную свободу и не был готов заключить себя в тесную униформу неоклассических догматов, смиренного подражания древним образцам, строгого ограничения выразительных средств. Художник, венецианец по рождению, наследник эстетических предпочтений венецианского рококо, восторгался роскошью и разнообразием орнаментов Римской империи, достигнутыми в том числе благодаря впитыванию и переработыванию других культур — от египетской до греческой. Именно метод творческого эклектизма Пиранези считал наиболее плодотворным и для современных ему художников. Глубоко почитая античное наследие, он полагал его лишь материалом, отправной точкой для собственного творчества.

Египетская архитектура оказалась здесь очень кстати: входя в число классических, она резко отличалась от греческого канона и была способна значительно разнообразить репертуар художественных и архитектурных приемов. К тому же архаич-

ная монументальность архитектуры страны пирамид и пышность ее орнаментального убранства соответствовали личному вкусу Пиранези, всегда тяготевшему к величественности и роскоши.

«Здесь впервые появляется египетская архитектура. Я говорю “впервые”, ибо до сих пор мир считал, что в ней нет ничего, кроме пирамид, обелисков и гигантов, не замечая частей, необходимых, чтобы украсить и поддержать эту архитектурную систему»<sup>3</sup>, — провозглашал Пиранези, отправляя в 1768 году экземпляр серии в лондонское Королевское общество антиквариев, почетным членом которого он был с 1757 года. С этим утверждением вполне можно согласиться, если иметь в виду не египетское зодчество как таковое, но «египетский стиль», полноценную художественную систему, которую можно адаптировать к европейской традиции. Поиск нового образа древности, стремление модернизировать язык классики, внеся в него свежие краски, — одна из важнейших тенденций европейского неоклассицизма XVIII века. Широко известно, как повлияли на формирование нового стиля раскопки Помпей и Геркуланума, давшие иное представление об античном искусстве, в первую очередь искусстве интерьера. Пиранези стремился сделать Египет своими Помпеями.

Наследие страны фараонов начало систематически изучаться и коллекционироваться еще в XVII веке. Значительные собрания египетского искусства имелись на вилле Альбани, вилле Бор-

**Джованни Баттиста Пиранези**  
*Камин в египетском стиле с фигурами акробатов*

Лист из серии «Различные манеры украшения каминов...»  
Италия. 1769.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № У-357/31

**Джованни Баттиста Пиранези**  
*Камин в египетском стиле с фигурами мумий*

Лист из серии «Различные манеры украшения каминов...»  
Италия. 1769.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № У-357/26



гезе и в Кирхеровском музее в Колледжо Романо. В 1748 году папа Бенедикт XIV открыл Египетский кабинет в Капитолийском музее. Кроме того, многие памятники были известны по литературе: от пионерных сочинений XVII столетия до травелогов и многотомных изданий, напечатанных при жизни Пиранези. Анализ источников<sup>4</sup>, использовавшихся им при создании проектов, показывает, что он знал большинство подобных работ, равно как и артефакты, хранящиеся в римских собраниях. В своей серии Пиранези демонстрировал не только изобретательность художника, но и эрудицию знатока древностей. Впрочем, это не спасало от забавных заблуждений: например, как и некоторые другие художники XVIII века, Пиранези считал типичным египетским декором скульптурные изображения мумий — таковое украшает и один из его каминов.

Выбор каминов для демонстрации возможностей египетской манеры неслучаен. Пиранези сознательно использовал тот элемент интерьера, который отсутствовал в древнем зодчестве, — чтобы исключить возможность прямого сравнения и заимствования. «Этими проектами я пытаюсь показать, какую пользу проницательный архитектор может извлечь из древних памятников, должным образом приспособив их к нашей нынешней манере и обычаям»<sup>5</sup>, — писал художник.

Пиранези остался верен и своему кредо: не рабское подражание древним, но собственное творчество на основе их наследия, демонстративно лишенное всякой догматичности. В опубликованном на трех языках тексте предисловия Пиранези пытался защититься от обвинений, которые предвидел, в чрезмерности использования орнаментов. Оправдание он находил, в частности, и в самой египетской традиции, чье орнаментальное богатство считал недооцененным. При этом Пиранези отказывал египетской архитектуре в мистицизме, заявляя, что большая часть украшений носит чисто декоративный характер: «Это не мистерии, а причуды египетских художников»<sup>6</sup>. В итальянском тексте здесь употреблено слово *bizzarie*, в английском и французском — *caprices*, родственное итальянскому термину *capriccio* («каприччо»). Египетский декор описывается Пиранези в терминах эпохи рококо. Египетская манера, у Винкельмана бывшая образцом фанатичной приверженности традициям и полного отсутствия фантазии, у Пиранези становится основой для свободного эксперимента, доходящего до экстравагантности.

Каприччо в египетском вкусе или египетская версия шинуазри — именно такие определения замысла Пиранези запрашиваются после прочтения вступительного текста. Стилистическая же принадлежность самих проектов, особенно — египетских, с трудом поддается определению, как, впрочем, и у большинства прочих работ Пиранези, чье искусство всегда стояло особняком. Диктуемые древними прототипами иератичная застылость фигур, геометричность орнамента, строгая симметрия и монументальность тяготеют к классицизму, однако избыточность декора, его перетекание с одного элемента на другой, единство оформления камина и стены, живописность и внутренняя динамика композиций напоминают о барочной и рокайльной традициях. Проекты Джованни Баттисты можно рассматривать как последний отголосок рококо.

Причудливые композиции были неоднозначно оценены современниками художника. Из всех египетских проектов реализованы оказались лишь проекты «Английского кафе» в Риме. Однако именно благодаря этой серии египетские мотивы стали частью репертуара художников XVIII века. Некоторые мастера, особенно французы, восприняли не столько внешнюю форму, сколько причудливый и манящий дух экзотических египетских каприччо Пиранези. Так, в работах Луи-Жана Дебре изобретательно трактованная египетская тема соединяется с макабром и драматизмом, напоминающими о «Темницах» — знаменитом творении Пиранези, получившем признание именно в романтическую эпоху. В отношении искусства последних десятилетий XVIII века можно смело сказать: говорим «Египет» — подразумеваем «Пиранези». И когда после наполеоновского завоевания Египта подлинный облик египетских памятников стал известен европейским художникам, эти семена упали на подготовленную почву — расцвел египетский вариант ампира.

Но и на этом влияние эстетического демарша Пиранези не заканчивается. Экцентричные проекты Джованни Баттисты предвосхитили египетские композиции не только ампира и романтизма, но и ар-деко — следующей большой волны египтомании, вызванной открытием гробницы Тутанхамона. Свою завораживающую притягательность они сохраняют и поныне.

<sup>1</sup> Василий Михайлович Успенский — научный сотрудник отдела гравюр Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, хранитель итальянской гравюры.

<sup>2</sup> «Различные манеры украшения каминов и всех прочих частей домов, взятые из египетской, тосканской и греческой архитектуры» (*Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj. Roma, 1769*).

<sup>3</sup> Цит. по: *Pevsner N., Lang S. The Egyptian Revival // Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design. Vol. 1. London ; New York, 1968. P. 216.*

<sup>4</sup> *Ballaglia R. Le "Diverse maniere d'adornare i cammini..." di Giovanni Battista Piranesi: Gusto e cultura antiquaria // Saggi e memorie di storia dell'arte. 1994. Vol. 19. P. 191–273.*

<sup>5</sup> *Piranesi G. B. Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj. P. 2.*

<sup>6</sup> *Ibid. P. 10.*

ЕГИПТОМАНИЯ



28.10.2022 — 09.04.2023



К 200-ЛЕТИЮ ДЕШИФРОВКИ ЕГИПЕТСКИХ ИЕРОГЛИФОВ Ж.-Ф. ШАМПОЛЬОНОМ

АВАНЗАЛ И НИКОЛАЕВСКИЙ ЗАЛ



ЯН ВИЛЕНСКИЙ<sup>1</sup>

# ЕГИПТОМАНИЯ И ЕВРОПЕЙСКИЕ «ПРИКЛАДНЫЕ ХУДОЖЕСТВА»

## УВЛЕЧЕНИЕ, МОДА, ПОЛИТИКА



Канделабр на три свечи с фигурой сидящей египтянки  
Париж. Начало XIX века  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Эпр-6429

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

Фигура египтянина  
Италия. 1770-е  
Автор проекта: Луиджи Валадье  
Оригинал: Джузеппе Валадье  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Э-747

Фигура египтянки  
Италия. 1770-е  
Автор проекта: Луиджи Валадье  
Оригинал: Джузеппе Валадье  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № Э-748

### У египтомании в прикладных искусствах два источника: мода и — знание или незнание Древнего Египта.

Жан-Марсель Юмбер

Под «египтоманией» в декоративно-прикладном искусстве стоит понимать не только увлечение Египтом, но и творческое заимствование, и интерпретацию разнообразных египетских мотивов. «Прикладные искусства» не просто формируют вкус и моду, а и сами сильно зависят от моды и увлечения общества. Керамика, мебель, художественная бронза, шпалерное ткачество всегда чутко реагировали на новые веяния. К моде присоединились политика, научные и археологические открытия, создание многотомных описаний с тщательно выполненными зарисовками древностей.

При этом есть очень существенный нюанс: мастера прикладного искусства, копируя произведения Древнего Египта, как в XVIII, так и в XIX веке привносили древне-египетские мотивы в соответствии с ощущениями и вкусами, которыми руководствовались их современники. Обелиски они превратили в каминные гарнитуры, сфинксов — в миниатюрные копии величественных оригиналов, заставили их держать часы и усадили у каминов в виде подставок для дров; головы фараонов в немесах украсили ручки кресел и ножки столов.

На протяжении всего XVIII века египтомания присутствует в относительно небольших, но ярких проявлениях. И главную роль здесь сыграли две постоянно соперничающие державы: Франция и Англия. Во второй половине XVIII столетия мастерам прикладного искусства был доступен богатый материал, который обеспечили в первую очередь художники и архитекторы, увлеченные коллекционеры и просвещенные церковные иерархи, создавая музеи языческого искусства.

В 1769 году в Риме происходит принципиально важное событие. Джованни Баттиста Пиранези публикует серию рисунков «Различные способы украшения каминов». Несколько экстравагантный и театрализованный

<sup>1</sup> Ян Эрвинович Виленский — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа.





**Обелиск**  
Италия. 1770-е  
Автор: Луиджи Баладье  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ЭРКм-954, ЭРКм-955

«Путешествие» Виван-Денона приобретает все большую популярность, так же как и рисунки Шарля Персье и Пьера Фонтена. К египетским мотивам обращаются выдающиеся британские мебельщики Томас Шератон и сын великого Томаса Чиппендейла Томас Чиппендейл-младший.

Рисунки Персье и Фонтена, где уже творчески переработано богатое античное наследие, становятся символом стиля ампир и основным источником декора для прикладного искусства. С Шарлем Персье прекрасно знаком Томас Хоуп, банкир, коллекционер, путешественник, рисовальщик, чье имя стало символом стиля Регентства в Англии. Хоуп покупает мебель по рисункам Персье и, в свою очередь, изобретает собственную. Наряду с работами французов, принадлежащими уже новой эпохе, в Англии в начале XIX века источником вдохновения служат рисунки архитектора Чарльза Тэтхема, жившего в Риме в 1794 и 1797 годах и всячески способствующего развитию неоклассического стиля в английской мебели, в том числе египетских и неоегипетских мотивов. В 1807 году Хоуп публикует альбом с декорами интерьеров, где присутствует и Египетский зал. Так Хоуп создаст особенную, английскую египтоманию, где соединятся фантазии фран-

цузских и британских архитекторов и художников и будет присутствовать определенная археологическая точность в изображении египетских мотивов.

За крайне редким исключением, авторов произведений не сильно беспокоила историческая достоверность, а немногочисленные попытки точно скопировать древнеегипетский оригинал завершались неудачей. Египетский стиль ассоциировался с черным базальтом, и черный цвет присутствовал в бронзе, мебели, керамике. Одежда, головные уборы и прически иногда точно соответствовали египетским оригиналам, иногда следовали более привычным античным образцам, а порою принимали и вовсе фантастические формы.

Во Франции по решению директора Севрской мануфактуры Александра Броньяра в 1804 году начинаются работы над огромным Египетским сервизом и настольным украшением к нему. Источником для росписи и настольного украшения служит «Путешествие в Нижний и Верхний Египет».

На перенесенных на фарфор гравюрах Виван-Денона заиграли теплые оттенки серого и коричневого цветов природных материалов: известняка и гранита. «Все вещи этого сервиза детально сделаны с памятников, ваз или иероглифических фигур, существующих в Египте. <...> Все золотые орнаменты на тарелках и на больших вещах, все иероглифы, выгравированные на предметах настольного украшения, являются точными копиями с египетских иероглифов. Ни один из орнаментов не придуман», — подчеркивал Александр Броньяр в сопроводительном письме к сервизу. Осенью 1807 года поступает распоряжение императора Наполеона, что сервиз должен быть поднесен русскому царю. Идея подарить Александру I новый сервиз была вызвана тем живым интересом, который проявил русский царь во время одной из бесед с Наполеоном о Египте при подписании Тильзитского мира. Прекрасный пример египтомании политической.

В 1818-м второй Египетский сервиз будет подарен — ирония истории — победителю Наполеона герцогу Веллингтону. Через четыре года Жан-Франсуа Шампольон разгадает тайну иероглифов. Начнется новый виток египтомании. И все же наиболее интересные интерпретации древнеегипетских сооружений и разнообразных изделий остались во второй половине XVIII и первой половине XIX века.

Была, конечно, египтомания и в викторианской английской мебели, и в ювелирном искусстве в эпоху ар-деко... В последующие времена египтомания, за редким исключением, все более и более склонялась к тому порочному следованию моде, что происходит вопреки художественному вкусу, а порой и здравому смыслу. Выставки на тему египтомании, как бы ни толковали этот термин, могут и, пожалуй, должны показывать наряду с подлинным древнеегипетским искусством те его имитации, которые, пусть и будучи вызваны модой или политикой, несут в себе художественный образ и талантливо исполнены. Интерпретация художественных образов, навеянных древней цивилизацией, а не модное копирование, и есть то, что оберегает подлинное искусство и историю Египта от пошлости и невежества. Египет в каждом из нас может найти причастного зрителя, ведь, судя по всему, это — наше всеобщее прошлое.

В 1818-м второй Египетский сервиз будет подарен — ирония истории — победителю Наполеона герцогу Веллингтону. Через четыре года Жан-Франсуа Шампольон разгадает тайну иероглифов. Начнется новый виток египтомании. И все же наиболее интересные интерпретации древнеегипетских сооружений и разнообразных изделий остались во второй половине XVIII и первой половине XIX века. Была, конечно, египтомания и в викторианской английской мебели, и в ювелирном искусстве в эпоху ар-деко... В последующие времена египтомания, за редким исключением, все более и более склонялась к тому порочному следованию моде, что происходит вопреки художественному вкусу, а порой и здравому смыслу. Выставки на тему египтомании, как бы ни толковали этот термин, могут и, пожалуй, должны показывать наряду с подлинным древнеегипетским искусством те его имитации, которые, пусть и будучи вызваны модой или политикой, несут в себе художественный образ и талантливо исполнены. Интерпретация художественных образов, навеянных древней цивилизацией, а не модное копирование, и есть то, что оберегает подлинное искусство и историю Египта от пошлости и невежества. Египет в каждом из нас может найти причастного зрителя, ведь, судя по всему, это — наше всеобщее прошлое.



**Чашка с блюдцем**  
Франция. XIX век  
Фарфоровый завод Лесфевра, Париж  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ЗФ-27515



**Тарелка**  
Франция. XIX век  
Севрская фарфоровая мануфактура  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ЗФ-14857



СЕРГЕЙ СТАДЛЕР <sup>1</sup>

## СОЕДИНЕНИЕ СОЛНЦА И ЛУНЫ «АИДА» В ЭРМИТАЖЕ

**СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НЕ СТАВИТ ЗАДАЧУ УДИВИТЬ. НО «АИДА» В ЭРМИТАЖЕ — ТОТ СЛУЧАЙ, КОГДА ВОЗМОЖНОСТЬ УДИВИТЬ ЕСТЬ. ЭТО ПРОЕКТ, КОТОРЫЙ СРЕДИ ВСЕХ МИРОВЫХ ПЛОЩАДОК МОЖНО РЕАЛИЗОВАТЬ ТОЛЬКО ЗДЕСЬ (ЕГИПЕТСКИЙ ЗАЛ ЕСТЬ И В ЛУВРЕ, НО В ЛУВРЕ НЕЛЬЗЯ ИГРАТЬ В ЗАЛАХ, А В ЭРМИТАЖЕ — МОЖНО).**



ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022

**М**узыка в залах музея звучит иначе. Музыканты играют иначе, нежели в концертном зале, где мы привыкли сидеть торжественно, в тишине. Слушатели любят процесс воссоздания музыки, совершающийся у них на глазах. Энергия, своеобразное действие, которое происходит, — не актерство, это работа музыкантов, акт мастерства. Пусть на разных уровнях, но даже человек, играющий в оркестре на большом барабане, мало чем в этом смысле отличается от солиста, он также вовлечен в процесс воссоздания музыки. Мы любим играть и часто играем в залах Эрмитажа. Это место влияет на то, как играют музыканты, на то, как люди слушают. Создается совершенно иная, неповторимая атмосфера, такова вообще музыка в залах музеев, живущих своей особенной жизнью, интересной, тонкой, глубокой, — и прежде всего в таком зале, который петербуржцы очень любят.

«Аида» в Египетском зале Эрмитажа мне представляется незаурядным событием. Мы все знаем, что Верди писал «Аиду» по заказу Каира — к открытию Суэцкого канала. Премьера состоялась под Рождество, 24 декабря 1871 года. Верди в Египет не поехал. Он ждал премьеру, которая в феврале прошла в миланском Ла Скала. Итальянская премьера «Аиды», как и другие

<sup>1</sup> Сергей Валентинович Стадлер — скрипач-виртуоз, дирижер, педагог. Художественный руководитель и главный дирижер Симфонического оркестра Санкт-Петербурга; народный артист России.

ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022





ФОТО: © НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2022

премьеры опер Верди до нее, стала национальным праздником, событием не только итальянского — европейского масштаба. Представьте, что вы эту музыку слушаете в первый раз, — это, конечно, культурный шок.

Верди стоит во главе мощнейшего потока итальянской оперы. «Аида» перекликается с тем, что он написал потом (Верди позже, с большим перерывом, создал еще две великие оперы: «Отелло» и «Фальстаф»), но «Аида» стала завершением большого периода его творчества, одним из главных сочинений. В ней «эстетский» шедевр соединяется с лучшими качествами популярной оперы. Подобно многим великим произведениям, она может быть воспринята в разных аспектах, на разных уровнях. Каждый человек, даже совершенно неискушенный, может найти там что-то для себя: кто-то, как профессор Преображенский в «Собаьем сердце», любит марш «К берегам священным Нила» (вероятно, к таким людям относился и сам Булгаков), для кого-то эта опера — просто красивое «египетское» зрелище.

«Аида» — чисто итальянская прекрасная музыка, в ней нет ничего египетского. Но даже если с научно-этногра-

фической точки зрения музыка Верди не связана с подлинной египетской музыкой, атмосфера Древнего Египта и египетские боги там есть! Либретто создано на основе истории, которая была найдена на папирусе египтологом Ф. О. Ф. Мариеттом, написавшим сценарий. Верди всегда был негласным соавтором либретто, и «Аида» не исключение: он обращался к этим богам — в сценах в мемфисском храме, в сцене заклинания...

Очень интересно поставить «Аиду» в Египетском зале — соединить то, с чем работал Верди, и египетские древности Эрмитажа, к которым мы обращаемся с огромным почтением. В этих интерьерах, в окружении подлинных вещей, гений Верди предстанет во всем блеске. Здесь — и Верди, и египетские боги, подобное впечатление невозможно создать ни в одной постановке на сцене театра.

В наше время очень важны высокие и положительные эмоции. У Верди в большинстве случаев потрясающие, гениальные, но очень жесткие сочинения: «Трубадур», «Дон Карлос», «Двое Фоскари», «Риголетто»... А в «Аиде», как Пушкин писал, «печаль моя светла». Это все-таки опе-

ра о верности. Главные чувства и эмоции — долг, родина, любовь.

Верди — мистик. Самое интересное в этой опере — противостояние двух женщин, двух принцесс. Одна — дочь фараона, символизирующая солнечную стихию, другая — эфиопская принцесса, «темная» (эфиопы воспринимались тогда как настоящие варвары). Ее отец Амонасро, царь эфиопский, сам, наводя страх, ведет своих грозных воинов. Если фараон сидит на троне, то этот — воин реальный. И дочь его, рабыня, как в Песни песней: «...черная, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы». Пророк Моисей говорил: Бог создал Солнце, чтобы оно светило днем, и Луну, чтобы она светила ночью. Конфликт принцесс — тонкий, там нет добра и зла. Их противостояние ничем не разрешается. Кажется, это напрямую связано с египетской культурой. Сделано у Верди это потрясающе.

Здесь нет того, что есть, например, в «Евгении Онегине» Чайковского: Петр Ильич написал невероятно красивую музыку для Татьяны и Ленского, а для Онегина и Ольги

он красивой музыки не написал, свое отношение выразил. У Верди не так, у него все прекрасны, даже Радамес (что бы ни говорил Риккардо Мути) верен своей любви, мечте.

Об исполнительстве. В «Аиде» есть одна очень интересная вещь — невероятно высокая планка мастерства, поставленная в партитуре. В этой опере невозможно представить ученическое исполнение. Только высококлассный оркестр и выдающиеся певцы, иначе ничего не получается.

Особенность Верди в том, что мощь его музыки обеспечивается гением и мастерством, а не «массой», количеством исполнителей. В «Аиде» может быть хор в 200 человек, а может быть 20, художественное впечатление от этого не меняется. Например, маленький хор в Реквиеме Берлиоза уничтожит впечатление, но у Верди не так. В Египетском зале Эрмитажа наша «сцена» — узенький лестничный портал, перед ним мы располагаем оркестр, выше — певцы. Большого хора здесь быть физически не может. В октябре в Эрмитаже мы показали фрагменты постановки. Я надеюсь, что и зрители, и музей захотят продолжения. Мы готовы доделать постановку и показать целиком.

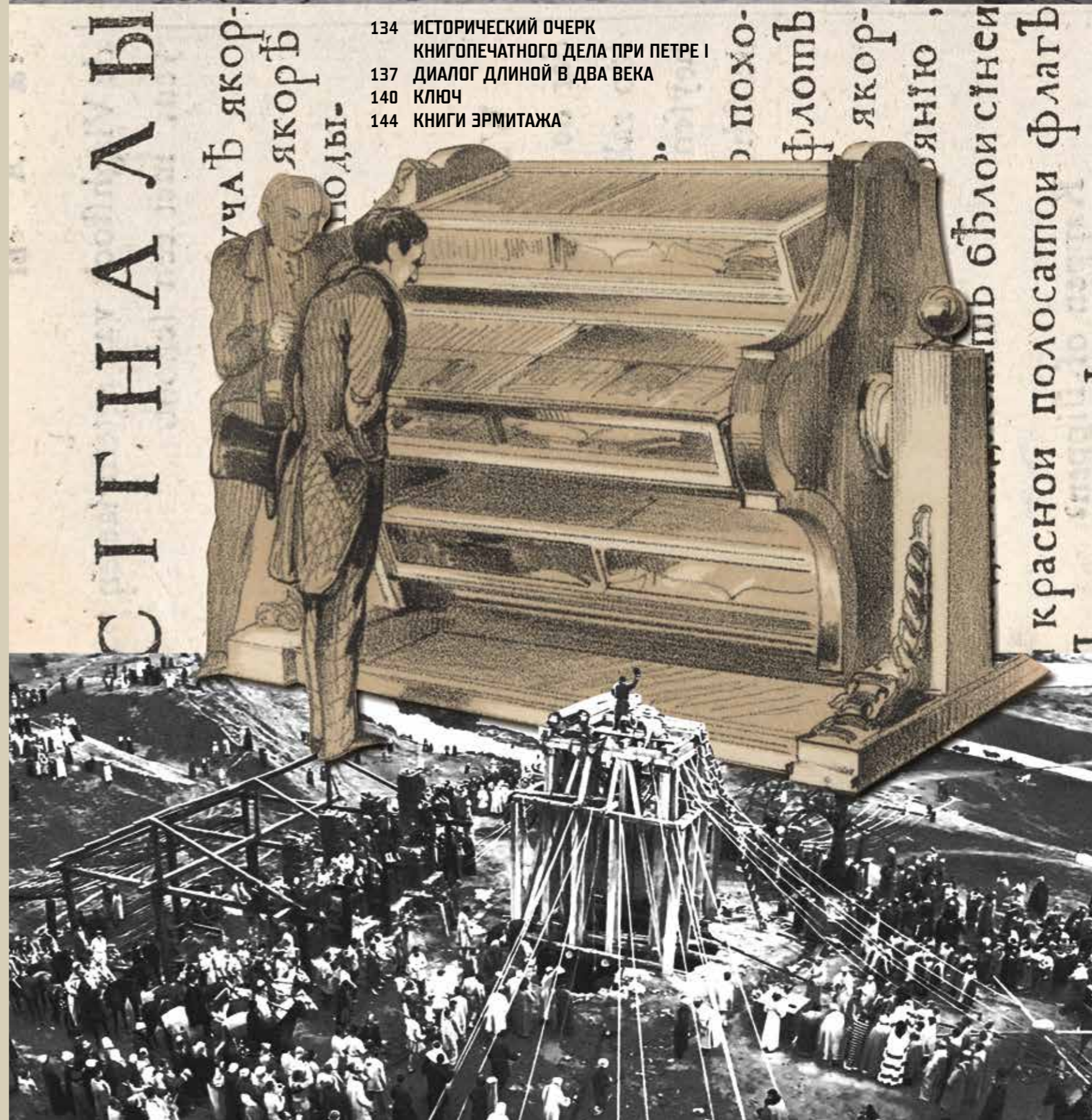


Николя Лесюэр;  
Анн-Клод-Филипп  
де Тюбьер-Гримоар  
де Пестель де Леви,  
граф де Келюс  
Египтяне, тонущие  
в Красном море  
Франция. 1729  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ОГ-405168



...НЕ СЛЕДУЕТ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ ЗАПУГИВАТЬ, НАПР<ИМЕР>, ТЕМ, БУДТО НЕМЕЦ НЕ ТОЛЬКО ВЫДУМАЛ ОБЕЗЬЯНУ, НО И ДО МЕЛЬЧАЙШИХ ПОДРОБНОСТЕЙ ИЗУЧИЛ, СКАЖЕМ, СТРОЕНИЕ ЕГИПЕТСКОГО ЯЗЫКА И ВСЁ В НЕМ ПОНЯЛ И ОБЪЯСНИЛ. ТАК КАК, В СУЩНОСТИ, ЕЩЕ МНОГОЕ И ОЧЕНЬ МНОГОЕ В ПОСЛЕДНЕМ ОТНОШЕНИИ ОСТАЕТСЯ НЕДОДЕЛАННЫМ, ТО НЕ ЛУЧШЕ ЛИ БУДЕТ ОТКРОВЕННО СОЗНАТЬСЯ ПЕРЕД ВАШИМИ БУДУЩИМИ СЛУШАТЕЛЯМИ, ЧТО ВО МНОГОМ МЫ И ПО СЕЙ ЧАС НЕ СОВСЕМ МОЖЕМ РАЗОБРАТЬСЯ...

Из письма В. С. Голенищева Б. А. Тураеву. 21 декабря 1912 (3 января 1913)



- 134 ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК  
КНИГОПЕЧАТНОГО ДЕЛА ПРИ ПЕТРЕ I
- 137 ДИАЛОГ ДЛИНОЙ В ДВА ВЕКА
- 140 КЛЮЧ
- 144 КНИГИ ЭРМИТАЖА



6 ДЕКАБРЯ 2022 — 29 ЯНВАРЯ 2023  
АРАПСКИЙ ЗАЛ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

ЕВГЕНИЙ ПЛАТОНОВ<sup>1</sup>

# ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК КНИГОПЕЧАТНОГО ДЕЛА ПРИ ПЕТРЕ I

**К ОТКРЫТИЮ ВЫСТАВКИ  
«КНИГИ, НАПЕЧАТАННЫЕ В ГОДЫ  
ЦАРСТВОВАНИЯ ПЕТРА ВЕЛИКОГО»  
(В РАМКАХ ГОДА ПЕТРА ВЕЛИКОГО)**

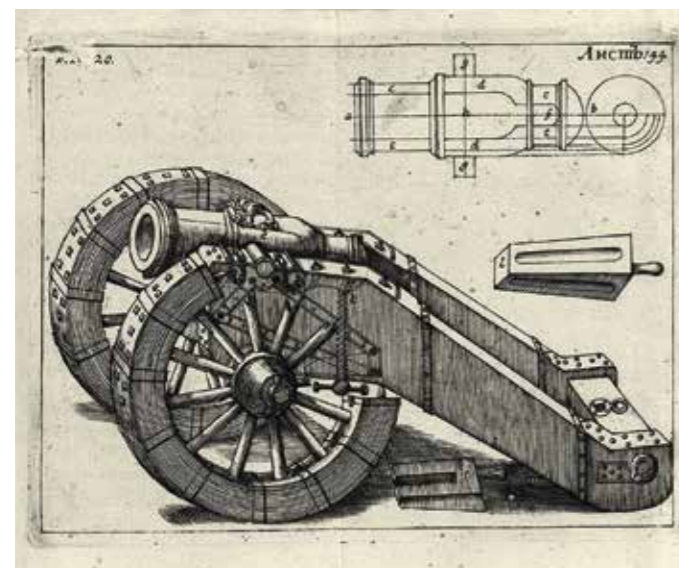


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022

Когда мы говорим о книгах петровского времени, на память в первую очередь приходят книги гражданской печати, которые представляют собой заметное новшество и яркое явление в истории отечественного книжного дела. Чем была вызвана необходимость радикального вмешательства в книгопечатание, которое существовало в России уже около 150 лет, находилось под опекой государства и осуществлялось большой и активно работающей мануфактурой Московского печатного двора?

«Бунташный» XVII век, начавшийся Смутой и польско-шведской интервенцией, а закончившийся стрельцким восстанием, был одним из кризисных периодов истории страны, временем, когда российское общество столкнулось со значительным количеством неразрешимых проблем в социальной сфере и сфере государственного управления.



Иллюстрация из книги  
«Описание артиллерии»  
Т. Бринка. Москва. 1710

Книги  
из императорских  
библиотек



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022





Титульный лист книги  
«*Политиколепная apotheosis*»  
с описанием триумфальных ворот,  
сооруженных в честь победы  
в Полтавском сражении 1709 года

«*Генеральные сигналы  
в российском гребном флоте*»  
Санкт-Петербург. 1720  
Текст напечатан на русском  
и голландском языках

Этот кризис сопровождался постепенным отставанием от других западноевропейских государств, которые, переживая бурное развитие капиталистических отношений, консолидировались в единую цивилизацию, где каждый элемент был частью общей системы. Россия стала превращаться в аграрно-сырьевой придаток стран Западной Европы, вставших на путь создания современных мануфактурных и промышленных производств.

Ликвидировать отставание были призваны реформы Петра I. Наиболее характерными чертами петровских преобразований стали их светский характер, практическая направленность, стремление приобщить к культурной жизни страны широкие круги общества. Меры по преодолению кризиса оказались переломными в культурной жизни России и повлекли за собой большие последствия для развития книгопечатания. Основная особенность книгопечатания петровского времени состояла в том, что оно было целиком поставлено на службу преобразования страны. Отсюда вытекают ярко выраженный светский характер петровских изданий, расширение их тематики, появление новых видов произведений печати и новых жанров произведений.

Первая четверть XVIII века представляет собой отдельный и очень важный период отечественного книгопечатания. Необходимость выпуска большого числа светских книг, для чего старый шрифт был мало приспособлен, привела Петра к мысли о введении в России гражданского шрифта, который разрабатывался в 1708–1710 годах. Реформа шрифта включала в себя как упразднение ненужных букв, так и изменение графики их начертания, что делало шрифт более лаконичным и сближало его с начертанием букв латинского алфавита. «Петровская эпоха» в книгопечатании — в узком смысле этого понятия — продолжалась с 1708 по 1725 год.

Наиболее наглядно новые формы книгопечатания проявились в книгах военной и морской тематики, посвященных фортификации, навигации и кораблестроению и снабжавшихся многочисленными иллюстрациями, в том числе гравюрами и чертежами. Сюда вклеивались изображения осад и штурмов крепостей, сражений на суше и на море, фейерверков, виды городов и т. п. Гравированный титульный лист, аллегорическая либо иллюстративная гравюра в начале книги, новое содержание книг, иные форматы, более портативные и удобные, сравнительно малое число заставок, концовок и типографского наборного орнамента, почти полное исчезновение двуцветной печати, иной, гражданский шрифт — все эти черты делают книгу Петровской эпохи непохожей на русские книги прежних столетий.

1 \_\_\_\_\_ Евгений Викторович Платонов — кандидат исторических наук, заведующий Научной библиотекой Государственного Эрмитажа, куратор выставки «Для любителей отечественной учености и просвещения. Эрмитажная и Публичная библиотеки. 1762–1862 годы» (6 декабря 2022 — 12 марта 2023, Двенадцатиколонный зал Эрмитажа).

ЕВГЕНИЙ ПЛАТОНОВ

## ДИАЛОГ ДЛИНОЙ В ДВА ВЕКА

ИМПЕРАТОРСКАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА, ОТКРЫТАЯ  
«ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ УЧЕНОСТИ И ПРОСВЕЩЕНИЯ»  
В 1814 ГОДУ, СТАЛА ОДНИМ ИЗ САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ,  
СОЗДАННЫХ ЕКАТЕРИНОЙ II. ЗА ВСЕ ВРЕМЯ СВОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ  
ОНО НЕ ПОМЕНЯЛО НИ ПРОФИЛЯ, НИ ТЕХ ЗАДАЧ,  
ДЛЯ РЕШЕНИЯ КОТОРЫХ БЫЛО СОЗДАНО.



Вид Императорской публичной библиотеки.  
Середина XIX века

Вторая половина XVIII века, проникнутая идеями Просвещения, была временем активного формирования разного рода библиотек. Интерес к книжным коллекциям проявляли в первую очередь представители знати, которые собирали собственные универсальные библиотеки, откуда они могли бы почерпнуть для себя знания из всех областей жизни и государственной деятельности. К таким библиотекам принадлежала и личная библиотека Екатерины II, пополнявшаяся книгами точно так же, как пополнялся экспонатом ее музей, Эрмитаж. Эрмитажная библиотека, основанная в 1762 году, представляла собой одно из самых



значительных явлений в культурной жизни Петербурга, хотя и была фактически закрыта для иных читателей. Книжная коллекция отражала в основном увлечения императрицы и содержала самые разные произведения: беллетристику, архитектурные трактаты, гравированные альбомы, книги по истории, разного рода рукописи. В их числе были богато украшенные подносные издания, специально оформленные для подарка императрице.

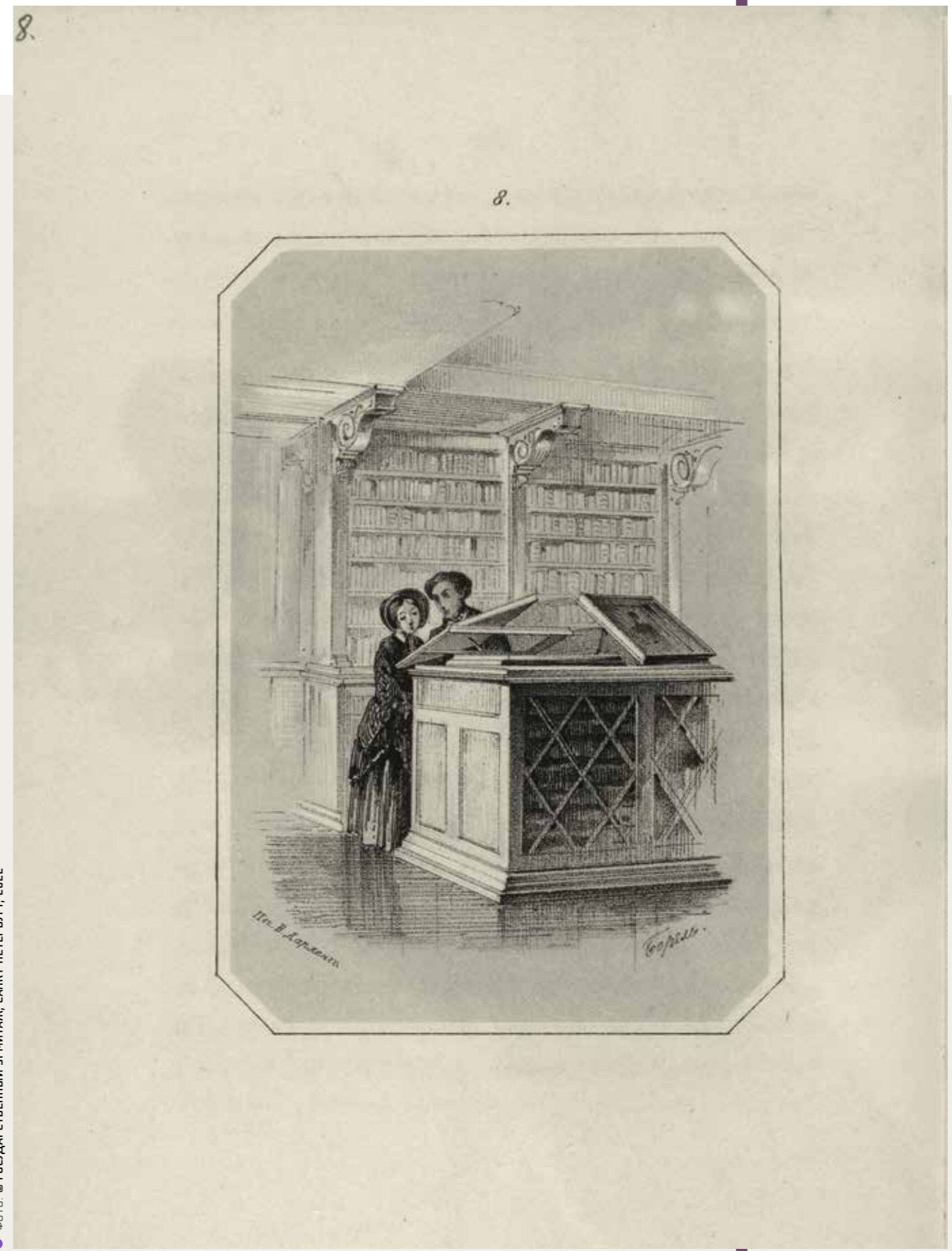
В конце своего царствования Екатерина II положила начало Императорской публичной библиотеке, строительство которой началось при ней и было закончено ее внуком, Александром I. Общедоступная государственная Публичная библиотека, согласно идеалам эпохи, была открыта для всех, чтобы исправлять нравы, сеять семена наук и удовлетворять культурные запросы жителей империи. Хотя пользоваться ею могли в первую очередь высшие слои общества и чиновники — жители Петербурга, открытие Публичной библиотеки знаменовало стремление к всеобщему просвещению, считавшемуся надежным средством для достижения процветания отдельных людей и всей страны.

Между Эрмитажной и Публичной библиотеками сразу же после создания установились тесные связи. Каждая из них была не только библиотекой, но и музеем редкостей. Огромное количество книг, которые поступали в Зимний дворец, не могло уместиться в сравнительно небольшой Эрмитажной библиотеке, а также в возникших позже Собственных Их Императорских Величеств библиотеках. Поэтому книги из дворца постоянно передавались в Публичную библиотеку, археологические же и нумизматические экспонаты, первоначально в ней размещавшиеся, постепенно перетекали в музей.

В 1862 году, после недолгого периода существования в Новом Эрмитаже Музеума книги, для которого в Эрмитаж было передано 175 ценнейших западноевропейских рукописей из Публичной библиотеки, большинство книг из старого екатерининского собрания отправили в Публичную библиотеку, где они и остаются по сей день. Именно там сокровища императорских книжных коллекций стали по-настоящему доступными исследователям и до настоящего времени пользуются вниманием ученых.



Витрины с книгами в Овальном зале Императорской публичной библиотеки. Середина XIX века



Витрины с книгами в отделе эстампов Императорской публичной библиотеки. Середина XIX века



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2022



# БРЕЙГЕЛИ В ФИЛЬМЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «АНДРЕЙ РУБЛЁВ»

ЦИТАТЫ ИЗ БРЕЙГЕЛЯ У АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО БОЛЕЕ ЧЕМ УМЕСТНЫ, ОНИ НЕ УКРАШАЮТ ФИЛЬМ<sup>2</sup>, НЕ ДЕЛАЮТ ЕГО БОЛЕЕ ЭСТЕТИЧЕСКИМ, — ОНИ НЕОБХОДИМЫ КАК СТРОИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ КИНОКАРТИНЫ, КАК МЕТОД РАБОТЫ КИНОХУДОЖНИКА И КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ЕГО ФИЛОСОФИИ.

МИЛА ДВИНЯТИНА<sup>1</sup>

Зима. Белый снежный мир разделен редкими плетнями на квадраты, в каждом из которых маленькие человеческие фигурки заняты повседневными делами: вон вдалеке мужики рубят дрова и складывают их в сани, тут баба с детьми, тут девка с коромыслом, из проруби черпают воду, чинят забор, ведут куда-то корову. Никто не обращает внимания на тянущуюся мимо вереницу понурых людей, несущих огромный деревянный крест. Впереди, чуть отделившись, шагает высокий худощавый человек средних лет, идет прямо, решительно. За ним, приотстав, семенят по скользкому остальные — дети, калеки, простоволосая баба, старуха, молодой мужик, мужики постарше и плотней, и кто-то в белом: может, ангелы, а может, показалось. Идут слева направо, медленно. А опережая их, на полном ходу проскачат сейчас в том же направлении двое всадников, один за другим (ил. 1).

1 |



Кадр из фильма «Андрей Рублёв»

**Питер Брейгель Младший**  
*Поклонение волхвов*  
Нидерланды. Вторая половина XVI века  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Инв. № ГЭ-3737

1 \_\_\_\_\_ Мила (Жамила Рузмаатовна) Двинятина — кандидат филологических наук, доцент СПбГУ.  
2 \_\_\_\_\_ «Андрей Рублёв» — фильм Андрея Тарковского, снятый в 1966 году на киностудии «Мосфильм».



Это библейская сцена несения креста в видении главного героя фильма, художника Андрея Рублёва, объясняющего другу и коллеге, Феофану, свое видение важнейшего эпизода Страстей Христовых. Рублёв Тарковского поступает так, как поступают старые мастера, — видит далекие события современными ему. Интересно, однако, что художник Тарковский, который передает взгляд художника Рублёва, прибегает здесь не к его наследию, а тщательно и неоднократно воспроизводит композицию и основные мотивные элементы картины Брейгеля Старшего «Несение креста», написанной почти столетием позже смерти Рублёва, и контаминирует ее с другими, зимними «Брейгелями».

Величайшее событие христианского мира совершается на наших глазах, а мы и не видим его за обильным мельтешением будничных сценок. Фигура Христа, несущего крест, помещена ровно в центр композиции, в каком бы измерении на нее ни смотреть — по дальности планов или по разделению площади картины на равные части. Чтобы отвлечь зрителя от главного, Брейгель тут же ставит крупную фигуру всадника на белом коне, протягивая через всю горизонталь картины в прямом смысле красную нить конной стражи. Толпы зевак стекаются к холму в правом верхнем углу картины, от зрителя максимально удаленном. Там уже стоят два креста, сейчас донесут третий — и гулянье начнется. Все спешат, хоть и заняты каждый своим: вор украл мешок и убегает с места преступления; калека привычно просит милостыню, не особо стараясь; тетка пытается разнять дерущихся и сама ввязывается в драку; окружающие обернулись, привлеченные криками, и у каждого свое отношение к происходящему; вдалеке отец ведет ребенка посмотреть на интересное, поодаль с кого-то слетела шляпа, а в другом месте веселая компания, перепрыгивая через лужу, проверяет, не запачкана ли обувь. Все идет своим чередом. Мир ничуть не изменился ни со времен Христа, ни со времен Брейгеля, ни со времен Тарковского.

Та же разработка сцены, с другими элементами брейгелевского мира, в «Андрее Рублёве» дана в эпизоде пленения и своего рода распятия скомороха, одного из художественных двойников главного героя (ил. 2).

Дерево, крест, колесо на палке, обыденность повседневного в параллелизме действий многих героев, наблюдающих или игнорирующих происходящие в этот весенний солнечный день трагические события в одной и той же сцене, конная стража, типажность фигуры скомороха-Христа, отсылающая к Северному Возрождению, Мемлингу или Босху, — все это узнаваемо и снова объединяет миры воображаемого Тарковским Рублёва и его эпохи и известного всем миру брейгелевской повседневности, гениально им переосмысленной в качестве центральной временной точки отсчета.

Воспроизведя все важные элементы картины Брейгеля «Несение креста» в двух описанных сценах, Тарковский на этом не останавливается. Кажется, ему нужен мир Брейгеля, даже если какие-то его элементы не хотят входить в ткань его собственной картины. Так, ярмарочное колесо, вздернутое на высокий шест и часто присутствующее у Брейгеля, в мире фильма преобразуется то в бытовую деталь починки телеги, то в пыточную дыбу, то необъяснимой, но важной вертикалью маркирует перемещающуюся с героями мировую ось, к которой они то и дело прислоняются, будь то дерево, живое или обгоревшее, либо оглобля с колесом, воткнутая в землю.

Часто, под влиянием ли этой великой картины или руководствуясь собственной логикой, например боязнью советской анти-

клерикальной цензуры, Тарковский прибегает к основному методу Брейгеля — маскирует крест как главный символ в центре композиции кадра. На мерзлой черной земле в сцене середины фильма разложены для беления холсты. Длинные дорожки материи создают ритму к опутывающим землю в последней новелле белым веревкам, на которых поднимают колокол. Черное и белое — остатки весеннего снега и проталины, одна из них ненавязчиво белеет снежным крестом, делая его центром композиции, кадра-фрейма и кадра-сцены, который невозможно не заметить, если знать ключ (ил. 3).

Брейгелевские элементы распределены по картине «Андрей Рублёв» равномерно. Зимние сцены в монастыре в начале фильма совершенно равны зимним сценам в монастыре в его конце: костры на снегу, острые сучья, каменные стены, даже восточные люди в чалмах, кони, собаки, бытовые сценки стирки белья или колки дров — всё узнаваемо и ясно. Запечатленное время движется и застывает, волшебным образом воздействуя на зрителя с помощью брейгелевской



**Точно так же в другом кадре, почти абстрактном, по-малевичевски обобщающем контрастные фигуры — круг и вписанный в него крест, снят с верхней точки черный земляной котлован, который копают люди в белых рубахах. Один из них — тот самый избранный Богом молодой художник Бориска, — притомившись, облокачивается о его край, прижимается к его кромке спиной, широко расставив уставшие руки. А для зрителя символический план перебивает бытовой: это тоже распятие художника, несущего свой крест, — главная мысль фильма.**



2 |

3 |

4 |

Кадры из фильма «Андрей Рублёв»



оптики, смешивающей сакральное и профанное, прошлое и настоящее, всегдашнее и сиюминутное, частное и обобщенное, выявляющей все детали, каждая из которых важна вне зависимости от масштаба изображаемого (ил. 4).

Сверху Бог, внизу дьявол, в центре, от начала времен и до Страшного суда, человек суетится, радуется и грешит, и ждет расплаты. Строить великое, высокое и вечное он может и должен долго и совместно, веками строить собор, умирая от болезней, войн и голода и вновь возрождаясь в этой непрерывной работе. Попытка индивидуального деяния смехотворна и незаметна, как в картине Брейгеля. Солнце светит, море катит волны, ветры раздувают паруса дальних

кораблей. Пахарь идет за плугом, рыбарь выбирает сети, пастух задумчиво смотрит на небо, откуда только что прилетел барахтающийся сейчас смешными маленькими ногами, почти утонувший и никому не интересный герой, вздумавший нарушить законы мироздания и полететь. Летящий гений в прологе «Рублёва» обречен, его подвиг единичен. Напротив, деяние коллективное, общее, для людей, более жизнестойко, по мысли Тарковского в «Андрее Рублёве» — картине о древнерусском художнике, о художнике вообще и о себе как художнике в частности. Потому так важны в финале картины многофигурные композиции, снова и снова отсылающие к Брейгелю. Выбор верхней точки съемки, обилие стекающихся к возвышенному



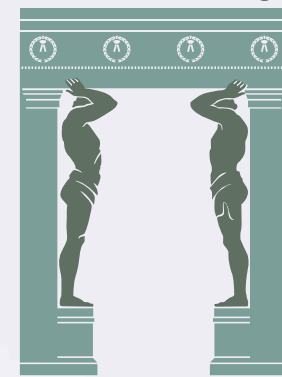
Кадр из фильма  
«Андрей Рублёв»

Квинтэссенцией брейгелевского в «Рублёве», который, разумеется, Брейгелем не ограничивается, а цитирует и Караваджо, и караваджистов, например Хонтхорста или Латура, и Рембрандта, и, вероятно, много кого еще, включая и отсылки не к конкретным работам и художникам, но к устойчивой иконографии, как в сцене убийства Фомы в образе святого Себастьяна, — квинтэссенцией является последняя и важная новелла «Колокол», рифмующаяся, разумеется, с началом фильма — прологом, где на воздух, ввысь с помощью труда, страха, веревок и огня, и гениального инженерного озарения, поднимается анахронистический для XV века, однако важный для Тарковского как постоянный мотив большой кожаный воздушный шар, устремляющийся за собой его создателя, неразумного и тут же гибнущего Икара. Отказ от крыльев маскирует мотив, но не удаляет его, а его трактовка, возможно, близка к брейгелевской в саркастическом «Падении Икара».

в прямом и переносном смысле месту действия, торжественность и будничность момента, параллельное развитие различных микросюжетов в одной большой сцене, горизонтальные проезды конных всадников, другие узнаваемые детали, исчерпывающе перечислять которые, пожалуй, нет смысла, — все говорит о пристрастии Тарковского к брейгелианству.

Очевидно, не только этот фильм наполнен оммажами миру великого нидерландца. «Солярис» и «Зеркало» пропитаны ими. Здесь «Брейгели» появляются и как артефакты внутри реалистических интерьеров, и как цитируемые полотна, композиция и детали которых воспроизведены в качестве способа построить диегетический мир фильма. Но, в отличие от «Соляриса» и «Зеркала», поначалу зритель склонен воспринимать обильное появление Брейгеля в мире «Андрея Рублёва» в качестве прихоти русского гения, особого пристрастия Тарковского, которое он внедряет, несмотря на анахронизм. Однако это не совсем так. Более точным представляется другое истолкование позиции режиссера в отношении цитации брейгелевского. Если, по всегдашней мысли Тарковского, времена взаимопроникающи, нелинейны, цикличны, то нет никакой разницы в том, чтобы в фильме о Рублёве цитировать Брейгеля или, доведись, в фильме о Брейгеле цитировать Рублёва. Фильм парадоксально снят не как исторический, он о современности, которая мыслится наступающей в каждый момент нового просмотра картины. Современность Тарковского, и Рублёва, и Брейгеля, и наша, и тех, кто будет смотреть фильм потом или смотрит сейчас, — одно континуальное сращение.

ФОНД РАЗВИТИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ЭРМИТАЖА



HERMITAGE  
DEVELOPMENT  
FOUNDATION

## ВЫ МОЖЕТЕ РАЗДЕЛИТЬ МИССИЮ И ЦЕЛИ МУЗЕЯ, СДЕЛАВ ПОЖЕРТВОВАНИЕ В ПОЛЬЗУ ФОНДА

Доход от целевого капитала Эрмитаж использует для пополнения коллекции. В 2021 году благодаря фонду собрание ювелирного искусства музея пополнилось 136 портбукетами — удивительными аксессуарами светского костюма XIX — начала XX вв.



Портбукет с вазочкой, состоящей из четырех лепестков Великобритании (?) 1850-1860-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

«Фонд целевого капитала Эрмитажа (эндаумент) должен обеспечить необходимую автономность, независимость и стабильность музею».

Михаил Пиотровский  
Генеральный директор  
Государственного Эрмитажа

WWW.HERMITAGENDOWMENT.RU  
hermitagendowment@gmail.com  
+7 906 259 89 86





ЗАПАДИНА  
ВОСТОЧНОЙ  
ГАЛЕРЕИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
**ЭРМИТАЖ**  
The State Hermitage Museum

23.12.22 –  
2.04.23



## ОБРАЗЦОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ В СТИЛЕ МОДЕРН

ИМПЕРАТОРСКИЕ ФАРФОРОВЫЙ И СТЕКЛЯННЫЙ ЗАВОДЫ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ  
ИЗ ЦИКЛА «ПОДНЕСЕНИЕ К РОЖДЕСТВУ»

  
Генеральный спонсор

РЕКЛАМА 0+

## КНИГИ ЭРМИТАЖА



**ВРЕМЯ ЛЮДОВИКА XIV  
В ПОРТРЕТНОЙ ГРАВЮРЕ  
РОБЕРА НАНТЕЙЛЯ**  
Каталог выставки /  
Государственный Эрмитаж ;  
Н. К. Масюлионите  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 192 с. : ил.

Моделями гравированных Робером Нантейлем портретов в основном были представители высшей сановой знати в период правления молодого Людовика XIV. Эта насыщенная многообразными проявлениями эпоха, полная противоречий, мрачных религиозных и гражданских смут, частых войн, включая Тридцатилетнюю войну, — вызвала небывалый спрос на портрет, напрямую связанный с абсолютизацией королевской власти. Перечень запечатленных Нантейлем лиц служит достаточным свидетельством его творческого потенциала и статуса, а изображения самых значимых и активно действующих героев того времени — принцев крови, ярких государственных деятелей, высшего духовенства, участников и предводителей Фронды — дают отчетливое представление о них как о реальных людях, олицетворявших собой «портрет» и самой эпохи.



**РОЖДЕНИЕ  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:  
ВЫБОР СЕРГЕЯ ЩУКИНА**  
Каталог выставки /  
Государственный Эрмитаж ;  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 432 с. : ил.

Каталог посвящен жизни и собирательской деятельности одного из величайших коллекционеров французской живописи модернизма. Ключевое место в собрании Сергея Щукина занимали картины Моне, Гогена, Сезанна, Матисса и Пикассо. На выставке впервые были соединены почти все полотна этого уникального собрания, хранящиеся в Эрмитаже и Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



**СКУЛЬПТУРА ФЛОРЕНЦИИ  
В XV ВЕКЕ**  
Каталог выставки /  
Государственный Эрмитаж  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 116 с. : ил.

Выставка знакомит зрителя с коллекцией ранней итальянской скульптуры в Эрмитаже. Центральное место в ней занимают рельефы, изображающие Богоматерь с Младенцем. Эти рельефы создавались из терракоты или гипса и затем расписывались живописцами. Небольшие алтарные композиции и фигурки мальчиков в технике майолики, сделанные в мастерской семьи делла Роббиа, и бюсты в терракоте, исполненные под влиянием Андреа Верроккьо, показывают дальнейшее развитие скульптуры во Флоренции, вплоть до начала XVI века.

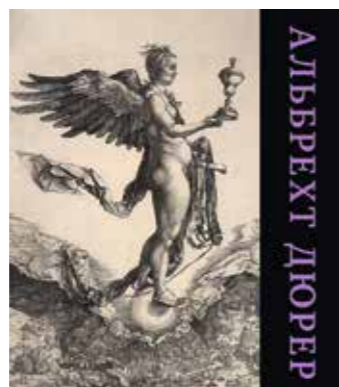


## КНИГИ ЭРМИТАЖА



**Косоурова Т. Н.**  
**ВЫШИВКА ЕВРОПЫ**  
Произведения XVI–XIX веков  
для украшения интерьера  
и костюма в собрании  
Государственного Эрмитажа /  
Государственный Эрмитаж ;  
Т. Н. Косоурова  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 220 с. : ил.

Данное иллюстрированное издание достаточно полно демонстрирует богатейшее собрание западноевропейской вышивки, хранящееся в Государственном Эрмитаже и включающее в себя около полутора тысяч самых разных произведений. Светский костюм представлен мужскими камзолами и жилетами, образцами для украшения камзолов, фрагментами дамских юбок, воротниками, вставками для корсажа и аксессуарами: вышитыми сумочками, шляпками, носовыми платками и веерами. Церковный костюм представлен и целыми облачениями, и деталями для украшения далматик и казул, а также головными уборами католических священников — митрами. Особым разнообразием отличаются изделия, предназначенные для декорирования интерьера: обивки для стен и мебели, скатерти, ламбрекены, подушки.



**АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР.**  
**К 550-ЛЕТИЮ**  
**СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**  
Каталог выставки /  
Государственный Эрмитаж  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 636 с. : ил.

Издание приурочено к выставке, проходившей в Государственном Эрмитаже. Более 400 экспонатов дают представление о творчестве Дюрера во всем его многообразии, а также о влиянии его искусства на современников и последователей. Каталог включает в себя научные статьи специалистов Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербургского государственного университета, Бременского кунстхалле и подробные аннотации ко всем произведениям, представленным на выставке.



**Левинсон-Лессинг В. Ф.**  
**ИСТОРИЯ**  
**КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ**  
**ЭРМИТАЖА**  
3-е изд., испр. и доп. /  
Государственный Эрмитаж  
СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа,  
2022. — 460 с. : ил.

Классическое научное исследование В. Ф. Левинсона-Лессинга (1893–1972) «История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917)», в котором автор на основании архивных документов и литературы подробно рассказывает об основании и развитии всемирно известного музея, публиковалось в 1985 и 1986 годах. Новое издание отличается от предыдущих расширенными комментариями, которые отражают сведения, появившиеся в литературе за последние 35 лет. Важным дополнением является публикуемый впервые очерк Левинсона-Лессинга об истории Эрмитажа в послереволюционные годы. Этот текст, подготовленный, по-видимому, в связи со 175-летием музея в 1939-м, служит ценным свидетельством тех изменений, которые произошли в Эрмитаже после 1917 года и непосредственным участником которых был сам Левинсон-Лессинг.



**ВРЕМЯ — ЭТО УСЛОВИЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ НАШЕГО «Я». НАША ПИТАТЕЛЬНАЯ АТМОСФЕРА, КОТОРАЯ РАЗРУШАЕТСЯ ЗА НЕНАДОБНОСТЬЮ В РЕЗУЛЬТАТЕ РАЗРЫВА СВЯЗЕЙ ЛИЧНОСТИ С УСЛОВИЯМИ ЕЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ. КОГДА НАСТУПАЕТ СМЕРТЬ. И СМЕРТЬ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ ТОЖЕ — В РЕЗУЛЬТАТЕ ЧЕГО ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВА СТАНОВИТСЯ НЕДОСТУПНОЙ ДЛЯ ЧУВСТВ ОСТАЮЩИХСЯ В ЖИВЫХ. МЕРТВОЙ ДЛЯ ОКРУЖАЮЩИХ... ИСТОРИЯ — ЕЩЕ НЕ ВРЕМЯ. И ЭВОЛЮЦИЯ ТОЖЕ. ЭТО ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ. ВРЕМЯ — ЭТО СОСТОЯНИЕ. ПЛАМЯ, В КОТОРОМ ЖИВЕТ САЛАМАНДРА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ.**



**Этьен Делон**  
*Земной глобус,*  
*Мудрость, Время*  
Франция. XVI век  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург  
Инв. № ОГ-309144

**Андрей Тарковский. Запечатленное время. Поэтическое эссе о времени, музыке и искусстве в целом. 1967**



## THE MUSEUM AS AN EXPERIENCE OF EQUILIBRIUM

THE WORLD IS TRANSFORMING DRASTICALLY. MUSEUMS TRY TO PRESERVE EQUILIBRIUM AND HELP PEOPLE FIND THEIR BALANCE, AND SEE DEVELOPMENT AS A CHANGE OF CYCLES.

- **Mikhail Piotrovsky**  
Director of the State Hermitage

The Hermitage began opening itself up to the world with stunning exhibition projects, featuring works from the collections of Sergei Shchukin and the Morozov brothers, and their dramatic history. Problems of legal protection and safety arose, and systems of guarantees were developed to help complete this cycle of exhibition series brilliantly in Paris, Moscow and St Petersburg. The installations in memory of the great Russian collectors organised by the Hermitage, the Pushkin Museum and the Tretyakov Gallery showed the different forms that these collections could take, and how to tell such different stories.

The grandiose exhibition *Egyptomania* is luxurious and academic in the best Hermitage tradition. It marks the 200<sup>th</sup> anniversary of the

deciphering the Egyptian hieroglyphics and the 100<sup>th</sup> anniversary of the discovery of Tutankhamen's tomb. It recounts how Europe fell in love with ancient Egypt, and how its art and traditions became an important part of European culture — from the empire style to the art modern buildings in St Petersburg. All of this is a hymn of praise to the dialogue of cultures. Its symbol is Napoleon's sword, where an oriental blade is adorned in the European empire style.

In the world of culture today, full of mutual accusations, resentments and repentance, a battle is being waged against cultural appropriation — borrowing elements of a foreign culture, when borrowing is considered to involve exploiting and oppressing those who are borrowed from. These sentiments are very fashionable today, and part of the general tendency for the “cancellation of” museums and the restitution of museum collections. In this light, *Egyptomania* is not only a festival of rea-

son and beauty, but also a demonstration of distorting a foreign heritage for the purposes of one's own glorification. Incidentally, the Tahitian lyric of Gauguin and the African brutality of Picasso from the Shchukin exhibition also fall into the “colonialist” category. This is no joke: law suits and public protests are going on all around us. The Hermitage enters into a serious discussion with controversial political aspects. The dialogue of cultures cannot be replaced by wars of memory.

In our world of broken ties, publications about the museum and its life take on a new role. We try to discuss the Hermitage as a single body, an independent phenomenon of history and culture. Essentially, every one of our exhibitions is both a story about the Hermitage and universal museum's view of the cultures and history of Russia, Europe and the East.

The encyclopaedic approach is our opportunity and our contribution to world equilibrium.

### BROTHER IVAN. THE COLLECTION OF MIKHAIL AND IVAN MOROZOV

This exhibition reconstructs the collection of French and Russian art acquired by the Morozov brothers in the early 20<sup>th</sup> century. The owners of the Tver Paper Factory, the Morozovs were among the wealthiest merchants in Russia. The collection of the eccentric experimentalist Mikhail Morozov included Russia's first works by Gauguin, Van Gogh and Munch. Mikhail's younger brother Ivan collected works by the great impressionists (Monet, Sisley, Renoir, etc.) and the post-impressionists (Van Gogh, Cezanne and Gauguin) with thoroughness and consistency. He commissioned monumental decorative ensembles by the leading artists of his time: Denis, Bonnard and Matisse. He also owned works by Serov, Levitan, Vrubel, Larionov, Goncharova and Mashkov, which he acquired at the same time as the French works. The major reconstruction of the Morozov's renowned collections of brings together masterpieces from different museums: 67 works from the State Hermitage, 63 from the State Tretyakov Gallery, and 103 from the Pushkin State Museum of Fine Arts.

### A CURIOUS ERROR IN THE IMPERIAL COLLECTION: INDIAN ARMOUR OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY

The exhibition at the Tsarskoye Selo Museum sanctuary tells us not so much about this specific suit of armour from the Hermitage collection, but rather the story of how it was entered the imperial collection of weaponry, and the error in attribution that was made. Over the centuries, the attribution changed three times: first the armour was classified as Czech, then as Turkish. Currently the armour is categorised in the Indian weaponry tradition.

### THE GOLDEN AGE OF FLEMISH ART

The State Hermitage has one of the world's most important collection of Flemish art of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The exhibition includes works by world-famous artists: Peter Paul Rubens, Antonis Van Dyke, Jacob Jordaens and David Teniers the Younger. Most of the works come from the personal collection of the founder of the Hermitage, Empress Catherine the Great. Of special note are the “cabinet” format paintings, designed to decorate “cabinets”, as private

collections were called in the 17<sup>th</sup> century. They consisted of various outlandish items, rarities, expensive objects of applied art and paintings. The most renowned master of this genre was David Teniers the Younger. The Hermitage collection of his paintings is one the finest in the world.

### LORENZO LOTTO, MADONNA DELLE GRAZIE

The outstanding Venetian artist Lorenzo Lotto (circa 1480 — 1556) may without exaggeration be called the most extravagant and inimitable genius of the Italian renaissance. The painting from the State Hermitage collection *Madonna delle Grazie*, also known as *Madonna with Child and Three Angels*, stands out for the virtuosity of artistic execution, showing the artist's remarkable skill. The bright and rich colour scheme, built on Lotto's invariable combination of intense blue, red, yellow and green, the fanciful play of drapes, the characteristic plasticity of movements, and finally the type of face of the Madonna and the baby Jesus — these are all typical for the great Venetian's artistic manner.

### DIRK DE VRIES. VEGETABLE MARKET IN VENICE

*Vegetable Market in Venice* is a mature painting by Dirk de Vries, whose work belongs equally to the Dutch and Italian tradition, an outstanding artistic phenomenon of the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries.

The painting was acquired by the Hermitage in 1914 from the collection of the outstanding Russian scientist, traveller, state figure and collector Pyotr Petrovich Semyonov-Tian-Shansky (1827–1914). At present not more than 10 canvases by de Vries are known worldwide.

### MASTERPIECES OF TULA CRAFTSMEN

The collection of Tula weaponry held at the State Hermitage Arsenal is one of the largest in the world. The genuine specimens of works by Tula masters between the 18<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries are executed in various techniques for working with metal, wood, bone and stone. Based on the traditions of European and Russian culture, the Tula weapon makers created their own style of decorating weapons.

### THE BRUEGELS. THE CONTINUATION OF THE DYNASTY FLEMISH PAINTING FROM THE COLLECTION OF VALERIA AND KONSTANTIN MAUERGAUZ

28 paintings by outstanding Flemish masters of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries show the evolution and fate of the Bruegelian tradition in the art of Flanders throughout the 17<sup>th</sup> century. The paintings are from one of the largest private collections in Russia, consisting of works by the renowned followers of the tradition of Peter Bruegel the Elder. The exhibition shows works by the younger generation of the famous family: his sons Pieter Bruegel the Younger and Jan Bruegel the Elder; his grandson, Jan Bruegel the Younger; and his great-grandson, Jan van Kessel the Elder.



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

These artists continue to inspire and delight both modern collectors and the wider viewing audience. Art historians call this phenomenon in the artistic life of Flanders the “Bruegel phenomenon”.

### TREASURES OF THE KINGDOM OF ALANIA THE 1100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE BAPTISM OF NORTH OSSETIA–ALANIA

This exhibition shows the Kingdom of Alania, which included the lands of Central Caucasus and the Caucasian foothills, in a one-and-a-half millennium panorama of the development of art, craft and social ties: from the first centuries AD to the end of the Middle Ages and beginning of modern times. There are around 500 items on display — masterpieces of jewellery, ritual vessels, domestic items and objects of Christian worship.

### THE PANTHEON OF HIPPOLYTE ROBILLARD PORTRAIT PHOTOGRAPHY IN RUSSIA IN THE 1860S

The name of the French artist Hippolyte Robillard (1804 — circa 1884) was widely known in Russia in the mid-19<sup>th</sup> century: first as a master of pastel portraits, and in the 1860s as a pho-

tographer with one of the most popular studios in St Petersburg. The artistic merits of Robillard's photographic portraits were highly appreciated by the imperial family, the Russian aristocracy and the artistic elite of St Petersburg.

### THE ATMOSPHERE OF THE GENERAL STAFF BUILDING AND EVERYDAY CULTURE

What is more important for the everyday culture of the modern person: online or offline museum visits? And what is the reason for this? According to studies conducted at the General Staff building, visitors come here for social reasons, not to make a formal visit (“because it's something everyone must do”) but to receive pleasure. People who receiving pleasure visits are aesthetically sensitive, they listen to their inner voice and understand the importance of changing their customary way of thinking, which may be transformed during a live museum visit. This ultimately leads to a change in everyday culture, a realisation that a museum is not about consumption and entertainment, but gaining new experiences necessary for health and well-being. Is it possible to receive this experience online? Probably, but in this case the experience will be virtual, and not real. It turns out that visitors want to visit the museum!



## DIALOGUE OF COLLECTIONS

THE END OF THE EXHIBITION CYCLE OF THE COLLECTIONS OF SHCHUKIN AND THE MOROZOV BROTHERS IN PARIS, MOSCOW AND ST PETERSBURG.

The cycle of exhibitions covering the collections of Sergei Shchukin and the Morozov brothers comes to an end, with an outstanding collection of new French art. These exhibitions were held in Paris (Louis Vuitton Foundation), Moscow (Pushkin State Museum of Fine Arts) and St Petersburg (State Hermitage).

Sergei Shchukin, who was impetuous and passionate, sought, found and created the avant-garde. He was practically a contemporary of Van Gogh and Gauguin, and witnessed the great battle for new art that was started by the impressionists. He was close to the impressionists' generation, but after just over 10 years of collecting he was also capable of noticing radical young artists — Picasso and Derain. The precision of

Shchukin's choice was based on analysis and intuition, which has nothing in common with the mainstream. Before the First World War and the revolutions, he had gathered the finest modern art in his own home in Moscow.

Ivan Morozov was one generation younger than Shchukin, who in many ways became his tutor and "cicerone" in the world of modern French art. For him, the battles of the impressionists were a thing of the past, and post-impressionism was a given. French and Russian art were of equal importance for him. The history of new art was a jigsaw puzzle where he had to find the artefact that fit the right position. His collection was envisaged as a museum of contemporary art, which was prepared but never opened.



PHOTO: © NATALIA CHASOVITINA, 2022



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

**Paul Gauguin**  
*Pastorales Tahitiennes*  
France. 1892  
State Hermitage, St Petersburg  
Inv. No. ГЭ-9119

## ABOVE THE CLOUDS

**Mikhail Dedinkin, the curator of the exhibition *The Birth of Modern Art: Sergei Shchukin's Choice*, and André-Marc Delocque-Fourcaud, the grandson of Sergei Shchukin, met at the exhibition at the Hermitage. They talked about how the concept of Shchukin's dazzling collection was created, and about the equally dazzling series of exhibitions in Paris, Moscow and St Petersburg,**

**M.D.:** For us, it is obvious that the Petersburg exhibition is the moment when Shchukin himself comes to the fore. We studied his collection in Paris, and saw it in Moscow, where it all began. And now the main character comes to the stage. I always knew that the Hermitage's Shchukin collection was the completion of this project. Like a final salute.

We encountered serious, dramatic restrictions: some paintings are extremely fragile. Some key paintings from the Hermitage, which has the richest Shchukin collection, could not travel to Paris and Moscow. For example, Picasso's renowned work *Two Sisters* was painted on a door, and cannot be moved. Gauguin's paintings are

extraordinarily fragile. His wild experiments with paints, with materials, with techniques, covering everything with wax — these had grave consequences, the works are "chronically ill", as it were, and require great care.

The task was to recreate the concentration of art, single and unique. For me, one of the most important aspects of preparing the exhibition was concentrating the power of the collection: the world's finest collection of Gauguin, two pearls by Van Gogh, and the astounding triptych by Matisse.

From the very beginning, the idea was not to show separate works at the Hermitage, however important they were. The most important thing for us was to create an ensemble; the Shchukin collection in itself is a miracle and the work of a brilliant mind. To recreate the ensemble so that in a similarly small space the viewer could see great works, which could be encompassed with a single gaze. This concentration of art, which made such a huge impression on contemporaries, was our goal.

**A.-M.D.-F.:** When Sergei Shchukin visited Matisse's studio in 1908, he was looking for a com-

pletion of the "iconostasis", and thinking about meeting points between Matisse and Gauguin. He commissioned a panel from Matisse — a large still-life in light and dark blue shades. Matisse began to work, and painted throughout the summer of 1908. Shchukin was worried: "Dù est ma grande nature morte?", and the famous correspondence between Shchukin and Matisse began. Suddenly there was news from Matisse: "I've finished. Perhaps you won't quite like it. I have to admit, I looked at this still-life, and something was missing. I realise that I should make it red, and the former light blue room became red. I realise that I haven't fulfilled your commission". Sergei Ivanovich replied: it doesn't matter, I'll take the masterpiece as it is. The creator is always right.

**M.D.:** I think Matisse's best work was commissioned by Shchukin. These are works that form the image of the collection, and now also the image of our museum. In the Hermitage today, there are two shining peaks: Rembrandt and his absolute equal Matisse.

**A.-M.D.-F.:** What's the *Monna Lisa* of the 20<sup>th</sup> century? *The Dance!*



**AN UNKNOWN LETTER**

THE ENSEMBLE OF MATISSE PAINTINGS  
IN THE PINK LOUNGE  
OF SERGEI SHCHUKIN'S MANSION

Until recently, it was thought that the history of the relations between two great people — an artist and a collector — was known down to the smallest detail. But not long ago a letter was found that shed light on Shchukin's commission, revealing details which researchers had not imagined.

Shchukin invited Matisse to Moscow to "show him the collection and get advice about hanging it up". In the autumn of 1911, Matisse came to Znamenka for around two weeks and organised an exhibition of his paintings in the Pink Lounge. Matisse himself chose this fanciful atmosphere for his works, and also created a number of paintings directly for this interior. We know this from a letter found in Matisse's archive by Ann Baldassari, the curator of the Parisian exhibition of Shchukin's collection.

The commission from Shchukin was ideal for the artist: only the size of the canvas and the price were discussed. Realising that such a large commission could not be finished in one or even two years, Shchukin did not discuss the subject, the style, or the tonality of the future compositions. The pink lounge is a unique example not only of an artist hanging the paintings himself, but also the creation of a single ensemble of paintings for a specific interior. Thanks to the letter, which remained unknown for a long time, it becomes clear that we are dealing with a much more complex plan of the artist than we had thought.

**NEW ITEMS TO THE WORLD**

"THE RUSSIAN AVANT-GARDE.  
ART FOR THE NEW WORLD"

The avant-garde which emerged in the early 20<sup>th</sup> century — experimental art that rejected traditions and standards — held a leading position in the crucial stages of public life in Russia: after the October Revolution, during Khrushchev's thaw, and in the 1990s, the years of social upheavals.



*Dish with stylised architectural motif on a black background,  
"Geometry of the City"*  
RSFSR, 1922

Author: **Iosif Solomonovich Shkolnik**  
State Hermitage, St Petersburg  
Inv. No. M3-I-62

PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

In the early 1920s, sketches by Nathan Altman, Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Vodkin were reproduced in porcelain at the former Imperial factory, which became a place of experiments for the new artistic production. In 1923, porcelain first featured suprematist paintings and shapes by Kazimir Malevich and his pupils Nikolai Suetin and Ilya Chasnik. The ideas of the avant-garde, which were branded as formalism when the socialist regime dominated in art, were once more manifested in mass porcelain during the thaw period in the 1960s, when Malevich's pupils Anna Leporskaya and Eduard Krimmer worked at the factory.

**THE FLOWER. SUPREMATIST LESSONS**

November 2022 marks 125 years since the birth of Nikolai Suetin (1897–1954), an outstanding artist of the Russian avant-garde. A master of powerful and great gifts, he made a lasting mark in painting, design and architecture, but he is primarily known for his work in porcelain. Nikolai

Suetin was one of the outstanding artists from Malevich's circle. A true follower of his teacher, he preserved a striking individuality, creating an original version of suprematism which had a considerable influence on "production art" of the post-revolutionary years.

**ALBIN AMELIN IN THE USSR**

SELECTIONS  
FROM THE CORRESPONDENCE  
BETWEEN 1937 AND 1939

The Swedish artist Albin Amelin (1902–1975) visited the USSR twice: from 9 June to August 1937, and from 2 December 1938 to 7 January 1939. In August 1937, an exhibition devoted exclusively to his works opened at the Museum of New Western Art. His next exhibition in the USSR was in 1946. Selections from the correspondence of Soviet cultural officials shed a certain light on how "museum diplomacy" was organised and functioned in Stalin's time.

**Rembrandt  
Harmensz van Rijn**  
*Return of the Prodigal Son*  
Holland. Circa 1668  
State Hermitage, St Petersburg  
Inv. No. ГЭ-742

**FROM THE GLOOM  
OF MEDIEVAL CHURCHES**  
THE SCULPTURE OF FLORENCE  
IN THE 15<sup>TH</sup> CENTURY

If Florence became the cradle of Renaissance art in the early 15<sup>th</sup> century, then it was sculptors who set the tone. Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Donatello, and later Luca della Robbia, Desiderio da Settignano and Antonio Rossellino, developed a new approach to depicting the human figure and the surrounding world, also creating so-called picturesque relief. Examining the touching and somehow naïve images of the Infant Christ, the Virgin Mary and other saints, visitors to the exhibition not only discovered the radiant art of the Early Renaissance, but entered an atmosphere of the benevolent and the eternal, which is so lacking in these difficult times.

**THE GALLANT ERA:  
ITEMS WITH A SECRET**

Secrets enthrall our imagination. Jewels also have the power to move us. The mysteries concealed in jewellery, and ideas that can only be understood with the required knowledge — these are the topics of this exhibition of jewellery, everyday items, gifts with surprises made from precious materials. The most diverse works — rings, flasks, watches, snuffboxes, bouquet holders, canes, goblets, inkwells — for the first time they are brought together by such a fanciful theme: there are unique exhibits, and groups of items that were popular at various times, each one interesting in itself, and as a reflection of the fashion of its era for certain accessories.



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

**THE WANDERINGS OF THE PRODIGAL SON**

Rembrandt's *The Return of the Prodigal Son* (circa 1668), the last masterpiece of the great Dutchman, can boldly be called one of the most important paintings in the Hermitage collection. One of the early acquisitions of Catherine the Great, the *Prodigal Son* was purchased in 1766 by D.A. Golitsyn for 3,590 livres in Paris from Monsieur d'Ancezone, and hung in one of the halls of the Small Hermitage.

The *Prodigal Son* went on its first journey in the Hermitage Gallery during the Patriotic War of 1812. After the battle of Borodino and the surrender of Moscow, it was decided to evacuate the imperial art collections. After the enemy was driven out of Russia, the collection was returned to the Winter Palace on 1 June 1813.

The *Prodigal Son* made its second journey in 1917, during the First World War. In August 1917, the Temporary government passed the decision to evacuate the collections of Petrograd museums to Moscow. The most valuable paintings were given priority — Rembrandt, Raphael, Titian, Velasquez, Leonard da Vinci and others. On 19 November 1920, the collections were returned safely to the Hermitage. The entire museum staff went to meet them. One of the first crates to be opened contained the *Prodigal Son*. Everyone took their hats off.

On 1 July 1941, the *Prodigal Son* went on its third journey, to Sverdlovsk in the Urals: on 4 June 1945, a general meeting of employees was held at the Hermitage, where director Iosif Orbeli gave a speech about the proposed restoration of exhibitions, which by tradition was supposed to begin with the Rembrandt Hall. The paintings in the Rembrandt Hall were all hung up in just one day. On 15 October 1945, the *Prodigal Son* returned to its place



**Hendrick Goltzius**  
*Adam and Eve (The Fall of Man)*  
 Holland. 1608  
 State Hermitage, St Petersburg  
 Inv. No. ГЗ-702

PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022



3

**HERMITAGE GARDENS. BOTANY**

In the course of studying artistic images on museum items from the collections of Dutch and Flemish painting of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, Western European engraving, porcelain and textiles, over 200 paintings and everyday items from the Hermitage collection were studied. Over 200 species of plant were identified. With a high degree of certainty, we may say that the museum items of the Dutch and Flemish collections, at least 219 species of plants are represented from 166 genii and 65 families. The mastery of artists between the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, which also lay in drawing details, made it possible to classify so precisely such a large quantity of plants depicted.

**FRAGILITY, BEAUTY AND INEVITABLE FADING**

An indisputable distinguishing feature of the Dutch art tradition is a special attitude to the material world of objects, which painters portrayed with incredible accuracy, with illusionistic authenticity and particular attention to the

texture of each element selected. A certain philosophical and religious view lies behind this quality, which is partly inspired by the ideas of Nicholas of Cusa about a divine presence in every object and every plant.

The tradition of giving images of plants and fruit additional symbolic meaning became especially popular between the 15<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. As during the Middle Ages, carefully drawn plants mainly filled the pages of sacred books, their symbolic significance was primarily connected with the world of Christianity. The secular nature of the paintings dictated the gradual shift of emphasis in their interpretation from religious to generally human: the fragility and impermanence of the natural beauty of flowers served as a reminder of the fleeting nature of life, inevitable fading and death. Flowers or fruits were often featured in allegories, where their interpretation is usually no cause for doubt. For example, in the *Allegory of Hearing, Taste and Smell* by the Dutch painter Balthasar Beschey, the grapes are included in the group personifying Taste, and roses in the allegory of Smell. In some treatises, the fragrance of roses was valued more highly than their beauty: it was believed that roses preserved their aroma even after they began to fade.

**FLOWER DÉCOR, PLANT AND FRUIT MOTIFS ON EARLY MEISSEN PORCELAIN**

In the art of porcelain, a diversity of décor with flowers and plants was expressed in various artistic interpretations and techniques of execution. The work of the Meissen Factory is illustrative, with which European porcelain began: the secret of the “white gold of the emperors” was found in Saxony in 1709. In the first half of the 18<sup>th</sup> century, with the dominance of the rococo style, picturesque and plastic decorations were made in Meissen, and the most effective won popular and received their own names.

**HERBARIUM**

In 2019, jewellers at the Russian Jewels Factory created a unique project, a silver “herbarium of childhood” — a collection of brooches in the technique of cloisonné enamel and filigree, in silver.

*Plate with painting in Chinese famille verte palette*  
 Germany. Circa 1730  
 State Hermitage, St Petersburg  
 Inv. No. ЗФ-24893

*Plate with painting in Chinese famille rose palette*  
 Germany. Circa 1740  
 State Hermitage, St Petersburg  
 Inv. No. ЗФ-16728



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022



## THE EGYPTIAN COLLECTION OF THE HERMITAGE. SUBJECTS

The history of how the Hermitage collection was formed makes for interesting reading. The leading Egyptologist Vladimir Golenishchev first joined the Hermitage in 1880 as a non-staff member, i.e. without a salary. He was wealthy and could devote as much time as he wished to his favourite activity, without being tied down by administrative obligations. A rare case of a wealthy person who was also a scholar, Golenishchev described the entire Egyptian collection and created the first impressive catalogue of Egyptian antiquities: these entertaining guides were given free of charge to museum visitors. In 1886, he became the curator of the Hermitage department of Egyptian antiquities.

In 1917, the scholar decided to leave Russia, and left for Egypt, where he founded the Egyptology department at Cairo University, created a catalogue of the Cairo Museum and to the end of his life studied Egyptian syntax. People said of him: "This Russian knows more about Egypt than the Egyptians themselves".

Golenishchev gathered a wonderful collection of Egyptian antiquities, but when he sold it to the state from 1908 to 1909, it did not go to the Hermitage. The Alexander III Museum of Fine Arts was just being established in Moscow at the time — today the Pushkin Museum of Fine Arts. The museum founder Ivan Tsvetaev took great pains to influence people at the imperial to purchase the antiquities for the new museum in Moscow.

Much later, the museum acquired the collection of Nikolai Likhachev, historian, academician and political figure. He amassed a large collection of antiquities connected with writing, and after the revolution part of his collection was given to the Hermitage.

*Statue of Cleopatra VII*  
Ancient Egypt  
51–30 BC  
State Hermitage, St Petersburg  
Inv. No. AB-3936



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

*Fragment of the Book of the Dead of Paser*  
19<sup>th</sup> Dynasty (12<sup>th</sup> century BC)  
Origin unknown  
State Hermitage, St Petersburg  
Inv. No. AB-18127



PHOTO: © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST PETERSBURG, 2022

### ANCIENT EGYPTIAN ITEMS IN THE USSR

In archaeological digs in the Northern Black Sea region, in the Caucasus and in Central Asia, many items were found that originated directly from Egypt, or which were influenced in their manufacture by Egyptian culture.

### HYMN TO THE GOD RA

This Hermitage artefact which is the side board of an anthropoid wooden sarcophagus drew attention because of the writing on it. It is in ten horizontal lines from right to left, on the side of the board which was facing into the sarcophagus. It is in yellow paint on a reddish-brown background, and consists of a hymn to the sun god, and also a prayer to the god.

The hymn is a finished poetic work and closely connected with the prayer that follows it. The dream of every righteous Egyptian was to join Ra's court and sit in the boat of the sun god, to enjoy for all eternity the light and warmth emanating from him. This is what the writer asks of the god.

### DECRYPTION

#### CHAMPOLLION DECIPHERED THE WRITING OF THE ANCIENT EGYPTIANS

Jean-Francois Champollion was born in Figeac in 1790, and was educated by his elder brother Jacques-Joseph, archaeologist and historian, whose interest in Ancient Egypt was shown in his wish to join the Napoleonic campaign in Egypt. If Jean-Francois had not had such a teacher and advisor, a professional scholar in the field of ancient history and languages, he would probably have never deciphered the hieroglyphics. In 1822, the *Lettre à M. Dacier* was published, which was a turning point in the history of decryption, and which records Champollion's discoveries and ideas.

Champollion realised that he had to find several famous names of Egyptian pharaohs, which would be written with identical repeating signs. Comparing such names, he would be able to con-

firm the correctness of certain phonemes for certain hieroglyphic signs, and also make progress in finding according correspondences.

Despite the shortcomings and somewhat incorrect interpretations of hieroglyphics, in this work he stated clearly that the main principle of using such signs was phonetic, and that Egyptian, like another other language, obeyed the laws of grammar and syntax.

### THE SOURCE OF DREAMS

#### THE 200<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF CHAMPOLLION'S DECIPHERING OF HIEROGLYPHICS

2022 is a special year for everyone interested in Egypt. 14 September is the 200<sup>th</sup> anniversary of Egyptology — on this day in 1822, Jean-Francois Champollion gained confirmation of his principle for interpreting hieroglyphics, reading the names of Ramses and Thutmose. It took decades of work from scholars worldwide for Egyptology to become a fully-fledged discipline by the 1890s, but this birthday remains the most glorious page in its history, especially as few sciences can mark their birth with such precision. Another important anniversary, of 100 years, involves another wonderful discovering in the history of world archaeology: on 26 November 1922, Howard Carter entered the tomb of Tutankhamen. Its treasures instantly made Egypt and Egyptology incredibly popular all over the world.

### THE BIRTH OF EGYPT FROM THE SPIRIT OF PIRANESI

In 1769, the renowned Italian engraver and architect Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) published a series of projects of fireplaces and other interior elements, which included 13

compositions in the Egyptian style. These were the first significant artistic interpretations of the Egyptian heritage in modern European art. The actual appearance of these compositions, fanciful to the point of extravagance, with their effective excess threw down a challenge to the restraint and dogmatism of neoclassicism.

Egyptian architecture proved very suitable here: while classical, it differed drastically from the Greek canon and was capable of significantly diversifying the repertoire of artistic and architectural methods. Additionally, the archaic monumental nature of the architecture of the country of the pyramids, and the lavishness of its ornamental decoration corresponded to Piranesi's personal taste, as he was always attracted to majesty and luxury.

Piranesi's eccentric projects not only anticipated the Egyptian compositions of the empire and romanticism period, but also art deco — the next major wave of Egyptomania caused by the discovery of Tutankhamen's tomb. They continue to exercise a bewitching attraction to this day.

### EGYPTOMANIA AND EUROPEAN "APPLIED ART". FASCINATION, FASHION, POLITICS

"Egyptomania" in decorative and applied art means not only a fascination with Egypt, but also creative borrowings and interpretation of various Egyptian motifs. "Applied art" not only forms taste and fashion, but depends itself on fashion and the interest in society. Ceramics, furniture, artistic bronze, tapestry weaving has always reacted keenly to new trends. There is a very important nuance here: the masters of applied art, copying the works of Ancient Egypt, both in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries brought Ancient Egyptian motifs into line with the feelings and tastes favoured by their contemporaries.



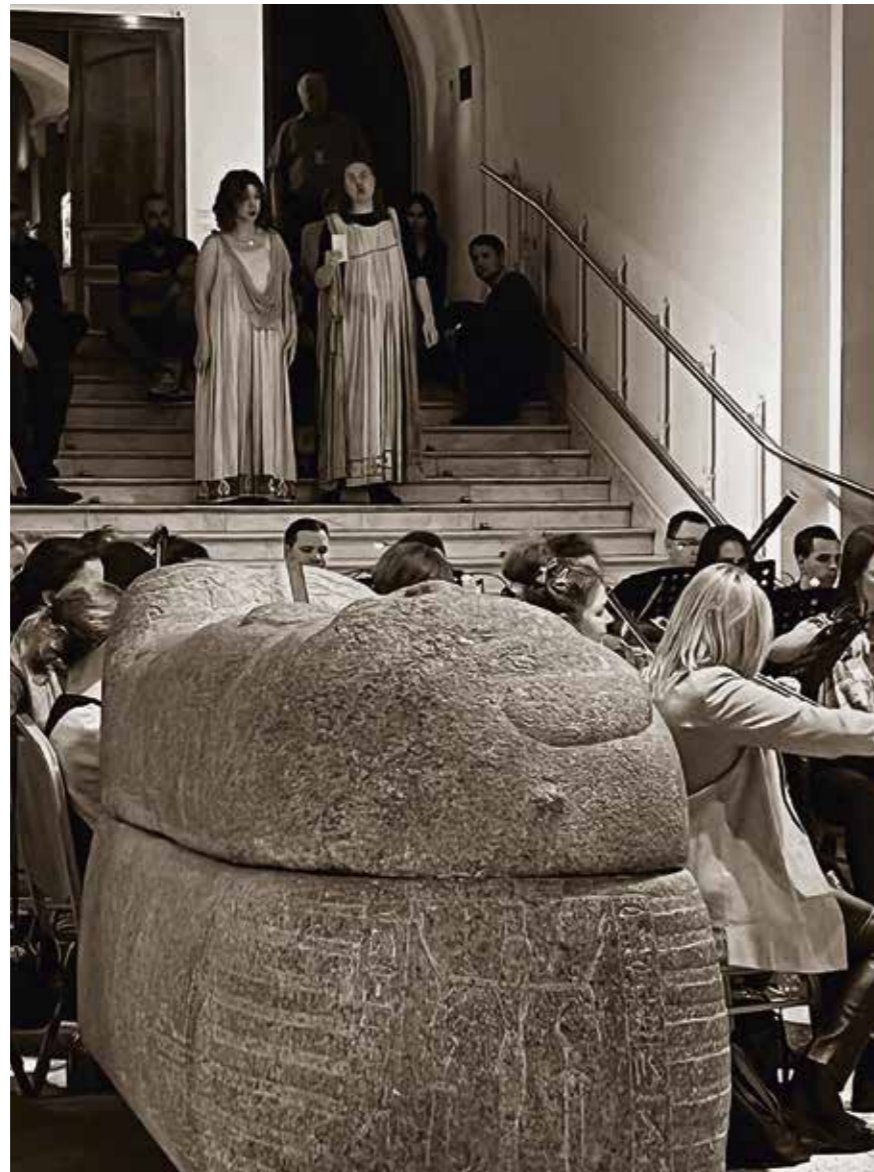


PHOTO: © NATALIA CHASOVITINA, 2022

### THE CONJUNCTION OF THE SUN AND MOON. AIDA AT THE HERMITAGE

THE CHIEF CONDUCTOR OF THE ST PETERSBURG SYMPHONIC ORCHESTRA SERGEI STADLER DISCUSSES THE PERFORMANCE OF VERDI'S "AIDA" AT THE EGYPTIAN HALL OF THE HERMITAGE

*Aida* at the Hermitage is a project which among all the world venues can only be realised here (there is an Egyptian Hall at the Louvre as well, but it is not permitted to play in the halls, while at the Hermitage it is permitted).

Verdi composed *Aida* on a commission from the city of Cairo, to mark the opening of the Suez Canal. The libretto was based on a story found on a papyrus by the Egyptologist F.O.F. Mariett, who wrote the script. Verdi was always the unwritten co-author of the libretto, and *Aida* is no exception — he appealed to these gods — in the scenes in the temple of Memphis, in the enchantment scene...

It is very interesting to stage *Aida* in the Egyptian Hall — to combine what Verdi worked with and the Egyptian antiquities of the Hermitage. In these interiors, surrounded by genuine items, the genius of Verdi is revealed in all its splendour. Here are both Verdi and the Egyptian gods, creating an impression that cannot be obtained by a performance on a theatre stage.

There is one very interesting aspect of *Aida* — the incredibly high level of mastery shown in the score. In this opera it is impossible to imagine a students' performance. Only a top-class orchestra and outstanding singers will do if the performance is to be a success.

### A HISTORICAL SKETCH OF BOOK PRINTING IN THE TIME OF PETER THE GREAT

The opening of the exhibition *Books Printed During the Reign of Peter the Great*

The first quarter of the 18<sup>th</sup> century was a separate and very important period for book-printing in Russia. The need to publish a large number of secular books, for which the old writing system was not suitable, led Peter to the idea of introducing a civil script in Russia, which was developed from 1708 to 1710. The reform to the writing system involved abolishing unnecessary letters, changing their features, making the script more laconic and closer to the Latin alphabet. The new forms of book printing are seen most clearly in books of military and naval topics, covering fortification, navigation and boat-building, with numerous illustrations, including engravings and sketches.

### A DIALOGUE LASTING TWO CENTURIES

Close ties were established between the Hermitage and the Public Library from the moment they were founded. Each of them was not just a museum, but also a museum of rarities.

The huge number of books that entered the Winter Palace could not fit in the relatively small Hermitage library, or in the libraries of Their Imperial Highnesses which appeared later. So books from the palace were constantly sent to the Public Library, and archaeological and numismatic exponents which were initially placed in the Public Library gradually moved to the museum.

### THE KEY

THE BRUEGELS IN ANDREI TARKOVSKY'S FILM *ANDREI RUBLYOV*

Citations from Bruegel in Tarkovsky are extremely fitting, they do not decorate the film, or make it more aesthetic — they are necessary as a building material for the film, as a working method of the cinema artist and a key to understanding his philosophy.

Initially, the viewer is inclined to perceive the abundant appearance of Bruegel in *Andrei Rublyov* as a whim of Russian genius, a predilection of Tarkovsky's, which he brings in despite the anachronism. But another interpretation of the director's position on citing Bruegel seems more accurate. If, according to Tarkovsky's thinking, times are mutually intertwined, non-linear and cyclic, then there is no difference between citing Bruegel in a film about Rublyov than citing Rublyov in a film about Bruegel. The film is paradoxically not made as a historical work, but about the present moment which arrives every time the film is viewed.



Still from the film *Andrei Rublyov*  
Directed by Andrei Tarkovsky  
"Mosfilm", 1966



Уникальный издательский проект

# «Сад Эрмитажа»

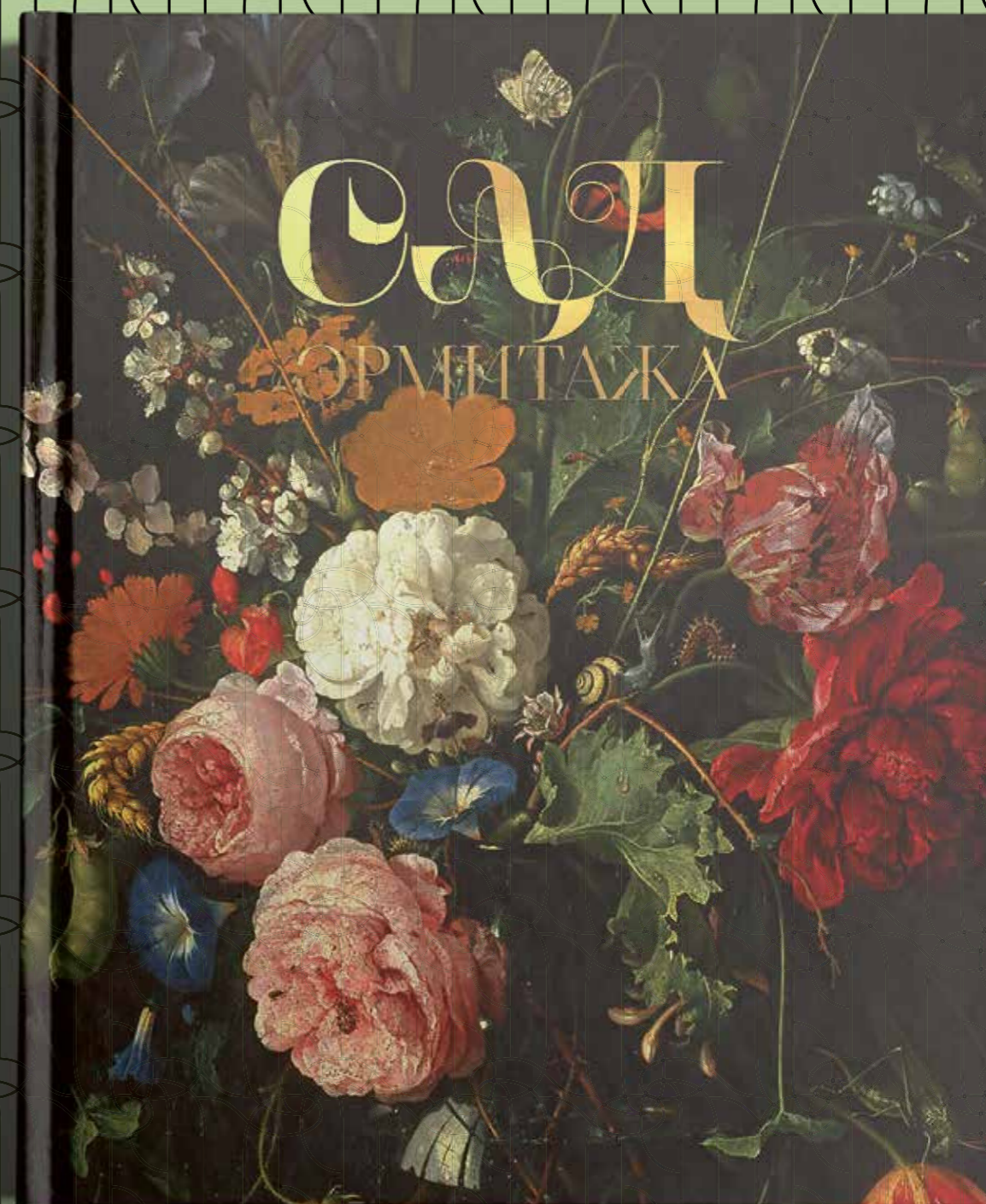


В рамках проекта «Сад Эрмитажа» научными сотрудниками и хранителями коллекций Государственного Эрмитажа было отобрано и изучено около 300 произведений искусства с изображением цветов, кустарников и деревьев из коллекции музея. Специалисты-ботаники Санкт-Петербургского государственного университета провели идентификацию представителей флоры, изображенных на отобранных предметах музейной коллекции.

**Предметы искусства, приведенные в книге, сопровождаются научным описанием всех изображенных на них растений.**

Идея книги принадлежит молодежи — членам Молодежного консультативного совета проекта «Молодость» (Государственный Эрмитаж, Фонд «Эрмитаж XXI век», 2021-2022). Важным опытом для ребят стало написание статей для этой книги наравне с научными сотрудниками Государственного Эрмитажа.

Тираж издания – 500 экземпляров.



[hermitage-magazine.ru/shop](https://hermitage-magazine.ru/shop)





*Mercury*

ИСКУССТВО СОЗДАВАТЬ ЛУЧШЕЕ

Магазины Mercury  
ДЛТ; «Гранд Отель Европа»

Mercury Shops  
DLT; Grand Hotel Europe

tel. +7 800 700 0 800

WWW.MERCURY.RU