ЭРМИТАЖ

9 772218 033781 >

ЖУРНАЛ ЭРМИТАЖ, ВЫПУСК № 1-2 (18), 2012 MMXII.IV

advertising

Cartier

cartier.com St. Petersburg, Naberezhnaya Moiki, 55 (812) 670 70 70

Haute Joaillerie collection

HOTEL ASTORIA
ST PETERSBURG
100

100-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ОТЕЛЯ «АСТОРИЯ» В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ 1912 – 2012

В 1912 году открытие «Астории» приурочили к торжествам по случаю 300-летия Дома Романовых. С тех пор над страной пронеслись Октябрьская революция и две мировые войны; СССР исчез и на картах вновь появилась Россия. С царских времен и по сей день «Астория» хранит традиции гостеприимства и является одним из немногих исконно русских брендов с мировым именем.

ROCCO FORTE HOTELS
THE ART OF SIMPLE LUXURY

Отель «Астория»
Исаакиевская пл. / Ул. Большая Морская 39, Санкт-Петербург, 190000, Россия
Тел.: +7 812 494 5757
Факс: +7 812 494 5059
reservations.astoria@roccofortehotels.com www.roccofortehotels.com

● ФОТО: ТИМУР АНИКЕЕВ

Колонка Пиотровского

Glashütte Original – 165 лет немецкого часового искусства.
Senator Perpetual Calendar*

Glashütte
ORIGINAL

HANDMADE IN GERMANY *

Senator Perpetual Calendar.* Искусство и инженерная точность. Часы в корпусе из красного золота с черным матовым циферблатом и удобно организованным вечным календарем – высочайшее мастерство исполнения очевидно с первого взгляда. Откройте для себя высокое часовое искусство Германии на www.glashuette-original.com. Загрузите наше новое приложение для iPhone Application в App store.

TOURBILLON
BOUTIQUE

МОСКВА УЛ. ПЕТРОВКА, 16 - ТЕЛ.: +7 495 636 13 57
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ УЛ. Б. КОНЮШЕННАЯ, 13 - ТЕЛ.: +7 812 314 44 42

WWW.TOURBILLON.COM

Реклама

*Сделано вручную в Германии, Сенатор Вечный Календарь.

СОДЕРЖАНИЕ

КОЛОНКА МИХАИЛА ПИОТРОВСКОГО
6

ЛИЦА НОМЕРА
12

БРОНЗОВЫЙ ЧЕЛОВЕК
МАРИЯ МЕНЬШИКОВА
Редкий образец китайской модели для изучения акупунктуры

14

КАРТА НОМЕРА
22

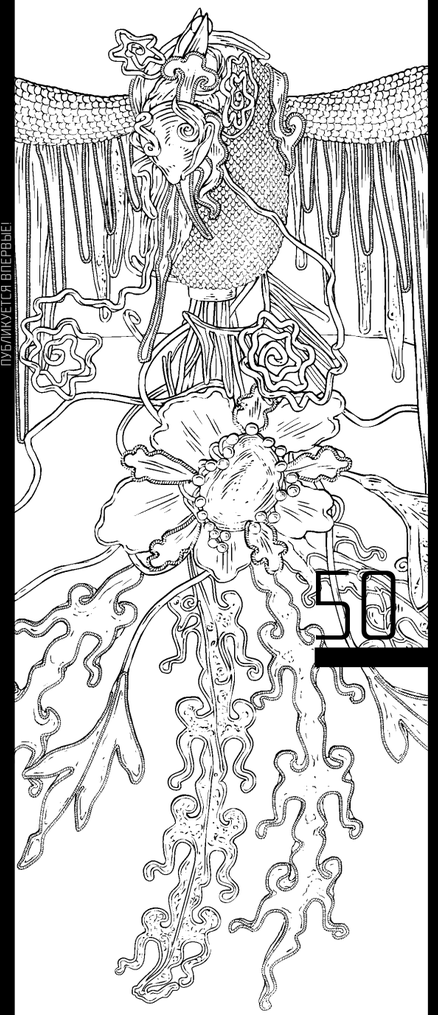
26

ЭСТЕТИЧЕСКИ РЕВОЛЮЦИОННЫ. ПОЛИТИЧЕСКИ ОПАСНЫ
АЛЕКСАНДР МОКРОУСОВ
Выставка «Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России»

НЕОБХОДИМЫЙ КОНТРАСТ
ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА
Выставка «Анни Лейбовиц: жизнь фотографа»
42

«В ВОСТОЧНОМ ВИХРЕ ИВОВЫХ ПУШИНОК...»
МАРИЯ МЕНЬШИКОВА
Китайская коллекция золотых филигранных украшений

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ!



50

ВОЗРОЖДЕНИЕ ФЭНХУАНА
МАРИЯ МЕНЬШИКОВА, ИГОРЬ МАЛЬКИЕЛЬ
154

ГЛАВНЫЙ ШТАБ
ИЛЬЯ АСТРОВ
История здания бывших императорских министерств и концепция реконструкции восточного крыла Главного штаба
74

АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХЕТИП
ИГОРЬ АРХИПОВ
80

ВЕЗУВИЙ ЕЩЕ НЕ ВЗОРВАЛСЯ
НИКИТА ЕЛИСЕЕВ
Выставка «Древности Геркуланума»

86

ОДНИ, БЕЗ АНГЕЛОВ
ТАТЬЯНА КУДРЯВЦЕВА
Детские программы Эрмитажа
98

СКУЛЬПТУРА НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ
Выставка «Генри Мур в Эрмитаже. Скульптура и рисунки»
110

У ПАМЯТИ ЕСТЬ ОБЪЕКТИВНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
ЮЛИЯ КАНТОР
Интервью с Михаилом Пиотровским

116

ПРЕКРАСНАЯ КОНЦЕПЦИЯ
АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, МАРИТА ГУБАРЕВА
Интервью с Маурицио Чеккони, генеральным секретарем Совета директоров Фонда «Эрмитаж-Италия»
122

ЗА ОБЛАКАМИ
ОЛЬГА ГРИНКРУГ, НАТАЛЬЯ САМУТИНА
Феррара — символ творческого уединения, родина Микеланджело Антониони

130

КУБИСТ ЭПОХИ ТРЕЧЕНТО
СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ
Выставка иконы Джотто «Бог Отец»
140

НЕ ВСЕХ ВОЗЬМУТ В БУДУЩЕЕ
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
Инсталляция Ильи и Эмилии Кабаковых «Красный вагон»
160

ЮСУПОВСКИЕ «МРАМОРЫ»
СЕРГЕЙ АНДРОСОВ
Коллекция скульптур Антонио Кановы

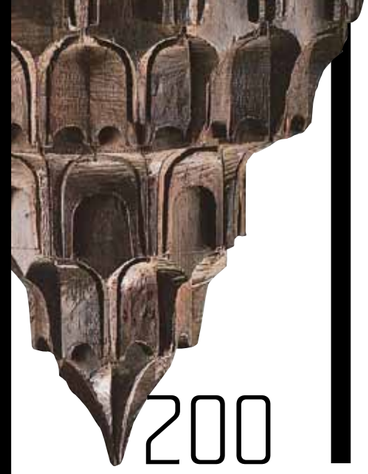
146

ЗВЕЗДОПАД
ТАТЬЯНА КУДРЯВЦЕВА
К 110-летию Михаила Петровича Грязнова
170

МАРЬИНО
НАТАЛЬЯ СИДОРОВА

178

РАДИО.
АННА ВСЕМИРНОВА
Программа Радио России «Путешествие в Эрмитаж»
190



200

СРЕДИ КНИГ ИМПЕРАТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ
ОЛЬГА ЗИМИНА
Французский раздел библиотеки Екатерины II
194

ДОБРОДЕТЕЛЬНЫЙ ГОРОД
АЛЕКСЕЙ МОКРОУСОВ
206

ПРОЕКТИРОВЩИК УТОПИЙ
АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ
Выставка «Дворцы, руины и темницы. Дж. Б. Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века»
212

БУМАЖНАЯ АРХИТЕКТУРА В МИРЕ ИСЛАМА
МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
Выставка «Архитектура в исламском искусстве. Сокровища коллекции Ага-хана»

ЗАЗЕМЛЕНИЕ
СЕРГЕЙ ИЛЬЧЕНКО
Фильм А. Сокурова «Фауст»
220

«В НЕСЧАСТИИ ТРУДНО НЕ ПОВЕРИТЬ ЗЛУ»
ЮЛИЯ КАНТОР
Интервью с Александром Сокуровым
224

ФОРМЫ ФИКСАЦИИ
ЛИДИЯ КРЮКОВА, АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН
О костюмах к «Фаусту»

230

СЕЗОН
Главные события

241

ЛЮДИ СВЕТА
ЮЛИЯ КАНТОР
Блокадный Эрмитаж
154

СВОБОДНАЯ ТЕМА
ЕВГЕНИЙ АНИСИМОВ
Ю.Непринцев «Отдых после боя». История картины
154

ЭРМИТАЖ

ВЫПУСК № 1–2 (18), 2012

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
Георгий Вилинбахов, Юлия Кантор, Майкл Мальцов, Владимир Матвеев, Юрий Молодковец, Зорина Мыскова, Джеральдин Норманн, **Михаил Пиотровский** (председатель редакционного совета)

РЕДАКЦИЯ
Главный редактор Зорина Мыскова
Арт-директор Андрей Шелютто
Литературный редактор Николай Александров
Дизайн и верстка Ирина Чекмарева
Редактор английской версии Тобин Обер
Ответственный секретарь, выпускающий редактор английской версии Любовь Глебова
Корректура и служба проверки Андрей Бауман, Дженнифер Берри
Перевод Светлана Антонюк-Юдина, Алэстер Гилл, Мария Кравченко, Кристофер Пасконе, Михаил Спиридонов, Эшли Шерман
Цветоделение и ретушь Михаил Шишлянников

МАКЕТ
Андрей Шелютто

РЕДАКЦИОННАЯ ГРУППА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
Руководитель: советник генерального директора Юлия Кантор
Координатор: руководитель пресс-службы Лариса Корабельникова
Заместитель генерального директора по выставкам и развитию Владимир Матвеев
Ученый секретарь Мариям Дандамаева
Художник-фотограф Юрий Молодковец
Главный редактор газеты «Эрмитаж. Новости» Екатерина Гиндина

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ
Директор Фонда «Эрмитаж XXI век» Виктория Докучаева
Руководитель проекта Ольга Абаляшина
Реклама Ольга Вороновская
Распространение Анна Кулик

Консультационное сопровождение издательского проекта OPERA/GGI
Юридическое сопровождение CLC

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Феликса Владимировича Длина** за существенную финансовую поддержку этого выпуска. Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит клиническую больницу №122 и лично **Ирину Аркадьевну Ландграф** за помощь в организации фотосъемки для статьи «Одни без ангелов». Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **студию «Пролайн фильм»** (продюсер Андрей Сигле) за помощь в создании материала о фильме «Фауст». Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит директора музея-квартиры С. Эйзенштейна **Наума Ихильевича Клеймана** за помощь в организации фотосъемки для статьи «Проектировщик утопий».
Специальная благодарность: Владимиру Матвееву, Ларисе Корабельниковой, Марии Халтунен, Марине Цыгулевой (Государственный Эрмитаж), Светлане Даценко (выставочный центр «Эрмитаж — Амстердам»), Дмитрию Маяцкову (Институт Конфуция, СПбГУ).

ISSN 2218 0338

Учредитель – ФГУК «Государственный Эрмитаж». Издатель – Фонд «Эрмитаж XXI век».
Журнал «Государственный Эрмитаж»: свидетельство о регистрации СМИ ПИ ФС77-38126 выдано 24 ноября 2009 года Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Тираж 10 000 экземпляров.
Адрес редакции: 197046, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 19. Телефон +7 (812) 312-02-30, факс +7 (812) 312-02-30. e-mail: info@hermitage-magazine.ru
Формат: 231x285 мм. Шрифты: Teuton, More Pro, Moyenage, Fugue.
Для оформления подписки вы можете обратиться в Санкт-Петербурге: ООО «СЗА Прессинформ», тел. +7 (812) 335-97-51; подписные индексы: 41093П (русскоязычное издание), 41094П (англоязычное издание). В Москве: агентство подписки «Интер-почта», www.interpochta.ru, тел.: +7 (495) 500-00-60; ID 10782 (русскоязычное издание 10785 (англоязычное издание).
Отпечатано в типографии L.E.G.O.S.p.A. (Италия).

LEGATORIA EDITORIALE GIOVANNI OLIVOTTO

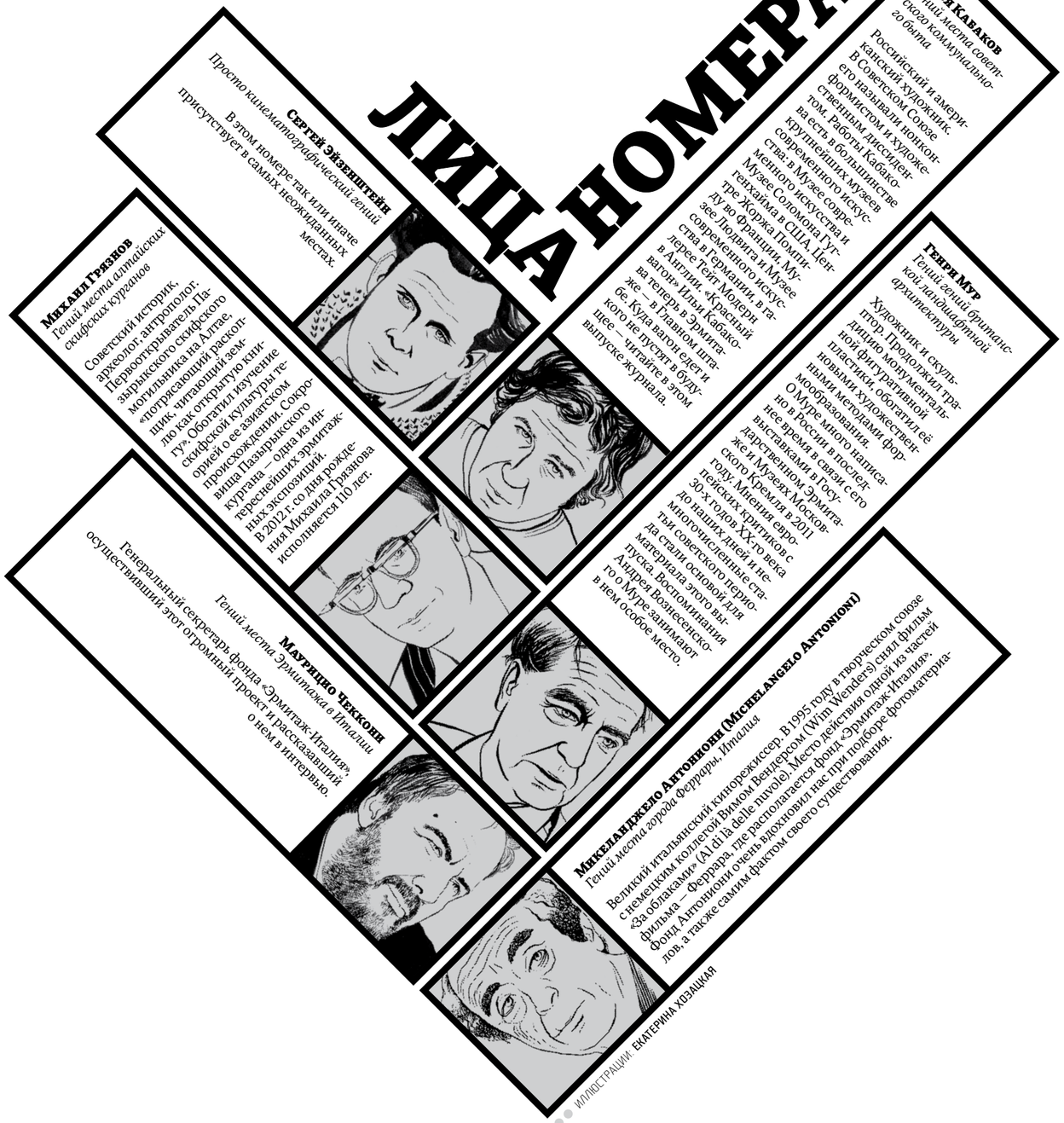
Цена свободная. Все права защищены. Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна. При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright©2012. Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов. Мнения авторов могут не совпадать 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».
191186, Россия, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19.
Телефон: +7 (812) 312 02 30

ФОНД ЭРМИТАЖ 21 ВЕК

В НОМЕРЕ:
Сергей Андросов
Тимур Аникеев
Евгений Анисимов
Анастасия Антипова
Илья Астров
Игорь Архипов
Константин Батынков
Хамид Васфи
Анна Всемирнова
Екатерина Гиндина
Екатерина Гончар
Ольга Гринкруг
Марита Губарева
Ананта Даса
Виктория Докучаева
Никита Елисеев
Рустам Загидуллин
Эльдар Закиров
Ольга Зимина
Сергей Ильченко
Юлия Кантор
Татьяна Кудрявцева
Сергей Кужавский
Андрей Логвин
Екатерина Лопаткина
Игорь Малкиель
Мария Меньшикова
Тони Микл
Алексей Мокроусов
Юрий Молодковец
Дмитрий Озерков
Микеле Рак
Наталья Сидорова
Евгений Синявер
Сергей Хачатуров
Екатерина Хозацкая
Андрей Шелютто
Иван Шелютто
Наталья Шендрик

ЛИЦА НОМЕРА



Сергей Эйзенштейн
Просто кинематографический гений

В этом номере так или иначе присутствует в самых неожиданных местах.

Михаил Грязнов
Гений места алтайских скифских курганов

Советский историк, археолог-антрополог. Первооткрыватель Пазырыкского скифского могильника на Алтае, «потрясающий раскопщик, читающий землю как открытую книгу». Обогатил изучение скифской культуры теорией о ее азиатском происхождении. Сокровища Пазырыкского кургана – одна из интереснейших экспозиций. В 2012 г. со дня рождения Михаила Грязнова исполняется 110 лет.

Илья Кабаков
Гений места советского коммунального быта

Российский и американский художник. В Советском Союзе его называли нонконформистом и художественным диссидентом, работы Кабакова есть в большинстве крупнейших музеев современного искусства: в Музее современного искусства Гуггенхайма в США, Центре Жоржа Помпиду во Франции, Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, Музее современного искусства в Германии, в Тейт Модерн в Англии. «Красный вагон» Ильи Кабакова теперь в Эрмитаже – в Главном штабе. Куда вагон едет и кого не пустят в будущее – читайте в этом выпуске журнала.

Генри Мур
Гений, гений британского ландшафтной архитектуры

Художник и скульптор. Продолжил традицию монументальной фигуративной пластики, обогатил её новыми методами художественного мышления. О Муре много написано в последнее время в связи с его выставками в Государственном Эрмитаже и Музеях Московского Кремля в 2011 году. Мнения европейских критиков с 30-х годов XX-го века до наших дней и нескольких поколений советского периода стали основой для материала этого выпуска. Воспоминания Андрея Вознесенского о Муре занимают в нем особое место.

Маурицио Чеккони
Гений места Эрмитажа в Италии

Генеральный секретарь фонда «Эрмитаж-Италия», осуществивший этот огромный проект и рассказавший о нем в интервью.

Микеланджело Антониони (Michelangelo Antonioni)
Гений места города Феррары, Италия

Великий итальянский кинорежиссер. В 1995 году в творческом союзе с немецким коллегой Вимом Вендерсом (Wim Wenders) снял фильм «За облаками» (Al di là delle nuvole). Место действия одной из частей фильма – Феррара, где располагается фонд «Эрмитаж-Италия». Фонд Антониони очень вдохновил нас при подборе фотоматериалов, а также самим фактом своего существования.

ИЛЛЮСТРАЦИИ: ЕКАТЕРИНА ХОЗАЦКАЯ

Первый проект испанского архитектора Рикардо Бофилла в Петербурге

Элитный жилой комплекс «Александрия» (ул. Новгородская, 23) обращен фасадом к Смольному собору. Центральная часть фасада выделена колоннадами, которые придают ему перспективу, и делают заметным издалека. Светлое 9–12-этажное здание, несмотря на свою монументальность, органично вписывается в исторический центр Петербурга. Из окон квартир открывается потрясающая панорама Смольного собора на фоне петербургских крыш, глади неба и реки Невы.

- Квартиры от 40 до 190 кв.м
- Богатая инфраструктура дома
- Охраняемый внутренний двор с ландшафтным дизайном
- Просторные входные группы
- Двухуровневый отапливаемый паркинг с лифтом
- Современные инженерные системы

Рикардо Бофилл, испанский архитектор, основатель архитектурной мастерской Taller de Arquitectura, работающий уже более 40 лет над созданием жилых комплексов и административных зданий по всему миру. Совместно со своими коллегами Рикардо Бофилл создал ряд знаковых объектов, среди которых аэропорт и здание Национального Театра Каталонии в Барселоне, головные офисы компаний Cartier и Christian Dior в Париже, небоскребы «Shiseido Building» в Токио и «Dearborn Center» в Чикаго, строительство нескольких жилых комплексов в Стокгольме, Барселоне, Гааге, а также создание проекта «Villes Nouvelles» рядом с Парижем. Архитектором уже реализовано более 500 проектов более, чем в 50-ти странах мира.

Санкт-Петербург, В.О., Малый пр., д. 22 А, БЦ «Соверен»

RBI The art of real estate

Tel.: +7 812 320 7676 www.rbi.ru

ХОЛДИНГ RBI

Реклама. ООО «Новгородская», ООО «Прайм-Инвестмент». Проектная декларация на сайте: www.rbi.ru. СРО-Н-0056-2009-7825005179-С-3 от 11.02.2010г

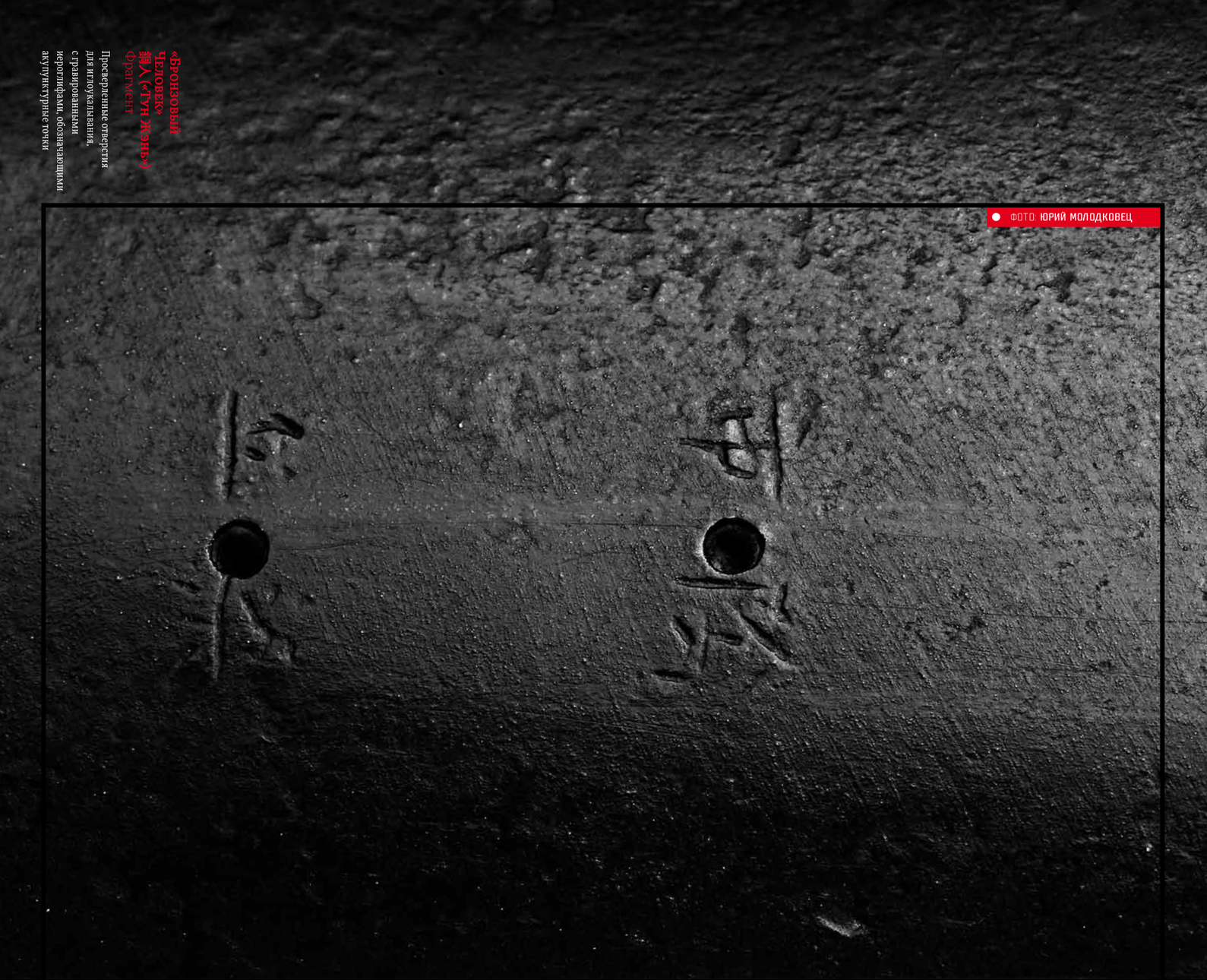


ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

«Бронзовый человек» 銅人 («Тун жэнь»)
Фрагмент

Просверленные отверстия для иглоукалывания, с гравированными иероглифами, обозначающими акупунктурные точки

В коллекции Эрмитажа хранится и обычно экспонируется на постоянной выставке один из редчайших предметов материальной культуры Китая — бронзовая фигура человека, покрытая точками и иероглифами. Эта фигура — древняя модель для изучения акупунктуры. Скульптура изображает мужчину, который стоит, фронтально, со слегка расставленными ногами, его прямые руки опущены вниз, ладони раскрыты. Волосы собраны в пучок на макушке, закреплены заколкой. Человек изображен обнаженным, с завязанной набедренной повязкой. На теле виднеется множество крошечных углублений, и во многих местах около них расположены сильно стершиеся иероглифы, которые обозначали названия акупунктурных точек. Отверстия расположены в основном по вертикальным линиям, однако на некоторых частях тела их вовсе нет: например, они отсутствуют на ушах. Фигура отлита вместе с высоким прямоугольным пьедесталом, внутри пьедестал полый.

БРОНЗОВЫЙ ЧЕЛОВЕК

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

銅人

Акупунктура — одно из направлений китайской традиционной медицины. Лечение и воздействие на человека основано на укалывании тонкими иголками определенных точек на теле пациента.

Акупунктура используется в даосской практике и в китайской медицине с древнейших времен. В соответствии с даосской универсальной системой мироздания, единство и гармония мира рождаются от постоянного взаимодействия двух начал: женского (инь) и мужского (ян). В эту систему естественно включен и человек. Считается, что его здоровье зависит от правильного соотношения в организме сил инь и ян, а болезни происходят от внутреннего нарушения их баланса. Этот дисбаланс ведет к блокированию свободного течения ци, жизненной силы, или энергии, которая, по даосской философии, наполняет все сущее.

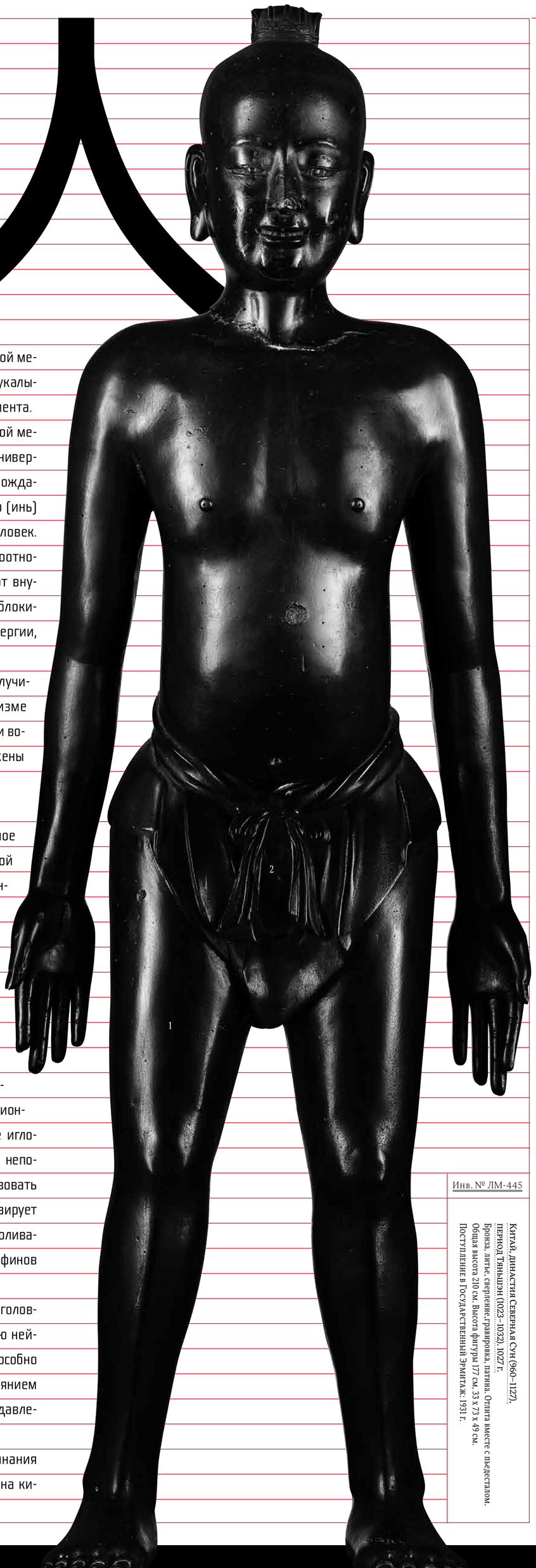
Энергия ци движется по внутренним каналам, которые получили название меридианов. По китайскому учению, в организме человека насчитывается двенадцать основных меридианов и восемь второстепенных. Вдоль этих каналов на теле расположены точки. В соответствии с разными теориями, существует разное количество точек. Через них можно воздействовать на застой энергии, прочищать каналы и освобождать течение жизненной силы ци, таким способом восстанавливая здоровье и баланс инь и ян.

Воздействовать на точки возможно разными способами. Использовались и продолжают использоваться массаж, акупрессура (нажатие на точки), моксибуция (лечение теплом и прижигание) и акупунктура (иглоукалывание).

Сегодня во многих странах применяют акупунктуру для лечения различных заболеваний. Многочисленные международные исследования признают достижения китайской традиционной медицины и подтверждают эффективное воздействие иглоукалывания на организм человека. Акупунктура позволяет непосредственно в строго определенных точках тела воздействовать на регуляцию нервной системы. Это, в свою очередь, активизирует эффективность биохимических процессов, помогает обезболивающим природным факторам, индуцирует выработку эндорфинов и стимулирует клетки иммунной системы.

Акупунктура может воздействовать на активность нейронов головного мозга, меняя скорость нейротрансмиссии и продукцию нейрогуморальных факторов. Таким образом, иглоукалывание способно влиять на нервную систему, связанную с ощущениями, состоянием иммунной системы, процессами, регулирующими кровяное давление, скорость кровотока, температуру тела и др.

Считается, что первые записанные иероглифами упоминания о точках на теле, на которые можно воздействовать, есть на китайских гадательных костях конца II тыс. до н. э.



Инв. № ЛМ-445

Китай, династия Северная Сун (960–1127), период Тяньшэн (1023–1032), 1027 г.
Бронза, литье, свертение, гравировка, патина. Отлита вместе с пьедесталом.
Общая высота 210 см. Высота фигуры 177 см, 33 х 73 х 49 см.
Поступление в Государственный Эрмитаж: 1931 г.

«Бронзовый Человек» 銅人 («Тун Жэнь»).
Вид спереди

По преданию, впервые о китайской медицине и акупунктуре как одном из ее направлений упоминается в учении Хуанди, Желтого императора, жившего в мифической древности. Самая ранняя сохранившаяся запись сочинения «Канон Хуанди о внутренностях [человека]» («Хуанди нэй цзин»), основополагающего для более поздних трактатов, относится приблизительно к 200 г. до н. э. Медицинская наука и способы лечения, в том числе при помощи акупунктуры, уже становятся традиционными и широко применяются в Китае.

Существует множество историй о действенном использовании точек и методов акупунктуры. Один из самых известных эпизодов связан с именем Гэ Хуна (283–343) — знаменитого китайского писателя, алхимика и врачевателя. Однажды, когда император потерял сознание, Гэ Хун привел его в чувство, сильно нажав большим пальцем на точку-углубление над верхней губой.

В 978 г. начали составлять книгу «Рецепты и предписания» («Тай пин шэн хуэй фан»), так как императоры много внимания уделяли вопросам развития медицины. Она была издана в 992 г. (второе издание — 1088 г.) с предисловием и по указу императора Тайцзуна. В главах 99 и 100 содержатся пояснения по иглоукалыванию и прижиганию. Эта книга, в свою очередь, опиралась на другой труд — «Общие рассуждения о патологиях», изданный в 610 г.

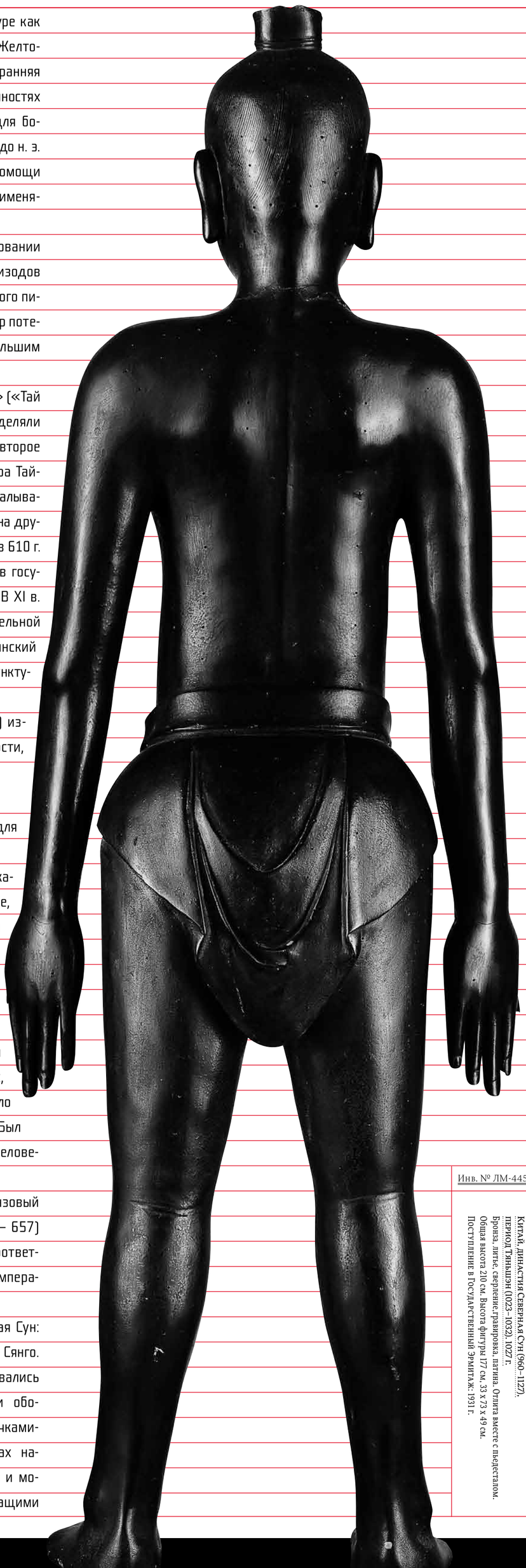
Во время правления династии Северная Сун (960–1127) в государстве уделяли медицине особенно большое внимание. В XI в. произошло разделение административной и образовательной систем в медицине и был создан императорский медицинский колледж. На одном из отделений колледжа обучали акупунктуре и моксибуции.

В 1026 г. император Жэнь-цзун (правил в 1023–1063 гг.) издал указ об изучении и объединении всех трактатов древности, посвященных акупунктуре, и о создании новых руководств для обучения студентов.

Тогда же, в 1026 г., Ван Вэй-и (987–1067), врач и член Академии медицины, находившийся на императорской службе, написал трактат «О схемах каналов», а также пояснения к созданию бронзовой модели «Трактат об акупунктуре и моксибуции с картами-схемами каналов и точек Бронзового Человека» («Тун Жэнь шусюэ чжэнь цзе туцзин»). К этим книгам были сделаны наглядные пособия — схематичные карты каналов, по которым движется энергия ци в человеческом теле. Они были выгравированы на камнях, достигавших до двух метров в высоту, с них можно было делать эстампажи — «отпечатывать» схемы на бумаге. Был также издан указ об отливке бронзовых моделей частей человеческого тела для иллюстрации этих схем.

В 1027 г. отлили две модели. Они получили название «Бронзовый Человек» — «Тун Жэнь». 365 (по некоторым сведениям — 657) углублений были просверлены на бронзовых фигурах в соответствующих точках. Отлитые скульптуры были поднесены императору Жэнь-цзуну, по указу которого их и сделали.

Фигуры установили в Кайфэне, столице династии Северная Сун: одну — в Академии медицины, другую — во дворце, в храме Сянго. Схемы, манекены и модели частей тела использовались для обучающих целей. Точки на всех пособиях были обозначены иероглифами. Вероятно, модели ушей с точками-отверстиями были созданы отдельно, поэтому на ушах нашей фигуры точки не обозначены. Отверстия на фигурах и моделях частей тела заполняли соединениями, содержащими



Инв. № ЛМ-445

Китай, династия Северная Сун (960–1127), период Тяньшэн (1023–1032). 1027 г.
Бронза, литье, сверление, гравировка, патина. Отлита вместе с пьедесталом.
Общая высота 210 см. Высота фигуры 177 см. 33 x 73 x 49 см.
Поступление в Государственный Эрмитаж: 1931 г.

«Бронзовый Человек» 銅人 («Тун Жэнь»).
Вид со спины

ртуть, например разведенной киноварью или другой красной жидкостью, чтобы имитировать кровь, а поверхность покрывали воском, запечатывая дырочки. Студент должен был уколоть иглой и попасть в скрытые отверстия. Иглы делали из камня, золота или нержавеющей стали, и они имели очень тонкое острие. В случае обнаружения точки на поверхности при уколе выступала краска. Таким способом проводилось как обучение, так и экзамены.

В 1186 г., в период Цзинь, было осуществлено новое, расширенное издание трактата о «Бронзовом Человеке».

Император Чжу Ци-чжэнь из династии Мин (1368–1644) в годы правления под девизом «Чжэн Тун» (1437–1449) написал предисловие к сунскому трактату по акупунктуре. Это издание 1443 г. состояло из текста и иллюстраций, отпечатанных с выгравированных на камне таблиц-схем. В предисловии император написал, что прежняя бронзовая фигура потемнела, сильно потерта и покрылась патиной, камни стерлись, поэтому он приказал сделать новую фигуру и выгравировать новые камни со схематическим изображением каналов и точек.

По указу императора в 1445 г. отлили копию бронзовой фигуры человека, на которой сделали около 360 отверстий, куда можно было вставить иголки; точки обозначили гравированными иероглифами.

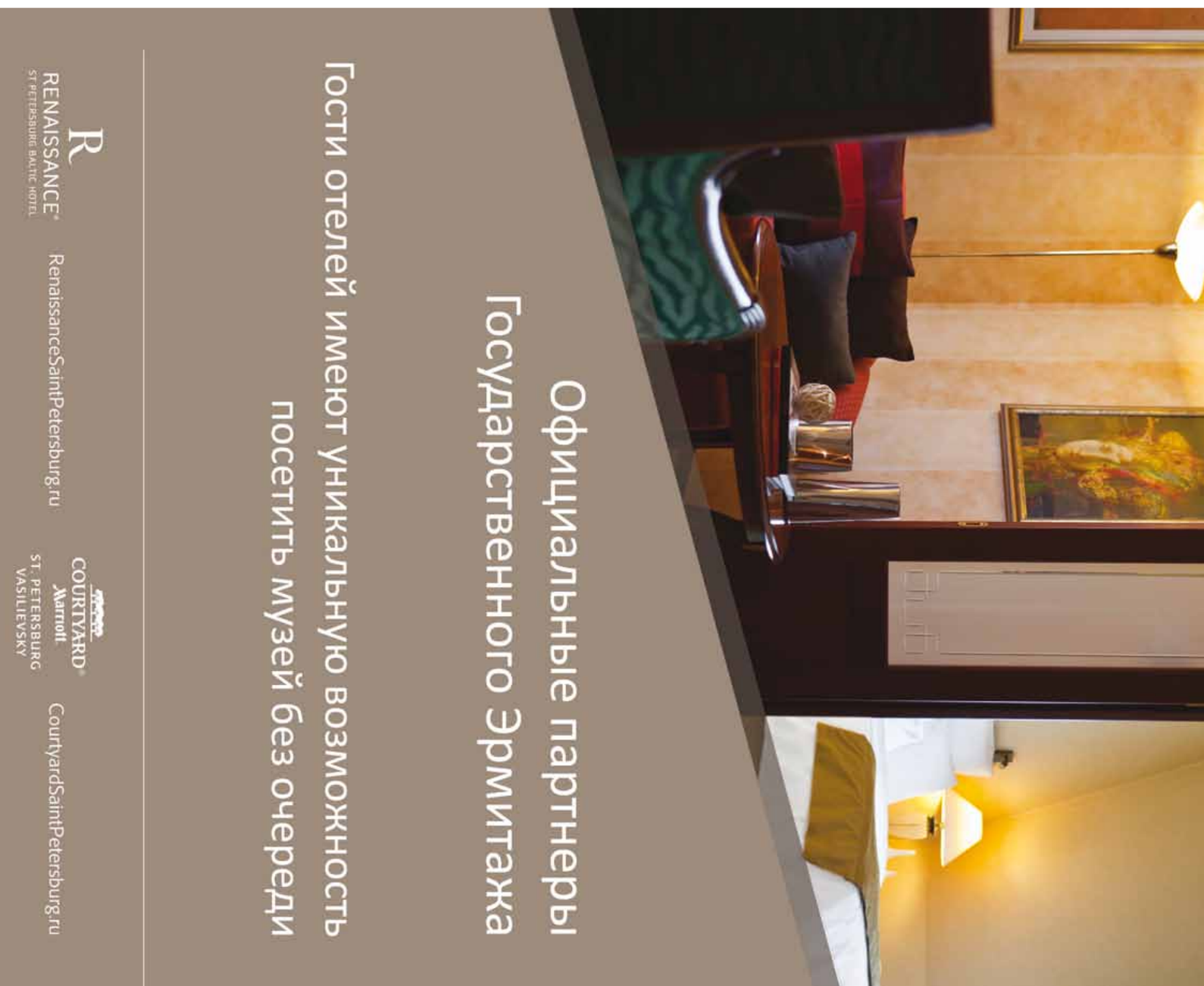
Эта фигура сейчас установлена в Национальном музее Китая в Пекине (ранее — Исторический музей).

Старые фигуры остались памятниками достижений китайской медицины, больше не использовались и были переданы во дворцы за пределами столицы.

Судьба бронзовых фигур (или фигуры?) XI в. оказалась сложной. По сведениям письменных памятников династии Цин (1644–1911), один «Бронзовый Человек» был отправлен в Шэньян, столицу маньчжуров, еще до завоевания Пекина, где в период Цин находился «малый Запретный город». Манекен стоял в одном из дворцов «Запретного города» Шэньяна (Мукдена). Где находилась и сохранилась ли вторая модель XI в. — неизвестно. Гравированные камни со схемами, вроде бы, хранятся в Токио.

Многие поколения китайских врачевателей обращались к этой фигуре, касались ее, учились на модели правильно находить точки для иглоукалывания, практиковались на ней прежде, чем начать лечить живых людей. Скульптура до сих пор привлекает к себе врачей и специалистов по акупунктуре со всего мира, изучают ее и российские врачи.

Фигура представляет особый интерес для истории науки. Китайские медики-иглоукалыватели считают «Бронзового Человека» достоянием Китая и всего человечества. Среди посетителей Эрмитажа есть много таких, кто специально приходит посмотреть на скульптуру для изучения акупунктуры.



ПО МОТИВАМ КНИГИ Б.Г.ДОРОНИНА «СТОЛИЧНЫЕ ГОРОДА КИТАЯ». СПБ, 2001.

ДАГЕРОТИПЫ — ЛЕЙБОВИЦ

КИТАЙ . ЗОЛОТАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Древнекитайский городской праздник фонарей проходил в середине первого месяца года. Символы праздника, фонари, были самые разнообразные: « Драконы обвили камень, игру ведут в воде. Журавль одиноко парит в облаках, освещенный зарею. Один фонарик — как лотос золотой, другой — как яшмовая башня. Сверкают, будто жемчуг. Здесь — фонарик-лилия, там — ненюфар, — все из парчи расшитой. Фонарик-астра — белизной ласкает глаз. Фонарь-снежинка летит по воздуху, искрится. Фонарь-ученый кланяется непрестанно, Мэнцзы и Конфуция напоминая. Фонарь-супруга — пример покорности и кротости. Фонарь-шаманка машет веером из перьев, злых духов заклиная. Фонарь-верблюд, фонарь — зеленый лев. Один редчайшие диковинки везет, другой ревет, оскалил зубы. Ночные бабочки — одна другой прелестней, серебряные ивы блистают красотой. Передвижные фонари кружатся, висячие фонарики снуют то вверх, то вниз»*.

О светописи и пути света в фотографиях и судьбе Анни Лейбовиц
с. 25-48

«В этом городе дворец... самый красивый и знатный в свете. Вот он каков: в округе около десяти миль, обнесен высокими зубчатыми стенами; а за стенами много славных садов со всякими, какие только можно придумать, вкусными плодами. Много тут фонтанов и озер с хорошею рыбою, а посредине большой и славный дворец, а в нем большая и красивая зала, множество народу может пообедать там за одним столом. Расписан покой золотом; нарисованы тут столбы, звери и птицы, рыцари и дамы, и всякие чудеса. С виду зала прекрасная; по стенам и по потолку только и видишь, что живопись золотом...» (Ханчжоу глазами Марко Поло (конец XIII в.)).

Невероятное мастерство, роскошь и красота золотой филиграни, история ее путешествия из китайского в Зимний дворец и ее возрождения в наши дни
с. 49-72

Дворцы в древних китайских столицах не были сосредоточены в одном-единственном месте, их соединяли крытые переходы и подвесные галереи, по которым император и его свита могли переходить из одного помещения в другое, не боясь досужих взоров простолюдинов. Галереи были выкрашены в фиолетовый цвет и контрастировали с красными дверями дворцов. Вблизи дворцов располагались выкрашенные в желтый цвет здания правительственных учреждений. Они, как правило, имели четыре двери, причем через западные входил начальник соответствующего ведомства, а через восточные впускали посетителей. В столице было принято оповещать о приближении чиновника ударами в подвешенный у ворот барабан.

ГЛАВНЫЙ ШТАБ — ГЕРКУЛАНУМ

ДЕТИ — ГЕНРИ МУР — ПИОТРОВСКИЙ

ИТАЛИЯ . ФЕРРАРА — ДЖОТТО

Об истории и новой жизни одного из главных правительственных зданий Российской империи — Главного штаба, о том, почему Геркуланум не постигла участь Помпей
с. 73-96

Включение древнекитайских столиц в число понятий, сопоставимых с пятью стихиями, облекало их особым ореолом исключительности, а присоединение к их титулам названий стран света из другого «пятка» еще усиливало это представление. Пять столиц как бы символизировали естественную гармонию в микрокосме — в государстве, подобно тому как страны света выражали идею всемирной гармонии, а пять стихий — идею вселенской гармонии.

Пять статей пятой тетради — особый сплав чувств; болезненное удовольствие памяти — лишь одно из них
с. 97-120

Согласно древним представлениям, город находился в центре картины мира — на месте, «где небеса встречаются с землей», имел свой небесный прототип, который моделировался на земле. В космогонических теориях древних китайцев их страна располагалась в центре Вселенной и занимала территорию в форме квадрата, поэтому и города имели форму, близкую к квадрату. Город принудительно рассеялял новоприбывших и народившихся горожан по ячейкам своей структуры, тем самым способствуя воспроизводству сложившейся социальной культуры городского общества

Почему в Италии говорят: «Какую бы выставку итальянского искусства вы ни устраивали, без Эрмитажа не обойтись», как отказ от реституции помогает рекламе Италии, о жизни за облаками
с. 121-144

КАНОВА — КАБАКОВЫ

ПАЗЫРЫК — МАРЬИНО

С момента своего возникновения китайский город вырабатывал новую психическую дистанцию в человеке, новое качество человеческого самосознания, создавал среду вторичной символизации в культуре, рефлексивного и эстетического отношения к жизни, творческого обновления культурных норм. Он срывал с этих норм священные покровы интимности, превращая их в «зрелище», высвечивал все темные углы жизни. В городе все становилось публичным, все делалось напоказ. Город искал наиболее экспрессивные черты вещей, эстетизировал гротеск и вводил его в повседневную жизнь. Многокрасочная ткань городской культуры Китая в эпоху династии Мин расшита узором фантасмагорий, эксцентричными жестами гениев, пародиями кощунственными и добродушными.

О героях, действия которых парадоксальны, бесполезны, но желаемы, и о том, как скульптуры Кановы говорят нам о нас самих
с. 145-168

Китайские поэты, как известно, воспевали не столько вечное, сколько преходящее, не столько слагали гимны красоте, сколько оплакивали ее. Чаньань мог быть для них неиссякаемым источником вдохновения. Ни в облике, ни в бурлящей жизни столицы почти не различимо стремление ее жителей увековечить память о себе. В строительстве повсеместно использовались хрупкие и недолговечные материалы: земля, дерево, глина, сырцовый кирпич, черепица; здания сооружались на скорую руку и с легкостью меняли назначение. Чаньань был «спланированной эфемерностью».

О поиске утраченного, восстановлении надолго созданного: дома, цивилизации, жизни
с. 169-192

Древние столичные тюрьмы, которых в Китае насчитывалось несколько десятков, были постоянно полны заключенными, ожидавшими приговора. Тюрьмы существовали при высшем училище и даже во дворцах.

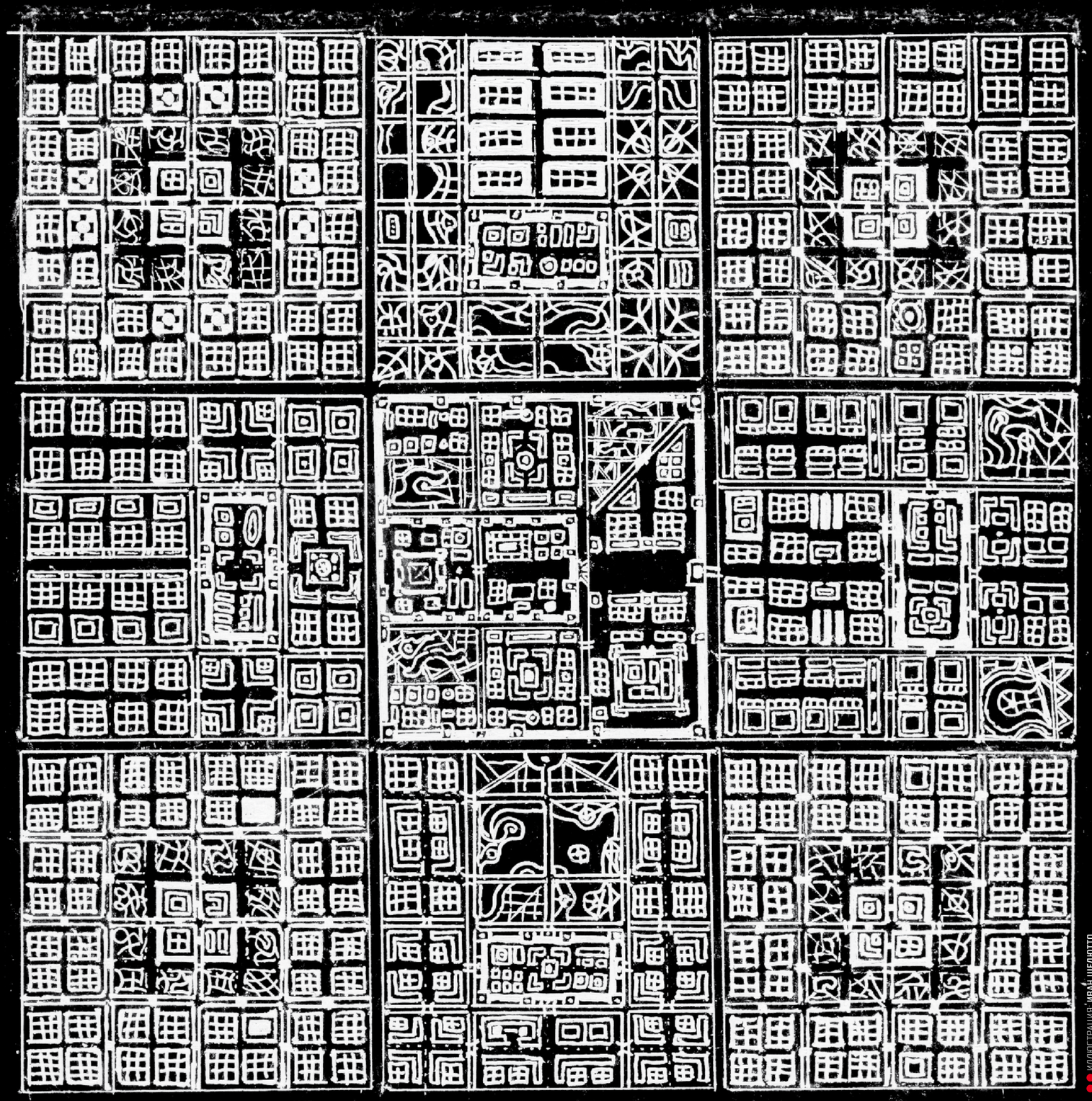


ИЛЛЮСТРАЦИЯ: ИВАН ШЕЛЮТТО

КОЛЛЕКЦИЯ АГА-ХАНА — ПИРАНЕЗИ

ФАУСТ . СОКУРОВ

Начальник уезда Чаньань, Инь Шан, выстроил в 16–12 гг. до н. э. тюрьму, получившую в народе название «Логово тигра». Это была огромная яма, выкопанная в земле на глубину около 10 м, выложенная изнутри кирпичом и прикрытая сверху каменными плитами.

Эстетика руин и античных тюрем, мрачное архитектурное фэнтези Пиранези, чудеса исламской архитектуры — как источник творчества выдающихся мастеров Старого и Нового Света, Советской России
с. 193-216

В 994 г. китайский город Чу Чанг был осажден армией численностью до 100 тыс. чел. Командующий оборонной города применил против осаждающих не только катапульты с зажигательными снарядами, но и далеко летящие «огненные стрелы». А в 1132 г. генерал Чень Гуй изобрел прототип пищали. Его огнестрельное оружие было разового использования — бамбуковый ствол, набитый дымным порохом. При поджигании из ствола вылетала струя дыма и пламени, что было достаточно эффективно в ближнем бою и против конницы. Первое массовое применение пороховых гранат и пушек, выбрасывающих каменные ядра на расстояние до 600 м, зафиксировано китайскими историками в 1232 г. при защите Кайфына от войск Хубилая. Первое документальное описание состава и рецепта приготовления пороха принадлежит современнику династии Тан-Сунь, даосскому алхимику и врачу Сы-Мяо, жившему в 601–682 гг. н. э. В его трактате «Бесценные рецепты», впервые напечатанном в 1066 г., приводится состав смеси: восемь частей селитры, четыре части серы, одна часть угля. Правда, такой порох медленно горел, как ракетное топливо, а не взрывался. Однако вряд ли это соответствует реальной дате открытия пороха. Фейерверки и примитивные снаряды на основе горючих смесей были известны в Китае и Индии намного раньше, приблизительно в I в. н. э.

О смертельном противостоянии внешним обстоятельствам ценою жизни, своей или чужой, — в рассказе о блокадном Эрмитаже и о «Фаусте» Александра Сокурова словами самого режиссера
с. 217-240

*_____Де Гроот Я. Я. М. Демонология Древнего Китая (De Groot J. J. M. The Religious System of China. Vol. V. Book II. Part II: Demonology; part III: Sorcery. Leiden, 1907).

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

«Бронзовый Человек» 銅人 («Тун Жэнь»)
Фрагмент

Просверленные отверстия для иглоукалывания с гравированными иероглифами, обозначающими аккупунктурные точки

начало на стр. 14

42

АННИ ЛЕЙБОВИЦ.
НЕОБХОДИМЫЙ КОНТРАСТ

26

ЭПОХА ДАГЕРОТИПА. РАННЯЯ ФОТОГРАФИЯ В РОССИИ

АЛЕКСЕЙ МОКРОУСОВ

Сонов маркетинга Жак Луи Манде Дагер не изучал, но интуитивно поступал правильно. Вскоре после совместного с Жозефом Ньепсом выступления на заседании Парижской академии 7 января 1839 г., где он рассказал об открытии, приведшем к рождению фотографии, Дагер сделал набор из трех одинаковых снимков-дагеротипов. В набор вошли вид на Новый мост в Париже и два вида ателье. Заключив стеклянные пластины в красивые паспарту, Дагер разослал их европейским монархам, в том числе в Петербург.

Осенью 1839 г. дар Дагера выставили в Академии художеств, после чего благополучно заколотили в ящик и отправили в подвалы. Там снимки пролежали полтора с лишним века, пока их не обнаружили в 2007 г. Такая забывчивость не говорит о косности русского общества. Летом 1839 г., до присылки дагеротипов в российскую столицу, их изучением занимался в Париже российский академик И. Х. Гамель: он посылал в Академию не только образцы дагеротипов, но и собственноручно собранный аппарат для фотографирования по методу Ньепса–Дагера — еще до появления того в продаже.

Забытый же дар Николаю I открыл выставку «Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России» в Эрмитаже. Здесь представлено 72 снимка из пяти музеев Петербурга и Москвы. Многие из них прежде не были известны не только публике, но и специалистам.

Дары Дагера были поистине царскими, дорогими уже в то время, еще более ценны они с сегодняшней точки зрения. Из разосланных по европейским монархиям дагеротипов одни пропали в годы войны, другие подверглись воздействию времени. По степени сохранности петербургские экземпляры едва ли не лучшие в мире. Их ценность оттеняет и тот факт, что в петербургском отделении Академии наук хранится архив семьи Ньепса, включающий и 49 писем Дагера, в том числе 31 к самому Ньепсу и еще 17 к его сыну (в 1949 г. их издали в Ленинграде на французском языке с переводом на русский).

dagueri

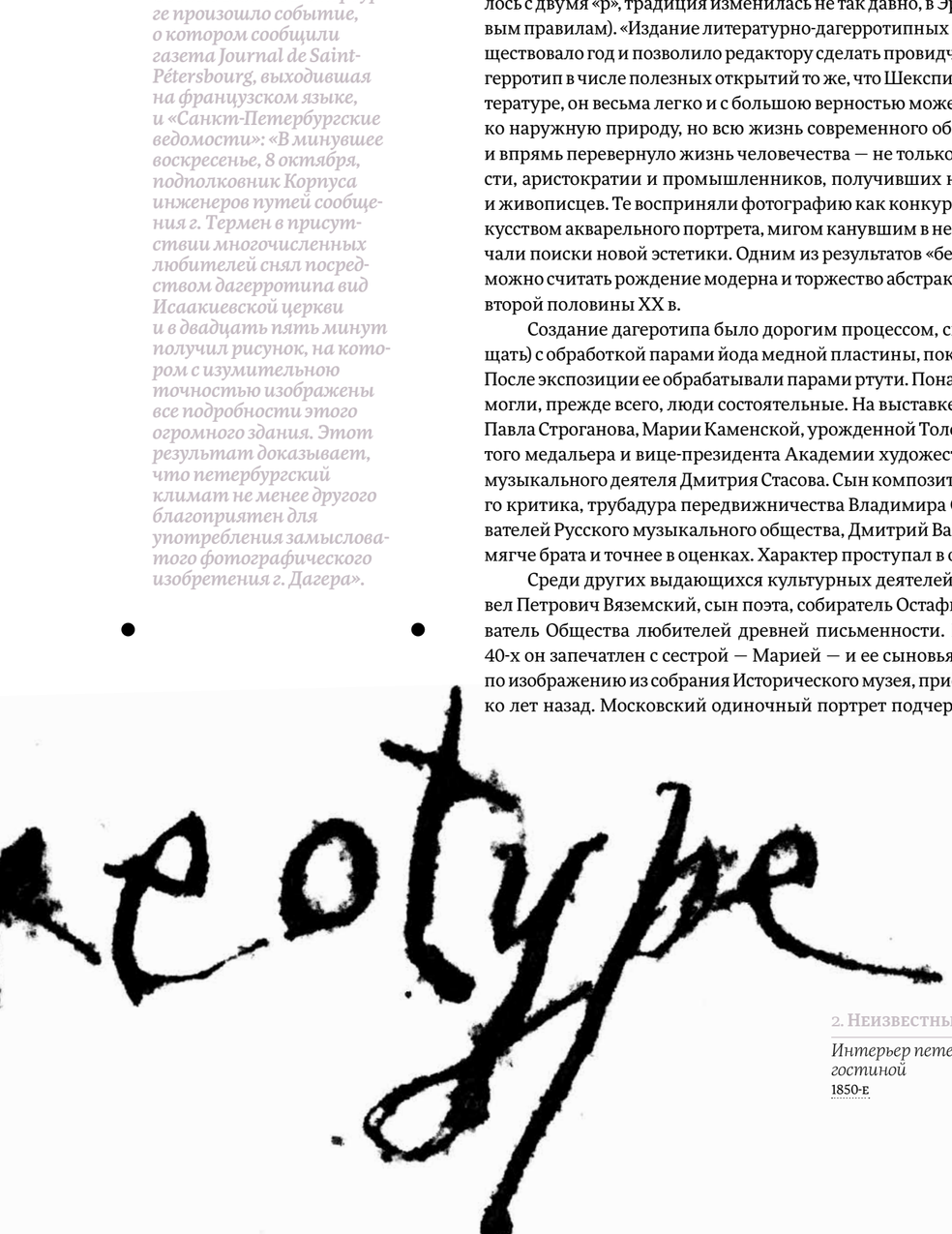
ЭСТЕТИЧЕСКИ РЕВОЛЮЦИОННЫ, ПОЛИТИЧЕСКИ ОПАСНЫ

Осенью 1839 г. в Петербурге произошло событие, о котором сообщили газета Journal de Saint-Pétersbourg, выходившая на французском языке, и «Санкт-Петербургские ведомости»: «В минувшее воскресенье, 8 октября, подполковник Корпуса инженеров путей сообщения г. Термен в присутствии многочисленных любителей снял посредством дагерротипа вид Исаакиевской церкви и в двадцать пять минут получил рисунок, на котором с изумительною точностью изображены все подробности этого огромного здания. Этот результат доказывает, что петербургский климат не менее другого благоприятен для употребления замысловатого фотографического изобретения г. Дагера».

Годы спустя в России виды Москвы, например, делали за 50 рублей, — огромная сумма по тем временам. Но увлекающихся было много. Уже в октябре 1839-го подполковник Ф. О. Термен[1] запечатлел Исаакиевский собор, в столицах фотоателье открывались одно за другим, а драматург Нестор Кукольник в 1842 г. начал издавать журнал «Дагерротип» (долгое время слово писалось с двумя «р», традиция изменилась не так давно, в Эрмитаже пишут по новым правилам). «Издание литературно-дагерротипных произведений» просуществовало год и позволило редактору сделать провидческое замечание: «Дагерротип в числе полезных открытий то же, что Шекспир в драматической литературе, он весьма легко и с большою верностью может изображать не только наружную природу, но всю жизнь современного общества». Изобретение и впрямь перевернуло жизнь человечества — не только самой богатой его части, аристократии и промышленников, получивших новое развлечение, но и живописцев. Те восприняли фотографию как конкурента. Пожертвовав искусством акварельного портрета, мигом канувшим в небытие, художники начали поиски новой эстетики. Одним из результатов «бегства от фотографии» можно считать рождение модерна и торжество абстракционизма в искусстве второй половины XX в.

Создание дагеротипа было дорогим процессом, связанным (если упрощать) с обработкой парами йода медной пластины, покрытой слоем серебра. После экспозиции ее обрабатывали парами ртути. Поначалу запечатлеть себя могли, прежде всего, люди состоятельные. На выставке есть портреты графа Павла Строганова, Марии Каменской, урожденной Толстой, дочери знаменитого медальера и вице-президента Академии художеств, а также адвоката и музыкального деятеля Дмитрия Стасова. Сын композитора и брат знаменитого критика, трубадура передвижничества Владимира Стасова, один из основателей Русского музыкального общества, Дмитрий Васильевич был гораздо мягче брата и точнее в оценках. Характер проступал в облике.

Среди других выдающихся культурных деятелей столетия — князь Павел Петрович Вяземский, сын поэта, собиратель Остафьевского архива, основатель Общества любителей древней письменности. На дагеротипе конца 40-х он запечатлен с сестрой — Марией — и ее сыновьями. Дату определили по изображению из собрания Исторического музея, приобретенному несколько лет назад. Московский одиночный портрет подчеркивает самобытность



2. **Неизвестный фотограф**

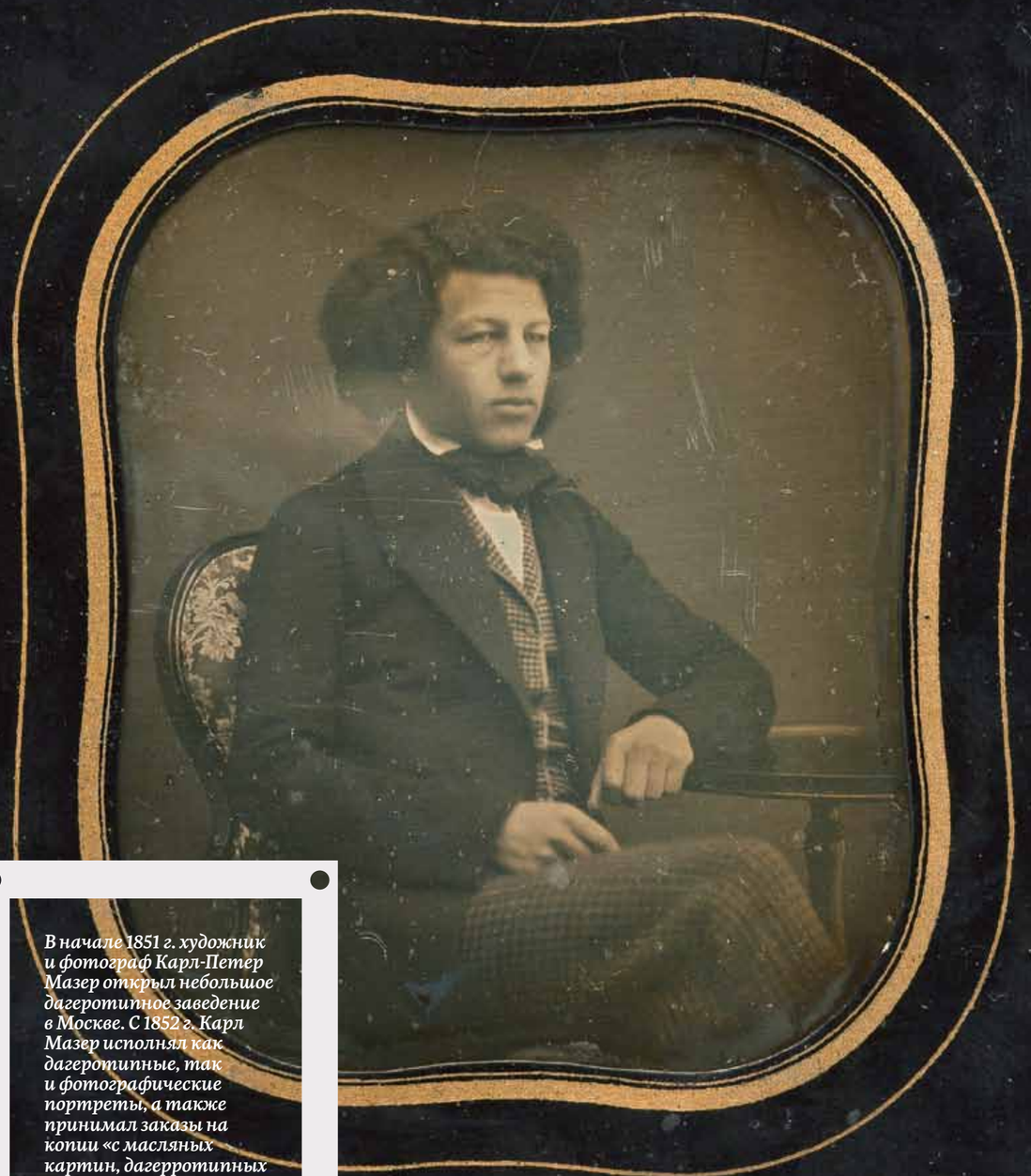
Интерьер петербургской гостиной

1850-е

1 **Франц Осипович Термен (Теремин) (Franz Josef Théremin)** — выпускник Корпуса инженеров путей сообщения, сын французского эмигранта, первый известный петербургский фотограф-любитель. К сожалению, дагеротип с изображением Исаакиевского собора утерян. Ф. О. Термен известен также как создатель (совместно с Жюлиани) искусственного мрамора.

3. Ателье К. П. Мазера

Портрет А. Н. Бекетова
1854, Москва
Литературный музей ИРЛИ РАН



В начале 1851 г. художник и фотограф Карл-Петер Мазер открыл небольшое дагеротипное заведение в Москве. С 1852 г. Карл Мазер исполнял как дагеротипные, так и фотографические портреты, а также принимал заказы на копии «с масляных картин, дагерротипных и акварельных портретов и с гравюр».

4. Неизвестный фотограф

Портрет М. Ф. Каменской
Конец 1840-х — начало 1850-х
Литературный музей ИРЛИ РАН

Фотографы 1850–1860-х гг. уже последовательно работали в формате «карт-визит», а затем в «кабинетном» размере. Эти принятые во всем мире параметры, специально под которые изготавливались объективы, камеры, негативы и даже фотоальбомы, позволяли стандартизировать и тем самым серьезно удешевить продукцию, что расширяло круг потребителей, но одновременно влияло на характер фотоизображения.

Портрет Е. А. Денисьевой
1850-е
Литературный музей ИРЛИ РАН

Вяземского, что-то поэтическое и даже анархическое в его натуре. Автор литературных мистификаций, служивший в цензуре, а в 80-х возглавивший Главное управление по делам печати, он изумлял сотрудников свободомыслием. Так, приехав в Московский цензурный комитет, Вяземский призвал его членов не предаваться крайностям в борьбе со злом, ибо и у зла есть право на существование: «Противодействием его добру условливается в природе гармония».

Портреты стали любимым жанром нового искусства, хотя съемка и длилась 20–25 минут, что нервировало неусидчивых клиентов. Благодаря усовершенствованию процесса съемка вскоре стала идти менее 30 секунд. На российском рынке царили немецкие и французские мастера. Порой русские фотографы скрывались под «импортными» фамилиями: так поступал, например, усовершенствовавший камеру и чувствительную фотобумагу ярославец Алексей Греков. Он работал как Вокерг и И. Гутт (Греков вообще отличался склонностью к авантюрам: получив в Петербурге в 1844 г. должность начальника типографии губернского правления, он уходит в отставку, бедствует с семьей в Москве и кончает жизнь в тюрьме, куда попадает за печатание фальшивых денег).

Имена большинства первых фотографов так и остались неизвестны. Те, что известны, — почти все иностранные: братья Цвернеры, Иосиф Венингер, Карл Даутендей. Но есть среди них и русские, как Сергей Левицкий (1819–1898). Он много путешествовал, фотографировал и Наполеона III, и Гоголя, ему принадлежит хрестоматийный снимок, запечатлевший писателя в Риме в окружении русских живописцев. Левицкий придумал камеру с раздвижными мехами, стал ретушировать негатив и одним из первых применил электрический свет при работе в ателье. На выставке показывают шесть его снимков. Один, из собрания Пушкинского Дома, представлен впервые. Другой — портрет Авдотьи Яковлевны Панаевой, музы и соавтора Некрасова, — хорошо известен.

Многие разъезжали с фотогастролями по провинции. Благодаря этому сохранились снимки декабристов на поселении. В Пикетном зале Зимнего дворца показали два портрета отставного штабс-капитана Иосифа Поджио, портреты князя Сергея Волконского и поручика-гренадера Николая Панова (все — из собрания Пушкинского Дома). Их сделал в Иркутске в 1845 г. француз Альфред Давиньон, в начале 40-х открывший на берегах Невы одно из первых фотографических ателье, работавший также и в Москве. Снимки послали родным, но III Отделение задержало их, не по доносу, а случайно, вскрыв одно из писем с изображениями Поджио. Вскрывавший вряд ли сразу понял, что́ перед ним.

Фотографа арестовали в Петербурге. Завели дело «О художнике Давиньоне, который в бытность в Сибири снимал дагерротипные портреты с государственных преступников». Преступного умысла в действиях Давиньона не обнаружили, хотя декабристам, повелением Николая I, впредь запретили заказывать собственные портреты и посылать их родственникам.

Дагеротипы раскрашивались кисточками, как миниатюры, причем очень часто — известными художниками. Первые попытки раскрашивать слабое изображение стали делаться после того, как опыты по раскрашиванию защитного стекла были признаны безуспешными. Нанесение цветной пудры на изображение с помощью резиновых щеточек также оказалось неподходящим для дагеротипа, который легко повреждался. Оставался единственный способ: опытный художник-миниатюрист долго и тщательно подкрашивал поверхность дагеротипа, с таким же вниманием и мастерством, какие требовались при работе с миниатюрой на кости.

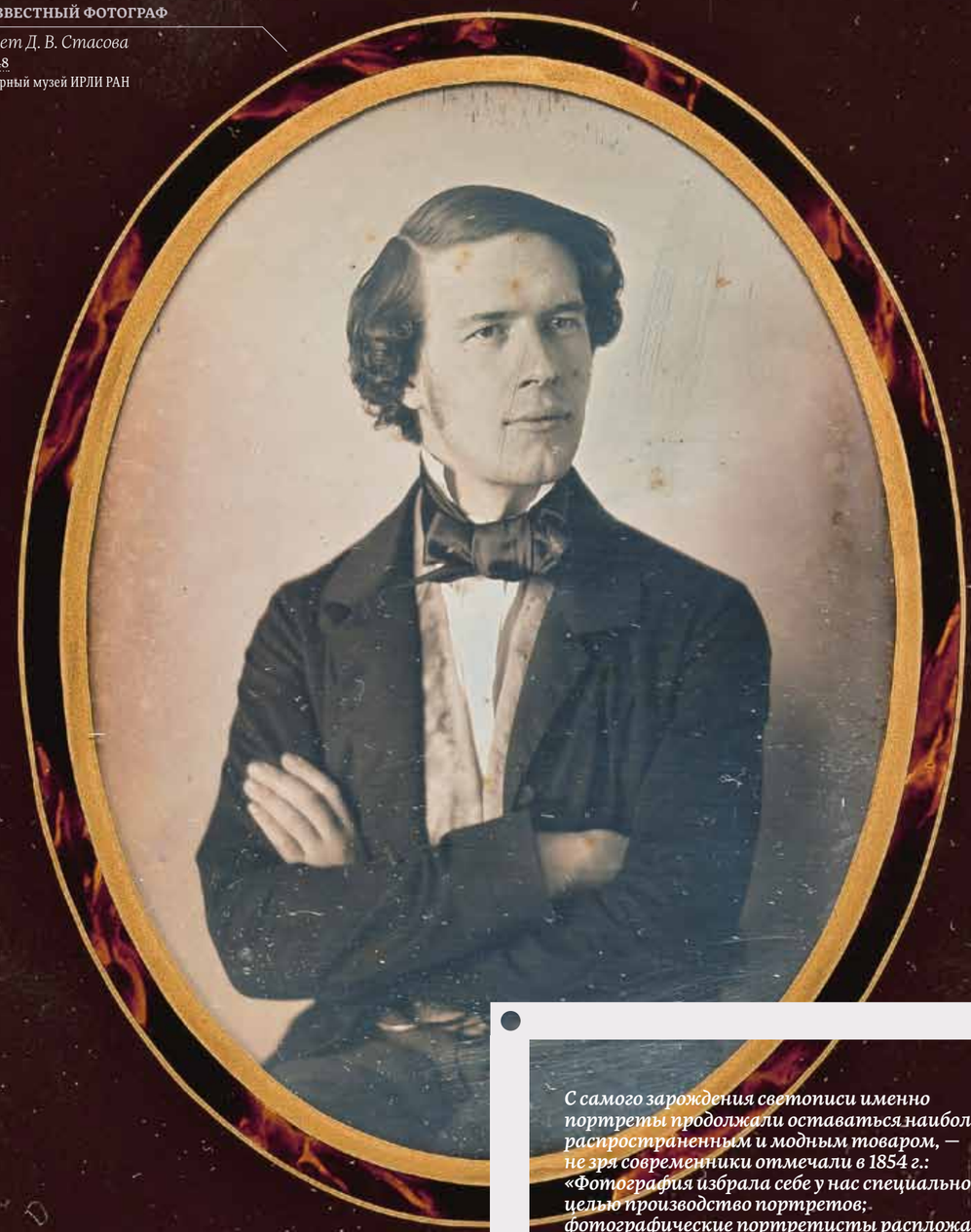
Странствующий дагеротипист Иосиф Венингер в августе 1841 г. из Вены переселился в Стокгольм, далее — в Финляндию, а в декабре 1843 г. открыл портретную мастерскую в Петербурге, которая считалась лучшей в городе.

6. **Ателье И. Венингера**

Портрет П. С. Строганова
Около 1851
Санкт-Петербург

7. **Неизвестный фотограф**

Портрет Д. В. Стасова
1847–1848
Литературный музей ИРЛИ РАН



С самого зарождения светописи именно портреты продолжали оставаться наиболее распространенным и модным товаром, — не зря современники отмечали в 1854 г.: «Фотография избрала себе у нас специальной целью производство портретов; фотографические портретисты распложаются в Петербурге только что не каждый день...»

8. **Неизвестный фотограф**

Портрет К. П. Брюллова
Середина 1840-х
Литературный музей ИРЛИ РАН

Первые рамки для дагеротипов делались из обработанной кожи, но вскоре появились более дешевые рамки из искусственной кожи, а также из опилок и шеллака, с орнаментом (вверху). Стекло, овальная рамка и дагеротип вставлялись в гнущуюся, покрытую металлом рамку, а затем все это помещалось в футляр. Когда солнечный свет попадал на дагеротип, серебряное изображение становилось негативным (в центре). С поворотом руки изображение становилось полностью узнаваемым позитивом (внизу).

В ноябре 1841 г. около Большого театра, на Никольской улице, было открыто первое в Петербурге дагеротипное ателье А. Давиньона и Г. Фоконье, где снимались портреты «в две минуты». Давиньон совершил в 1843 и 1844 гг. далекие путешествия по России, побывал в Сибири, где был арестован за изготовление дагеротипных портретов государственных преступников — ссыльных декабристов.

9. **Альфред Давиньон**

Портрет
С. Г. Волконского
1845, Иркутск
Литературный музей ИРЛИ РАН

Портрет П. П. Вяземского с сестрой Марией и племянниками Петром и Александром
Около 1847–1849

Изготовляемые в разных техниках иконографические изображения, черно-белые или раскрашенные от руки, стоили значительно дешевле акварельных и, тем более, живописных миниатюр, отличаясь при этом сходством, которое гарантировала «фотографическая машина».

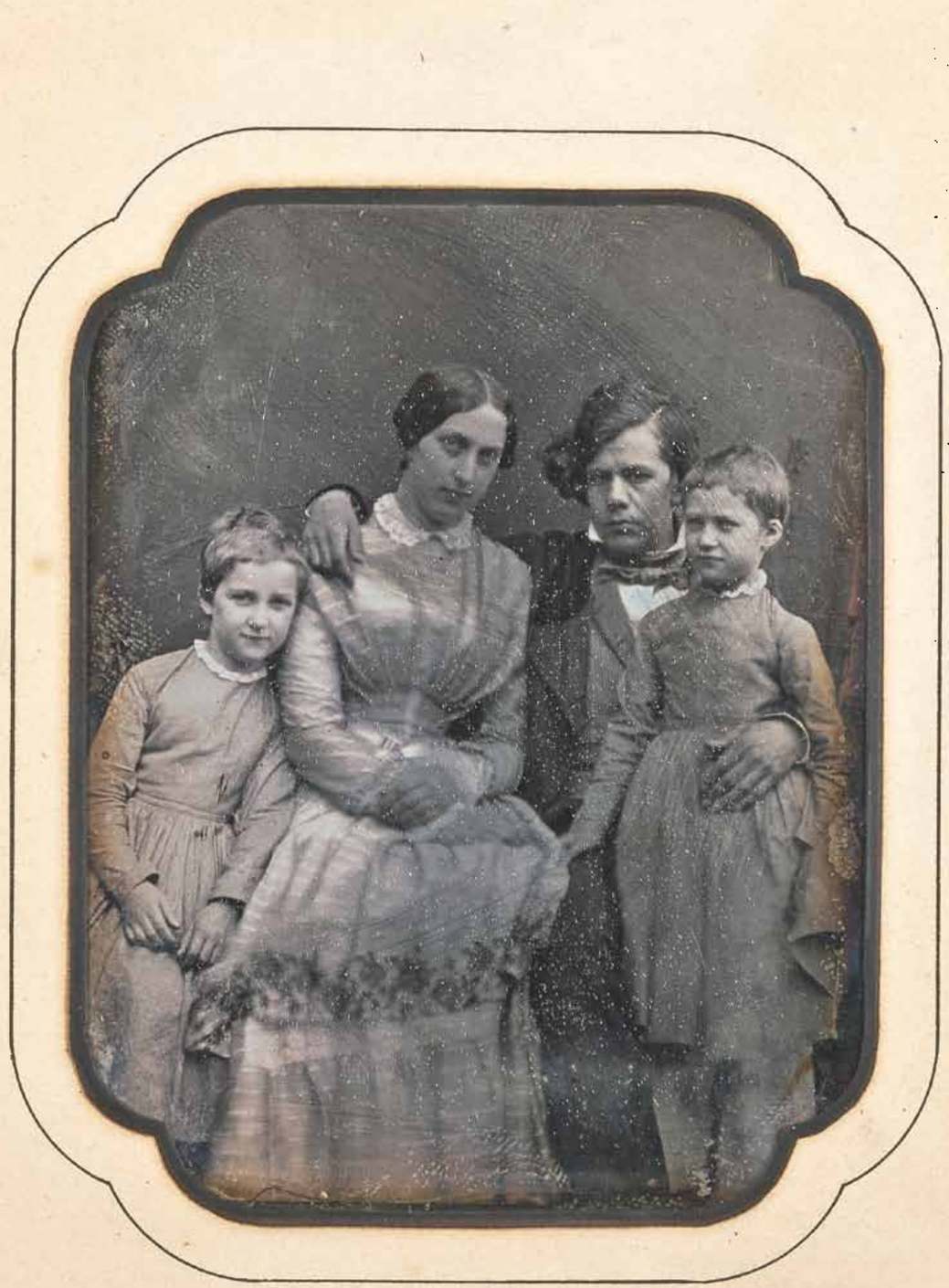
в Европейскую часть России. Изображение становилось политическим жестом, фотографирование преступников — крамолой. Запрет касался даже тех, кто уже отбыл срок и поступил на государственную службу. Ссыльные давали расписки, что у них нет дагеротипов и они обязуются их не иметь: такую, например, дали в Ялуторовске Пущин, Якушкин, Матвей Муравьев-Апостол и др. Давиньона выпустили, в 1847 г. он с семьей покинул Россию. Сделанные им снимки были конфискованы и хранились в Петербурге, в архиве Департамента полиции на Пантелеймоновской улице (ныне ул. Пестеля). Во время погромов 1917 г. здание подожгли. Фотографии чудом спасли сотрудники Пушкинского Дома, отправившиеся за ними на пожар. Они понимали, какими культурными ценностями может обладать политическая полиция. Об этой истории рассказывается в каталоге выставки, на редкость изящном. Помимо вступительной статьи Н. Ю. Аветян «Зеркало, которое сохраняет все впечатления», публикуются все 72 дагеротипа. Каждому отдан разворот: справа — сама работа, слева — ее вид в паспарту и сопроводительный текст, часто включающий обширные цитаты из мемуаров современников. Паспарту не похожи одно на другое, они выглядят особым жанром. Казалось бы, им можно посвятить отдельную выставку, только что́ они без вставленных в них пластин?

Из портретов выделяются изображения Карла Брюллова (красивое античное лицо, хотя сам он, говорят, был невысок ростом, толстопуз и едва ли не комичен), деда Александра Блока ботаника Андрея Бекетова, а также последней любви Тютчева Елены Денисьевой. Ее лицо нельзя назвать красивым, но оно из тех, что запоминаются. В Денисьевой чувствуются и характер, и обаяние, и тот внутренний свет, который одинаково редок во все времена.

Гораздо скромнее портретов на выставке представлены интерьеры. Так, неизвестный художник запечатлел петербургскую гостиную, а мастера́ ателье Трудперта Шнайдера — гостиную в загородном дворце усадьбы Михайловка в районе Петергофа, принадлежавшей сыну Николая I великому князю Михаилу Николаевичу. Уроженец Бадена Шнайдер (1804–1899) работал в Берлине, Москве и Петербурге, в течение трех лет снимал виды Рима. Его фирма просуществовала до 1921 г.

Этот раздел выставки мог бы быть расширен за счет запасников Музея-усадьбы «Архангельское». Там хранятся 17 стереодагеротипов того же Шнайдера, где запечатлены интерьеры Юсуповского дворца на Мойке.

Как у всякой ушедшей в небытие технологии, у дагеротипии есть свои энтузиасты. Кто-то снимает сегодня в технике, предложенной 170 с лишним лет назад. Можно возродить ее принципы, — сложнее с духом, в сознании потомков накрепко привязанным к простору улиц, которые лишены троллейбусно-интернетовских проводов и пробок, замедляющих жизнь, но не придающих ей той внутренней неторопливости, что отличает лица XIX века от нынешних.



Сегодня известны лишь стереодагеротипы с изображением Петербурга, сделанные иностранными мастерами, например фирмой «Т. Шнайдер и сыновья». В мае 1861 г. они создали 13 стереоснимков во дворце князя Б. Н. Юсупова на Мойке. Известен также стереодагеротип Шнайдеров, на котором запечатлен конный выезд на петербургской улице (частное собрание).

11. Ателье Т. Шнайдера и сыновей

Гостиная в загородном дворце усадьбы Михайловка в районе Петергофа
1861, Санкт-Петербург

ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА

НЕОБХОДИМЫЙ КОНТРАСТ

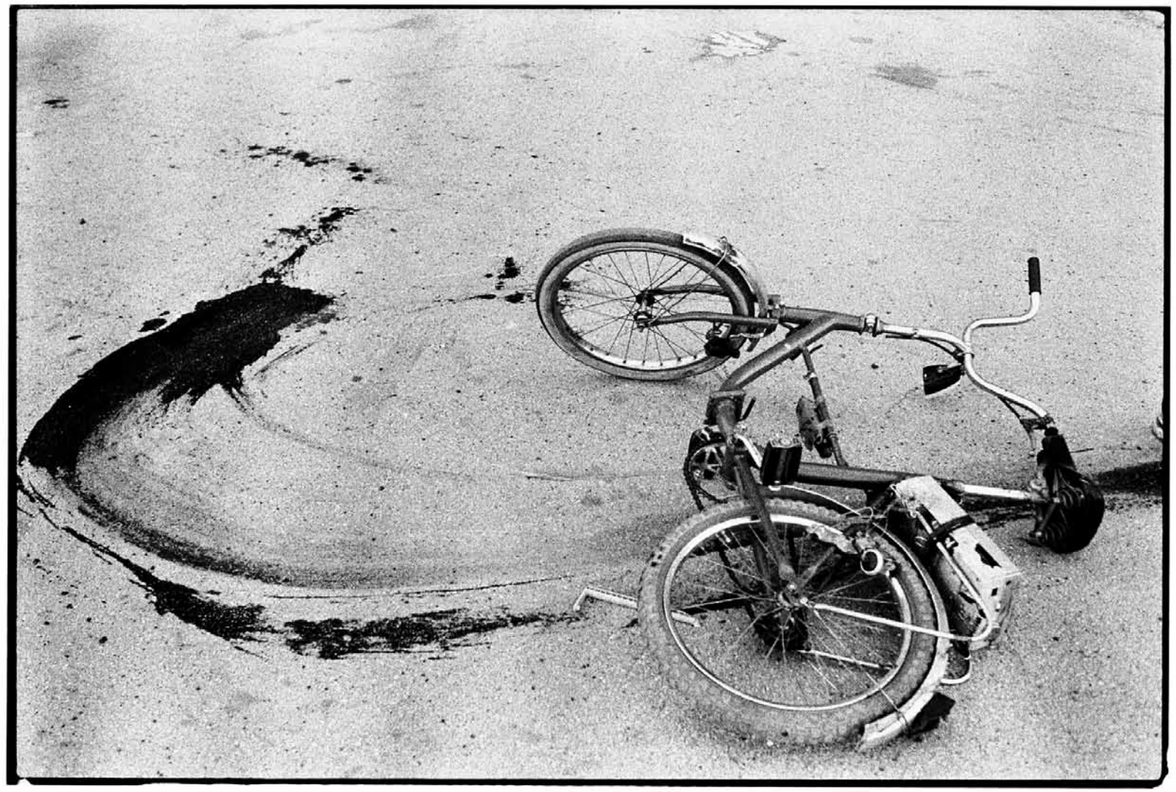
Музеи собирают фотографию давно, самая старая и обширная коллекция принадлежит лондонскому Музею Виктории и Альберта: первые экспонаты в ней появились в 1852-м, в год основания музея. Однако в качестве произведения искусства фотография была впервые приобретена лишь в 1857 г.: фотоколлаж из 30 частей «Два жизненных пути» Оскара Густава Рейландера купила британская королевская семья.

Таким образом, номинально всего через каких-нибудь два десятилетия с момента изобретения «светописи» техническому кунштюку удалось стать высоким искусством. Впрочем, фактически до самого конца второго тысячелетия крупные художественные музеи игнорировали фотографию. Она была документом — и не более, потому важнее всего было, кто сфотографирован, а не как. На преодоление этого подхода ушло около 100 лет: перелом в сознании любителей и профессионалов пришелся на 1960-е гг. В 1980-х в Европе и США были открыты музеи, целиком посвященные фотографии. Спустя еще 30 лет Государственный Эрмитаж представляет выставку «Анни Лейбовиц. Жизнь фотографа. 1990–2005». Эта выставка стала результатом работы над одноименной книгой, о которой сама Анни подробно рассказывает в предисловии. В разных вариантах — расширенном, сокращенном — экспозицию демонстрировали в США, Западной Европе и Австралии. Для Эрмитажа был сделан особый отбор, однако главная идея осталась неизменной. «У меня нет двух жизней», — пишет Анни. Снимки, сделанные на заказ, и семейная фотохроника соседствуют, рассказывая единую историю, в которой есть всё: счастье, горе, любовь, трудности, есть страсть и есть беспристрастность.

Для Эрмитажа это не первая выставка современной фотографии: в его стенах экспонировались

1. Анни Лейбовиц

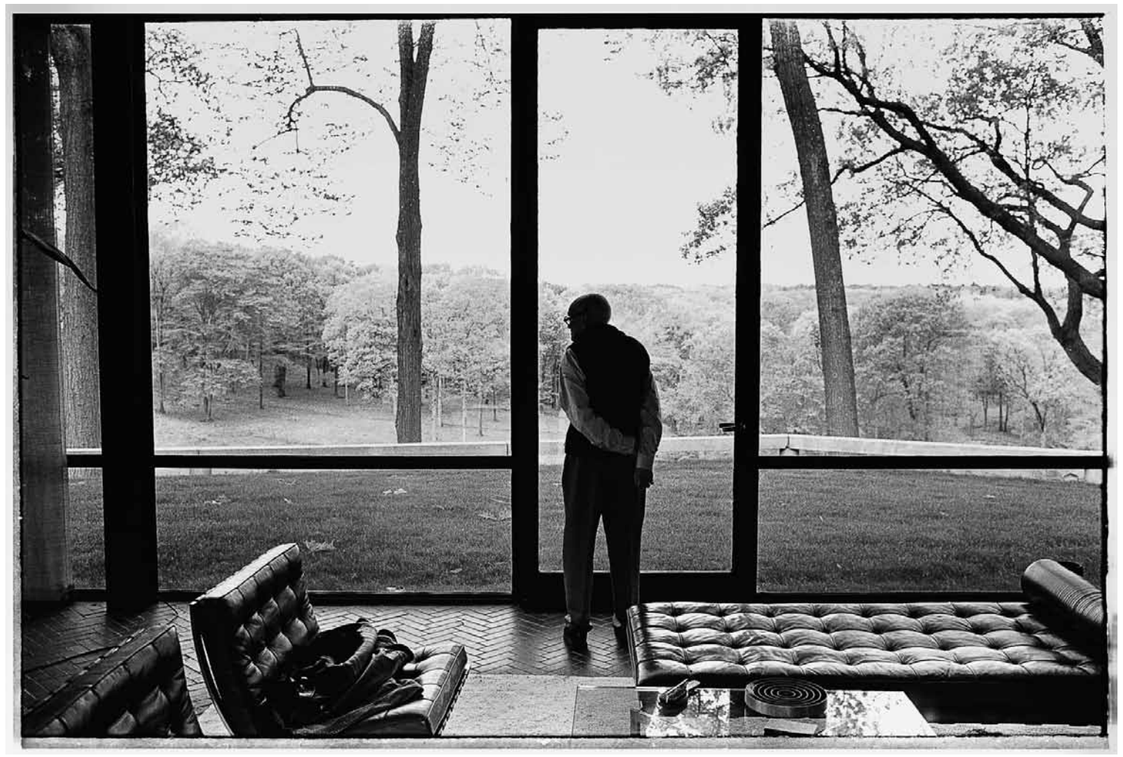
Сараево
1993
© Анни Лейбовиц



ANNIE LEIBOVITZ

2. **Анни Лейбовиц**

Филипп Джонсон,
Стеклянный дом,
Нью-Кейнен,
Коннектикут
2000
Пигментная печать
© Анни Лейбовиц



работы Ирвинга Пенна, Робера Дуано, Уильяма Кляйна, Роберта Мэпплторпа, Бориса Смелова. Впрочем, однородное, на первый взгляд, искусство фотографии отнюдь не однородно, в нем есть свои «высокие» и «низкие» жанры. Еще совсем недавно съемки для глянцевых журналов, с точки зрения «чистого искусства фотографии», были ремеслом. То есть не жанром вовсе.

Впервые в музейном контексте работы Анни Лейбовиц демонстрировались в 1991 г.: выставку организовал Международный центр фотографии в Нью-Йорке. До этого ее жизнь и работа были далеки от тишины музейных залов. На обложке журнала Rolling Stone снимок Анни, тогда еще студентки Художественного института Сан-Франциско, напечатали 11 июня 1970 г., — это был один из кадров серии об антивоенных демонстрациях. 13 последующих лет работы в журнале, сформировавшем американскую (а принимая во внимание «культурный империализм», читай — мировую) музыкальную индустрию в том виде, в котором она существует сегодня, открыл для Лейбовиц многие заветные двери. Пик популярности издания пришелся как раз на 1970-е, а вошедший в историю фотоснимок с обнаженным Джоном Ленноном, обнимающим Йоко Оно, сделанный 8 декабря 1980 г., за пять часов до гибели певца, — возвел Лейбовиц в ранг знаменитости.

Современное общество позволяет быстро конвертировать популярность в деньги. Личная известность всегда была ценной: прежде всего она позволяла сохранить имя человека в истории. Рекламные технологии работали уже во времена Античности; уже тогда и реклама и антиреклама делали свое дело. Глашатаи, разъезжавшие по Греции с призывом: «Не смейте помнить имя безумного Герострата, сжегшего из честолюбия храм богини Артемиды», навеки сохранили для потомков имя поджигателя. Новации XX в., многократно увеличившие скорость распространения информации: телеграф, телефон, радио, кино и телевидение, а также стремительное развитие института СМИ дали жизнь новой элите — «звездам», или «людям известности».

До конца 1910-х гг. актеры кино представлялись зрителю стаффажными фигурками. На первом месте был интерес к техническим возможностям «синематографии», особенностям аппаратуры, способности «движущихся картинок» правдоподобно передавать реальность. В кино не играли, а снимались. Драматическим искусством наслаждались в театре, а в кино шли, чтобы не отстать от времени. Лишь к концу 1910-х в прессе начинают писать об актерах и их игре.

Анни Лейбовиц сама стала звездой и легкой добычей для акул пера: ее нестандартная биография всегда давала массу поводов для сплетен. Снимая легенд музыкальной индустрии для журнала Rolling Stone, работая официальным концертным фотографом группы The Rolling Stones в 1975 г., Анни не смогла избежать соблазнов мира рок-музыки. «В Rolling Stone был культ наркотиков», — вспоминает она. Сменив рок на гламур, она покинула музыкальное издание ради Vanity Fair, журнала о моде и стиле жизни.

1980-е стали для Анни во многом определяющим десятилетием. С Vanity Fair она сотрудничает и по сей день. В США, кажется, не осталось известных персонажей, не попавших в ее объектив: голливудские актеры, художники, архитекторы, балетные танцовщики, интеллектуалы, бизнесмены, прославленный фотограф Ричард Аведон, два робота из фильма «Звездные войны», четыре президента США. Конец 1980-х принес перемены и в личную жизнь Анни. В 1988 г. произошла важная для нее встреча с писательницей Сьюзен Зонтаг: они познакомились на съемках для обложки книги Сьюзен «СПИД и его метафоры». В своем предисловии к альбому «Жизнь фотографа. 1990–2005» Анни много рассказывает о Сьюзен, а кадры, на которых запечатлена Зонтаг, отобранные фотографом для выставки из личного архива, могут составить отдельную лирическую и одновременно трагическую сюиту. Близкие отношения, продлившиеся 17 лет, до самой смерти Зонтаг в конце 2004 г., всегда были предметом пристрастного интереса прессы. В 2006 г., устав от многочисленных расспросов, в интервью газете San Francisco Chronicle фотограф расставила все точки над «i»: «Называйте нас любовницами. Мне нравится это слово. Знаете, “любовницы” звучит романтично. И вообще, я хочу высказаться предельно ясно. Я люблю Сьюзен. И с этим у меня нет проблем. Проблема у меня была со словами “партнер” или “компаньонка”. Как будто речь шла о двух старушках».

Их духовный и интеллектуальный союз был плодотворным, многие «непрофильные» для Лейбовиц кадры сделаны под влиянием Зонтаг. Так, в 1993 г. она вслед за Сьюзен отправилась в Сараево и впервые в своей жизни фотографировала настоящую войну; вместе они обследовали руины башен-близнецов Всемирного торгового центра. Сьюзен не только вдохновляла, но и поддерживала: в 1991 г. именно она убедила редактора поставить знаменитые снимки обнаженной беременной

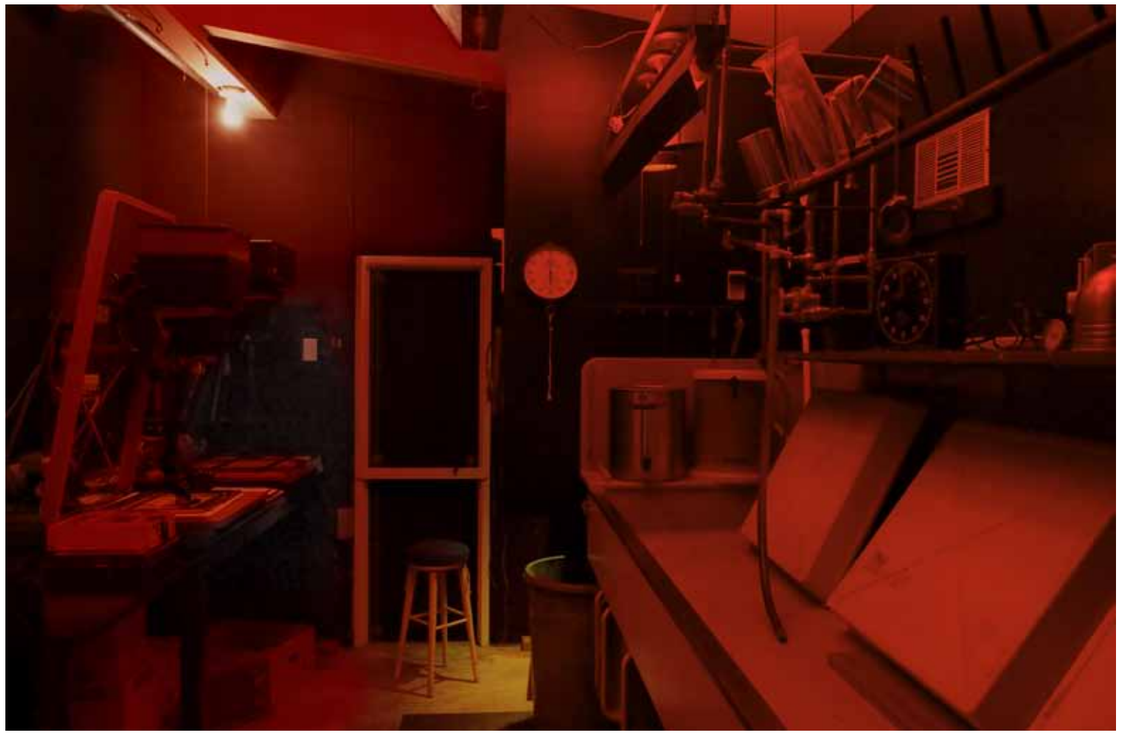
Деми Мур на обложку августовского номера Vanity Fair.

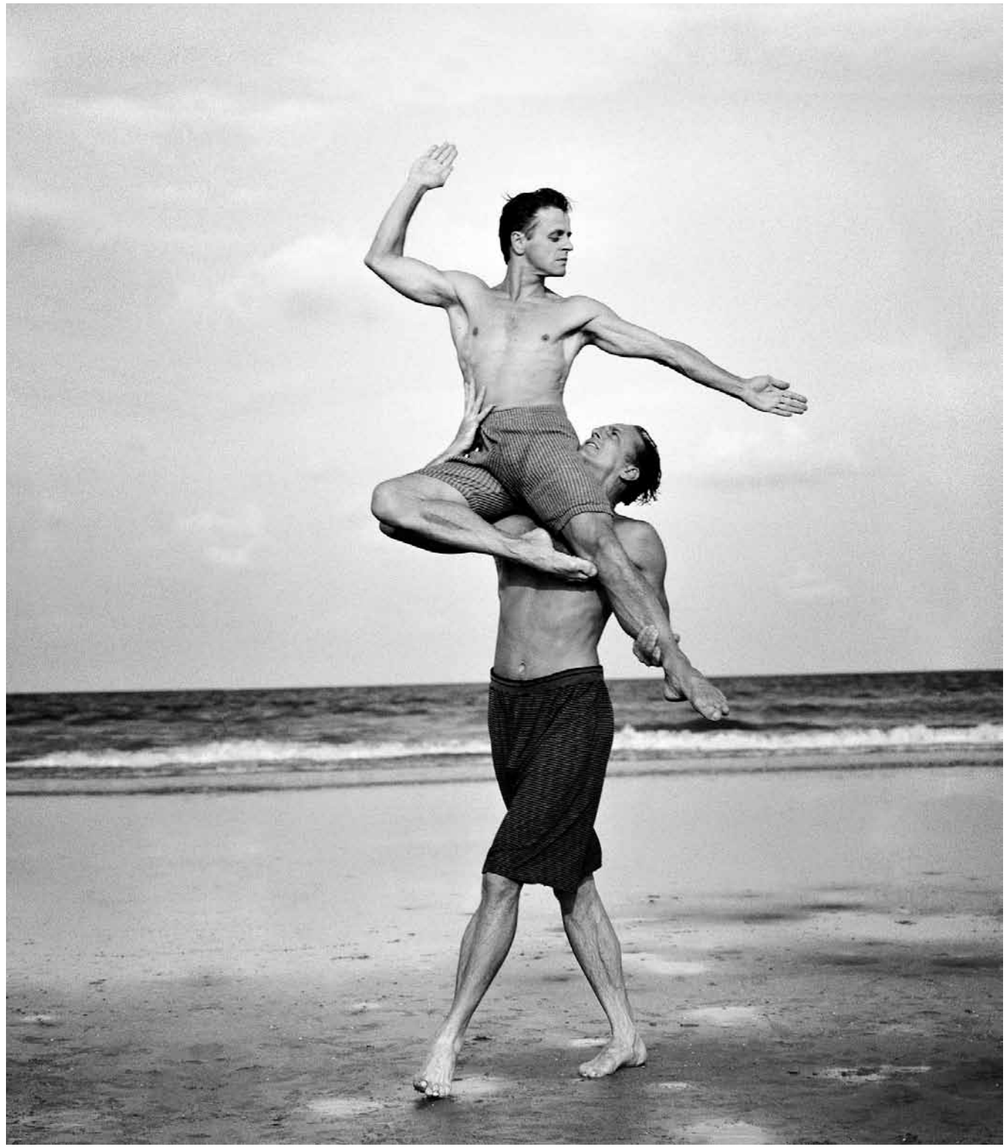
В сухом остатке руморологических подробностей: звезды, наркотики, нестандартная семья (первую дочь, Сару, Анни родила в 2001-м, в возрасте 51 года; младших близнецов — Сьюзен и Сэмюела — выносила и родила в 2005 г. суррогатная мать), большие гонорары и огромные финансовые потери фотографа в 2009–2010 гг., — вот уж поистине лакомый кусок для журналистов всех мастей! Даже из такого респектабельного дела, как фотосъемка королевы Великобритании, в 2007 г. канал Би-би-си смог раздуть скандал: рекламный ролик документального фильма «Год с королевой», снятого телекомпанией, создавал у зрителя ложное впечатление о конфликте между королевой Елизаветой и Анни и о досрочном завершении съемок. Компания принесла и британской королеве, и фотографу извинения, но благодаря Интернету словосочетание «скандал с тиарой» по-прежнему на слуху. В результате сегодня даже люди, бесконечно далекие от фотографии, знают, кто такая Анни Лейбовиц.

Воспринимая звезд как часть поп-культуры, мы часто не анализируем их профессиональную деятельность, благодаря которой они становятся знаменитыми. Для творчества Анни Лейбовиц эта проблема актуальна вдвойне: увидев растиражированные портреты известных современников, сделанные знаменитым фотографом, мы теряем способность мыслить критически. Кажущиеся безыскусными на фоне роскошных постановочных кадров фотографии близких, напоминающие своей бескомпромиссной честностью концептуальный проект, дают необходимый контраст, возвращают ясность сознания. И мы видим, как эти снимки сделаны. И понимаем, кто их сделал.

3. **Анни Лейбовиц**

Фотолаборатория Ансела Адамса Кармел, Калифорния
2010
Пигментная печать
© Анни Лейбовиц





4. **Анни Лейбовиц**

Михаил Барышников и Роб Бессерер. Остров Камберленд, штат Джорджия
1990
Пигментная печать
© Анни Лейбовиц

Мы прошли через вход во дворе, с боковой улочки, взобрались по довольно извилистой лестнице, что далось Сьюзен с трудом, и обе подумали, что тратим время впустую. А когда дверь распахнулась, мы просто уставились друг на друга. Это было прямо на набережной Гран-Огюстен, и через высокие окна гостиной были видны Сена, площадь Дофин и шпиль Сен-Шапель. Дом был построен в 1640 году и использовался как печатня. И он находился в полуразрушенном состоянии, как раз то, что я люблю. Мы вернулись на следующий день и сказали собственнику, что хотим эту квартиру. Потом мы нашли фотографию, сделанную Атже, а гуляя по кварталу, увидели мемориальную доску на здании, сообщающую, что Пикассо писал там «Гернику». Позже мы обнаружили кадр, который Брассай снял ночью на нашей улице. Снимок, где Сьюзен смотрит на дом, стоя у реки, — был сделан в то утро, когда мы возвращались в Нью-Йорк. Нам говорили, что в квартире никогда не бывает прямого света, однако, заехав туда по дороге в аэропорт, мы увидели, что вся она залита солнцем. Мы были потрясены.

5. **Анни Лейбовиц**

Сьюзен Зонтаг[1]
Париж, 2002
Пигментная печать
© Анни Лейбовиц

1 **Сьюзен Зонтаг** — американская писательница, литературный, художественный, театральный и кинокритик, лауреат национальных и международных премий.

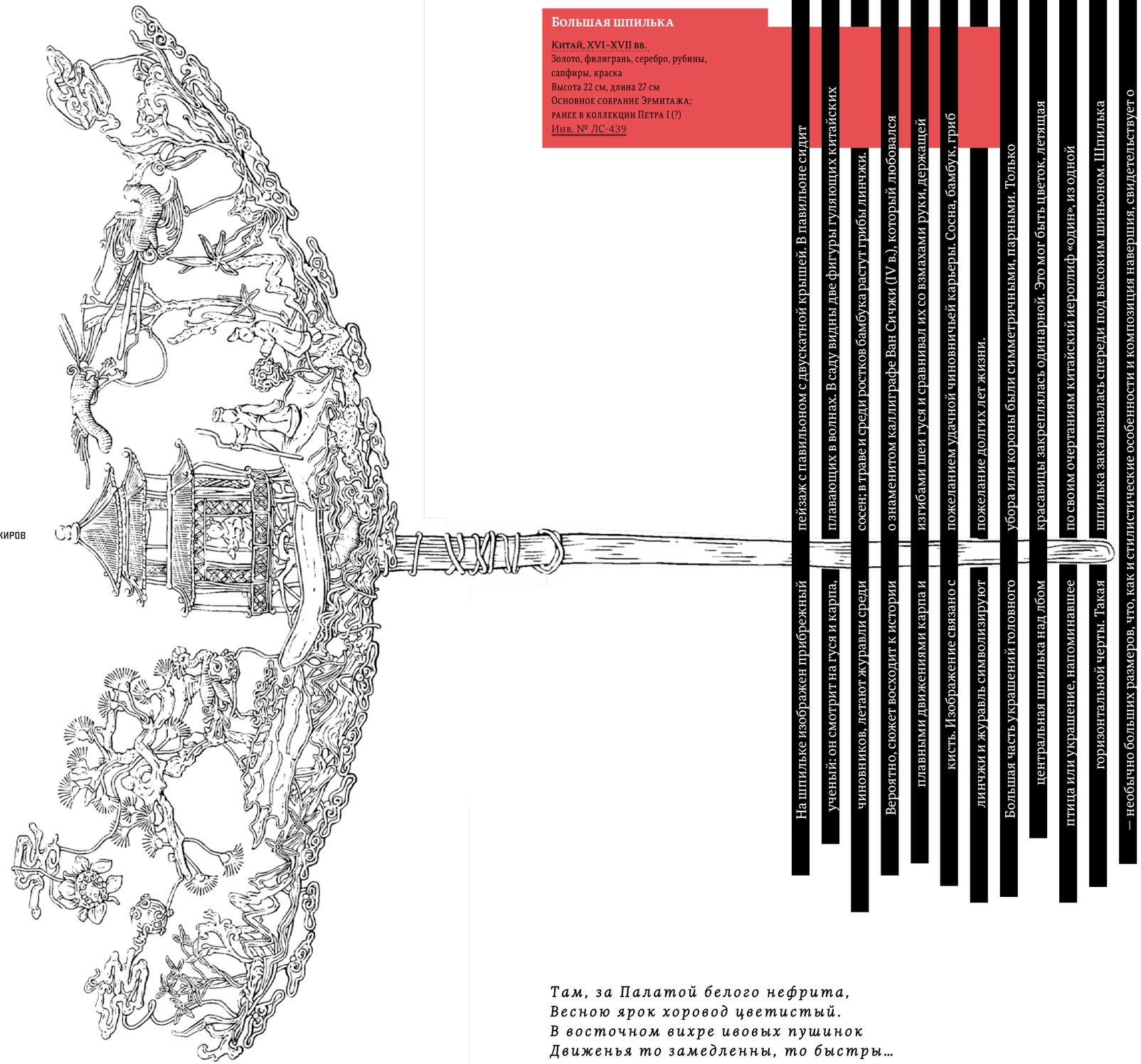
Драконы, играющие жемчужиной, и полосы орнамента.
Юбка, фрагмент

Китай, конец XIX века
Атласный шелк, вышивка золотыми нитями вприкреп и цветными шелковыми нитями
ГЭ, инв. № ЛТ-7877

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

金丝蟠花

●● ИЛЛЮСТРАЦИИ: ЭЛЬДАР ЗАКИРОВ



Большая шпилька

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, серебро, рубины, сапфиры, краска
Высота 22 см, длина 27 см
Основное собрание Эрмитажа; ранее в коллекции Петра I (?)
Инв. № ЛС-439

На шпильке изображен прибрежный пейзаж с павильоном с двускатной крышей. В павильоне сидит ученый: он смотрит на гуся и карпа, плавающих в волнах. В саду видны две фигуры гуляющих китайских чиновников, летают журавли среди сосен; в траве и среди ростков бамбука растут грибы линчжи. Вероятно, сюжет восходит к истории о знаменитом каллиграфе Ван Сичжи (IV в.), который любовался плавными движениями карпа и изгибами шеи гуся и сравнивал их со взмахами руки, держащей кисть. Изображение связано с пожеланием удачной чиновничьей карьеры. Сосна, бамбук, гриб линчжи и журавль символизируют пожелание долгих лет жизни.
Большая часть украшений головного убора или короны были симметричными, парными. Только центральная шпилька над лбом красавицы закреплялась одинарной. Это мог быть цветок, летящая птица или украшение, напоминавшее по своим очертаниям китайский иероглиф «один», из одной горизонтальной черты. Такая шпилька закалывалась спереди под высоким шиньоном. Шпилька — необычно больших размеров, что, как и стилистические особенности и композиция навершия, свидетельствует о довольно раннем времени изготовления (XVI–XVII вв.).
Некоторые китайские золотые изделия находились во время в царь в парских дворцовом собрании уже в начале XVIII в. Существуют упоминания о подношении золотых шпилек во время дипломатических переговоров Ф. А. Головина в 1689 г. Кроме того, золотые китайские украшения заказывались уже для Екатерины I.

В восточном вихре ивовых пушинок...*

Там, за Палатой белого нефрита,
Весною ярок хоровод цветистый.
В восточном вихре ивовых пушинок
Движенья то замедленны, то быстры...

Стихотворение из знаменитого романа «Сон в красном тереме» (红楼夢), Цао Сюэцинь, 1743 год пер. Л. Н. Меньшикова

Украшение-подвеска

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, краска
Длина 5 см
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № ЛС-437

Украшение выполнено в виде мальчика, сидящего верхом на фантастическом звере — цилине. Улыбающийся ребенок одет как взрослый чиновник — в халат с поясом; под фигуркой зверя закреплены драгоценности. Цилинь — одно из четырех мифических существ, приносящих счастье; он имел черты разных животных, в том числе дракона, тигра, буйвола, при этом его тело как будто покрыто чешуей. Разные узоры переплетения филигранных проволочек передают эффект разных материалов, например шелка халата и чешуи зверя. По китайским представлениям, цилинь приносил удачу и счастье. Такое изображение служило пожеланием рождения сына, а мальчику — хорошей карьеры и удачи. Обычно подобные изделия из золота и серебра служили оберегами, их подвешивали детям на обруче на шее, как замóк на счастье.

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

Китайские изделия из золота в XVIII в. были частью дворцового собрания, позднее их перенесли в Галерею драгоценностей Эрмитажа. В 1920–1930-х гг., после создания в Эрмитаже Отдела Востока, украшения были переданы туда. Сегодня многие из этих удивительных предметов экспонируются в Особой кладовой. В составе коллекции представлено большое количество украшений из золотой проволоки тончайшего плетения. Золото в них очень высокой, 750–900-й, пробы, пластичное, — только из него можно было вытянуть такие тонкие золотые нити. Технаика эта в Европе получила название «филигрань» (от лат.: filum — «проволока», granum — «зерно»), а на Руси — «скань» (от глагола «скать» («свивать»)). Ювелирные изделия из золота и серебра, особенно — китайского производства, которые оказались в Петербурге уже во времена Екатерины II, в середине XVIII в., стали характеризовать как изделия «канительной работы», сравнивая их по тонкости и изяществу с вышивками золотой и серебряной нитью.

Китайские драгоценные камни и изделия из золота, серебра и нефрита появились в царских коллекциях еще при Алексее Михайловиче (1645–1676) и Петре Великом (1689–1725). Первые шпильки, как будто, были переданы послами императора Канси (1662–1722) при заключении Нерчинского договора 1689 г. об установлении границы между Россией и Китаем. Позднее, в 1717 г., князь М. П. Гагарин, в то время сибирский генерал-губернатор, был обвинен в вымогательстве денег и товаров у купцов, следовавших с караванами из Китая, а также в присвоении драгоценностей, купленных в Китае для царицы Екатерины Алексеевны (1712–1727).

В 1730-х гг. большой интерес к китайским украшениям и камням проявляла Анна Иоанновна (1731–1740). Специально по заказу императрицы привозили драгоценные камни из Китая. Придворный ювелир Иеремия Позье отбирал доставленные китайские диковинки и камни, и Анна Иоанновна любила приходить и смотреть на его работу. Царица даже хотела отправить Позье в Китай, для того чтобы он сам мог выбрать украшения и драгоценные камни.

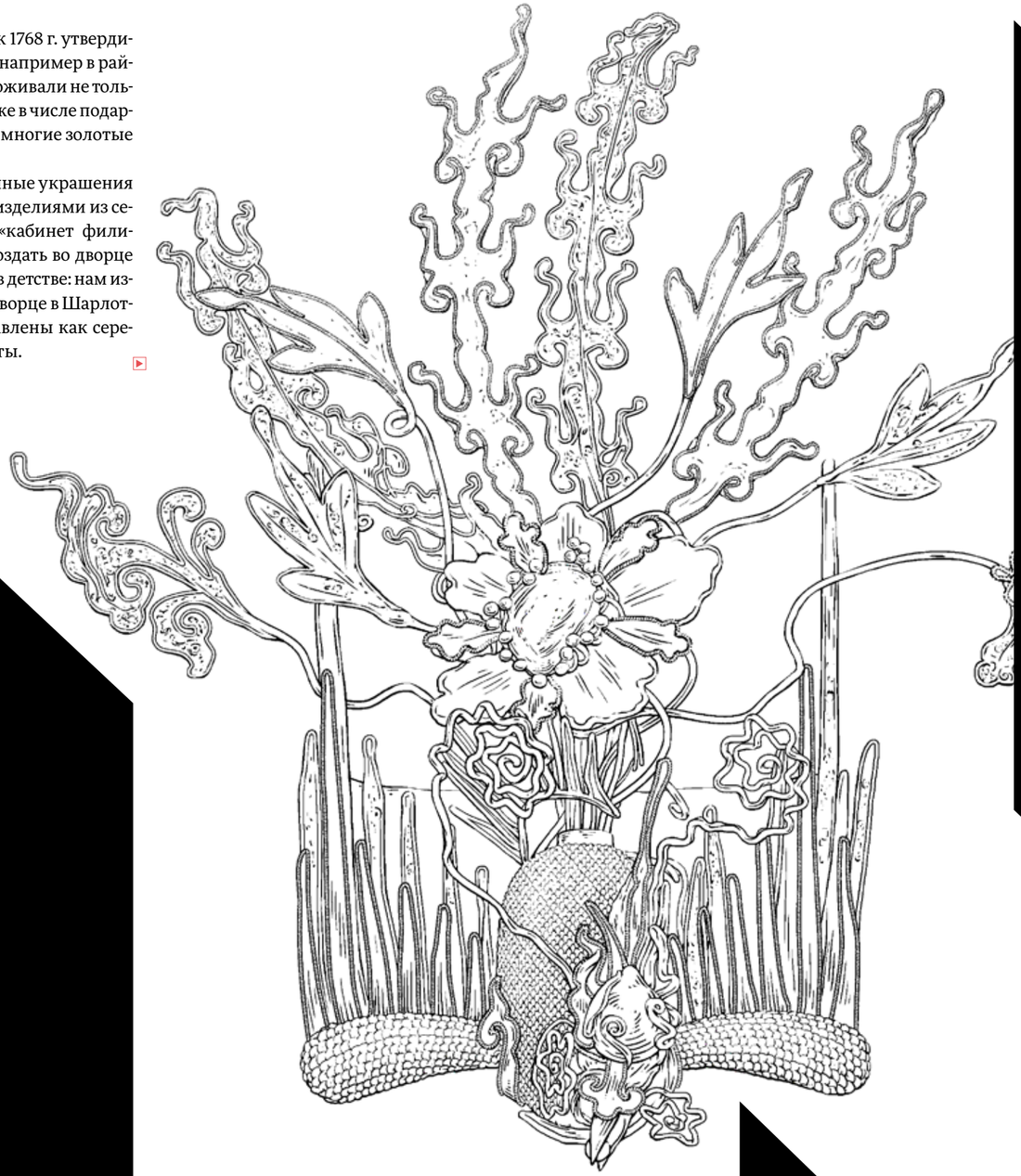
Однако отсутствие ранних, первой половины XVIII в., инвентарей и документов позволяет говорить о формировании большой дворцовой коллекции китайских ювелирных изделий лишь во времена Екатерины II (1762–1796). Сначала драгоценности хранились в залах или личных комнатах в Зимнем дворце, а позднее были перенесены во вновь отстроенный Эрмитаж. Так, в «Описи драгоценным вещам», начатой в 1789 г. при переносе ценностей из антресолей Ее Императорского Величества в Эрмитаж, есть запись о золотых украшениях. Одно из упоминаний — «стол с китайским женским убором из золотой канители». Это могло означать, что золотые предметы, часть из которых — украшения в виде птичек-фениксов разных размеров, от 1 до 9 см в длину, составлявших, вероятно,

корону китайской императрицы или принцессы, Екатерина передала в Эрмитаж только в 1790-х гг. Возможно, до этого времени они находились около Тронного зала в Зимнем дворце, где в витринах были выставлены регалии, короны и драгоценности. Эти изделия, несомненно, показывали особым гостям, ведь упоминал же И. Георги в описаниях дворца и собраний Эрмитажа о богатых коллекциях императрицы, в том числе о тончайшей филиграни. Но уже в XIX в. о происхождении украшений и шпилек из золотой филиграни забыли, и некоторые авторы, например Г. Ливен в «Путеводителе по кабинету Петра Великого и Галерее драгоценностей» в 1902 г., писал о них как о японских. Интересны замечания О. Беляева, опубликованные в «Кабинете Петра Великого» 1800 г., о китайских шпильках: автор удивлялся, как их можно было носить так, чтобы они не зацеплялись и не запутывались тонкими проволочками в волосах дамы...

В инвентаре 1909 г., составленном под руководством А. Фелькерзама, про шпильки и украшения из золотой филиграни сказано, что они принадлежали Екатерине II, но и здесь по-прежнему нет записей о том, как эти изделия попали в Россию. Существовала лишь устная легенда, которую передавали хранители, что это был набор украшений для дамы из китайской императорской семьи времен династии Мин (1368–1644) и что этот комплект в XVIII в. по решению китайского императора был отправлен в качестве подарка в Россию. Но эта история пока не имеет документального подтверждения. Безусловно одно: ювелирные изделия из золота и драгоценных камней, которые по правилам Поднебесной разрешено было иметь и носить только членам императорской семьи, были отправлены от китайского правящего дома русской царице. Вероятно, китайские золотые изделия привезли в Петербург как дипломатические подарки. Одно из важнейших подношений было совершено в 1770–1790-х гг., в последние годы правления императора Цяньлуна (1736–1795) и самодержицы Екатерины Великой, когда китайский правитель прислал к русскому двору также шкатулку с набором монет, имевших хождение на подвластных территориях. Это был способ показать России, что Срединное государство к 1768 г. утвердилось на спорных пограничных территориях, например в районе реки Или в Восточном Туркестане, где проживали не только китайские, но и русские подданные. Тогда же в числе подарков могли быть поднесены русской царице и многие золотые женские филигранные украшения.

В Эрмитаже в XVIII в. золотые филигранные украшения являлись частью собрания, которое вместе с изделиями из серебряной филиграни составляло царский «кабинет филиграни». Возможно, Екатерина пыталась воссоздать во дворце в России тип коллекций, о которых она знала в детстве: нам известно, что в прусских землях, например во дворце в Шарлоттенбурге, существовал зал, где были представлены как серебряные, так и золотые филигранные предметы.

Всего в коллекции таких птичек 36, от маленьких (около 1,5 см) до больших (в 9 см длиной), из тонкой золотой филиграни, с дополнениями зеленой краской и вставками цветных камней в хохолках на голове и над хвостом.
Эти украшения в виде летящих фениксов украшали корону или шапочку дамы из императорской семьи. Феникс в Китае был символом императрицы. В коллекции есть фениксы-павлины (фэн) и павы (хуан), они различаются перьями на хвостах. Возможно, именно эти птицы и были нашиты на женский головной убор, который упомянут в описи 1789 г. В первой половине XIX в. убор был разобран, шпильки и птички — разрознены и записаны под отдельными инвентарными номерами.



Украшение в виде летящего феникса
Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, рубин, сапфир, краска
Длина 8 см
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № 382

Украшение

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, камни, краска
9,5 x 7 см
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № ЛС-300

В центре украшения закреплен жезл жуи («всё чего ни пожелаешь»), на проволочках по сторонам — губной китайский орга́н (шэн), сосуд, кисть с палитрой и маленькая архаическая императорская корона. Эти символы переплетены с бамбуком, листьями и цветами лотоса и других водяных растений. Включение различных благопожелательных символов в украшение могло означать пожелание владельцу удачной карьеры и благополучия (шэн и кисть), высокого ранга (корона), достатка и вообще исполнения чаяний (жуи). Как и большинство золотых изделий для головного убора или прически, это украшение имеет пару с симметричной композицией. Все детали выполнены из тонкой золотой филигранной проволоки, украшены синей и зеленой краской, в изделие добавлены отполированные кабошонами красные драгоценные камни. Украшение могли пришивать на шапочку или прикручивать проволочками к заколке шпильки.

металлов, техника изготовления филиграни усовершенствуется, украшения дополняются вставками и цветными камнями, декор и символика усложняются и комбинируются.

Пояса, кольца, браслеты, ожерелья, шпильки, гребни, нашивки на шапочки остаются показателями знатности и излюбленными ювелирными украшениями. В первую очередь, сказанное относится к головным уборам и украшениям женских причесок. В поздний период, в XV–XIX вв., это могли быть не отдельные шпильки или заколки для волос, а диадемы, полоски-обручи, шапочки, ушитые наборами украшений, или даже короны. Кроме того, еще с появлением в период династии Тан (619–907) специй и благовоний из стран Ближнего Востока — возникают новые формы подвесок и ароматников, саше, которые носят на платье, на теле, на шарфах или платках и даже в волосах.

В период правления династии Мин происходит восстановление старых китайских традиций. Во многих областях искусства намечается обращение к национальной культуре более раннего времени. В период последних двух династий — Мин и Цин (1644–1911) — филигрань была популярна в Китае, во всяком случае с XVI в. Она широко использовалась при изготовлении изделий для императорского двора. Ряд предметов (в частности, золотая филигранная императорская шапка и обруч с драконами для мужского головного убора, шкатулка с драконом и орнаментальной золотой сеткой, корона императрицы из золотой филиграни, украшенная жемчугом, перьями зимородка и драгоценными камнями, и шпильки) был обнаружен в захоронении императора Ваньли (1573–1619) и его жен. С этого времени серебряных и золотых дел мастера постоянно продолжали работать в упомянутой технике. Популярной и отчасти новой техникой в конце правления династии Мин становится использование объемной, «воздушной» тончайшей золотой филиграни, из которой создавали украшения. Эта техника была воспринята и ювелирами династии Цин: украшения XVII–XVIII вв. обычно выполнены в ней. Сначала для изделия создавали объемную «куклу»: из измельченного угольного порошка, замешенного на клейком соке растений, лепили пластичную форму; на ней закрепляли тонкие золотые проволочки и золотые детали. При обжиге форма сгорала, а проволочки спаивались. Получалось

Восточная коллекция золотых шпилек и украшений, собранная Екатериной II в Эрмитаже в последней трети XVIII в., уникальна и по качеству и по количеству памятников. В музее сохранился богатый набор шпилек, украшений для прически, для головных уборов. Этих изделий насчитывается более 100, и все они выполнены из тончайшей золотой проволоки, которую трудно рассмотреть невооруженным взглядом.

Ювелирные изделия времен последних династий в Китае (XI–XIX вв.) развивались в том же направлении, что и в более ранние эпохи. Традиционными оставались формы украшений, символика, материалы. Однако к XV в. расширяется спектр набора украшений, используются новые способы обработки

объемное, полое внутри изделие. Затем его украшали механически прикрепленными (например, просверленными, с протянутыми проволочками) драгоценными или полудрагоценными камнями, дополняли жемчугом, красками, перьями и другими материалами. Последняя стадия изготовления заключалась в создании композиций из фигур, птичек, цветов, листьев и прочих деталей. Их прикрепляли на пружинных скрученных проволочках к пластине или стержню, на которых это изделие и держалось, благодаря чему элементы композиции были подвижны. Камни обычно не имели жесткой фиксации, их просверливали — и продевали сквозь отверстие проволочку, или помещали в «корону» из загнутых проволочек, иногда они посажены на клей растительного происхождения. Зернь, то есть маленькие золотые шарики, напаянные на изделие, практически не используется, поэтому правильнее называть китайскую технику проволочным плетением, сканью, канителью.

Наибольшее распространение в XVI–XVIII вв. в Китае получили украшения женских причесок и платья. Они обычно подвижны, навершия и детали их закрепляются на пружинках или тонких проволочках, и они дрожат и позвякивают при движении. К этим изделиям еще подвешиваются жемчужины или низки бус, которые также качаются при каждом шаге. Таким образом, преследовалось несколько целей: металл, камни и жемчуг поблескивали при движении, появлялась игра света и цвета, оттенявшая женскую красоту; мелодичный звук и позвякивание отгоняли злых духов; раскачивающиеся подвески, наполненные благовониями, распространяли приятные ароматы. Эти украшения члены императорской семьи и придворные дамы получали в качестве подарков на Новый год, на день рождения и, конечно, на свадьбу. Во дворце женщины носили драгоценности каждый день, а большое их количество надевали на официальных приемах.

Некоторые предметы, например бляшки, могли служить аксессуарами мужского парадного одеяния: они украшали головные уборы, пришивались к ним — или подвешивались к шляпам сзади на низках жемчуга либо лентах-цепочках.

Многие изделия заказывают непомерно большими: шпильки для женских причесок-шиньонов выдаются над прическами, они оказываются тяжелыми для ношения. Кроме того, одновременно надевают много украшений, в особых же случаях — во время приемов или свадеб — женщину буквально увешивали драгоценностями, а низки бус закрывали лицо, как занавеской.

Большинство украшений были парными: шпильки на висках, парные браслеты на руках и ногах, парные кольца надевались симметрично на обеих руках.

В Китае императоры неоднократно пытались регламентировать ношение золота, серебра и драгоценных камней, формы украшений. Так, император Цяньлун в 1759 г. издает свод законов «Использование ритуальных параферналий при императорском дворе» («Хуан чао личи туши»), регулировавший правила для одежды и драгоценностей, а также цветовой гаммы, в том числе для платья и камней в зависимости от ранга, знатности и принадлежности к императорской семье. Для китайского владельца важными характеристиками были внешние свойства ювелирных материалов: декоративные качества, цвет и символика. Золото высокой пробы с красными и синими драгоценными камнями и крупным жемчугом разрешалось носить только императрицам и членам императорской семьи. Алмазы и изумруды в Китае в это время практически не использовались. Из зеленых камней излюбленным оставался полупрозрачный нефрит разных оттенков: от почти белого до темно-зеленого; иногда вставляли жадеит яблочно-зеленого цвета и камни с эффектом звезды или «кошачьего глаза». Камни в Китае обычно не гранили, а полировали, обрабатывали округлыми кабошонами, выявляя переливающийся свет и цвет. Жемчуг использовали как для вставок, так и для подвесок или низок бус.

Каждая шпилька и изображения на ней передают историю либо символику. Появляется язык образов, когда оказывалось, что слова излишни. В соответствии с традициями и правилами императорского двора, декором для украшений становятся изображения, имеющие символическое значение. Это мифические драконы и фениксы, считавшиеся символами императора и императрицы; реальные цветы и птицы, например журавли; животные (олени), рыбы (карпы); иероглифы, обозначающие счастье и долголетие, и мн. др. Все изображения были благопожелательными. Слова, соответствовавшие разным понятиям, но звучавшие одинаково, служили символами-омонимами. Наиболее характерный пример — летучая мышь, которая в китайском языке произносится как фу и звучит так же, как слово «счастье». Поэтому когда китайцы желают друг другу счастья, они до сих пор дарят изображение летучей мыши.

Украшения долженствовали не только дополнять красоту женщины. Они служили талисманами, которые, как верили владельцы, обязаны были обеспечить множество сыновей, долгую жизнь, богатство, счастье и оберегать от бед. Одновременно дорогие украшения оставались эквивалентом денег, и ими иногда расплачивались.

Памятники, хранящиеся в Эрмитаже, относятся в основном к XVI — первой половине XVIII в. Золотых и серебряных китайских украшений периода династий Мин и Цин в европейских и американских коллекциях сохранилось крайне мало, тем более что редкие собрания являются историческими, то есть их история прослеживается, как в Эрмитаже, уже в XVIII в. Аналогичные коллекции существуют только в китайских музеях: на Тайване, в Тайбее, в музее Гугун (золото из сокровищницы династии Цин). Некоторые драгоценности сохранились в императорских дворцах в Китае. Отдельные предметы, выполненные в подобной технике, были найдены в результате археологических раскопок за последние годы в захоронениях династии Мин. Кроме упоминавшегося погребения императора Ваньли и его жен, тонкие золотые филигранные украшения головного убора XVI–XVII вв. обнаружены были, в частности, в окрестностях Нанкина и хранятся ныне в музее города.

Литература

Catalog of the Exhibition of Ch'ing Dynasty Costume Accessories. National Palace Museum. Taipei, 1986.

Menshikova M. L. China and Chinoiserie // Treasures of Catherine the Great. Catalogue of the exhibition of the State Hermitage Museum. London, 2000. Pp. 200–241.

Меньшикова М. Л. Китайские ювелирные изделия // Галерея драгоценностей: Каталог выставки. Кремль. М., 2006. С. 64–95.

Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного, с планом 1794–1796. СПб., 1996.

Sotheby's EST.1744

ИЗ ЧАСТНОГО ЯПОНСКОГО СОБРАНИЯ, ЧАША ДЛЯ МЫТЬЯ КИСТЕЙ, СЕВЕРНАЯ СУНСКАЯ ДИНАСТИЯ, ПРОДАНО ЗА $26,648,718
МИРОВОЙ АУКЦИОННЫЙ РЕКОРД НА КЕРАМИКУ ВРЕМЕН ДИНАСТИИ СУН

ЛИДЕР НА РЫНКЕ КИТАЙСКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
СРЕДИ МЕЖДУНАРОДНЫХ АУКЦИОННЫХ ДОМОВ

АУКЦИОНЫ В ГОНКОНГЕ, ЛОНДОНЕ, НЬЮ-ЙОРКЕ И ПАРИЖЕ | КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ +7 (495) 772 96 88
ОНЛАЙН-АУКЦИОНЫ НА SOTHEBYS.COM

Завеса «Сто мальчиков»
Фрагмент

Китай, около 1800 г.
Атласный шелк, вышивка шелковыми некрученными и крученными шелковыми нитями гладью.
ГЭ. инв. № ЛТ- 8459

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

До реставрации

ИЛЛЮСТРАЦИЯ: ЭЛЬДАР ЗАКИРОВ

鳳凰

ВОЗРОЖДЕНИЕ ФЭНХУАНА

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА, ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ

Украшения из китайской золотой и серебряной филиграни хранятся в Эрмитаже уже более 200 лет. Они выставлялись в Галерее драгоценностей, на постоянных экспозициях, в золотой кладовой Отдела Востока, многие из них находятся в экспозиции и сейчас.

Эти изделия, выполненные из тончайшей, как волос, проволоки, из металла — серебра или золота — высокой пробы, оказываются чрезвычайно хрупкими. На протяжении своего бытования даже в музее, когда их бережно хранят, а не носят, тонкие проволочки раскручиваются, гнутся, ломаются, «цепляются» за ткань. Эти вещи довольно тяжелые и иногда разрушаются под собственной тяжестью, особенно если на проволочках закреплены дополнительные украшения: эмаль, краска, драгоценные камни и жемчуг.

После реставрации

ФОТО: ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ

Кроме того, многие детали оказываются не припаянными, а закрепленными механически: например, они бывают прикручены тонкими проволоками, иногда пружинками, специально для того, чтобы покачиваться при движении. В результате пружинки постепенно раскручивались, растрескивались — и детали уже сохранялись как отдельные предметы. Или они снова прикручивались теми же проволочками к украшению. Иногда бывает трудно определить, к какому из украшений относился оброненный фрагмент, и чтобы он не потерялся, его прикручивали к другому изделию. В редких случаях раньше пытались эти детали приклеить или использовали старые методы консервации и реставрации, например пайку оловом в некоторых местах. Может быть, фрагменты и сохранялись, но наносились невольные повреждения. Даже для консервации паять подобные изделия нельзя, так как этот припой нельзя удалить и при дальнейшей реставрации украшение может быть утрачено. Подобная реставрация недолговечна, фрагменты изделий снова ломаются из-за невероятной хрупкости.

До конца XX в. казалось, что ситуация непоправимая, и многие экспонаты лежали в хранилищах без вмешательства реставраторов. С появлением методов лазерной очистки и сварки все изменилось. Сегодня лазерная сварка и лазерная очистка произведений искусства стали привычной техникой и успешно применяются в реставрации шедевров во многих странах мира. Если лазерная очистка находится на экспериментальном уровне, то лазерная сварка уже давно занимает ведущее место в реставрационной практике музеев.

Шпилька с навершием в виде летящего феникса

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, благородная шпинель, филигрань
Высота шпильки 12 см, длина птицы 11 см; общий вес изделия 20,48 г
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № ЛС-339

Благодаря современным лазерным технологиям появилась возможность реставрировать уникальные украшения без использования нагрева и припоя. Применение лазерной технологии для решения музейных задач позволяет радикально сократить время реставрации и существенно повысить качество работы.

В 2004 г. в Эрмитаже была создана новая лаборатория научной реставрации изделий из драгоценных металлов. Лаборатория оснащена новейшими лазерными установками для сварки и очистки. Реставраторы принимали участие в разработке лазерных систем, необходимых для работы. Для лазерной реставрации важна концепция свободного движения, благодаря которой можно держать предмет руками и регулировать сварочный процесс. В микроскоп встроена цифровая видео- и фотокамера, подключенная к компьютеру. В реставрационной практике необходима тщательная фиксация всех процессов.

Локализованное тепло позволяет производить сварку поверх ранее сваренных поверхностей, не повреждая предыдущую работу (можно не разбирая сваривать украшения с эмалями, мастиками, жемчугом, перьями и тканями). Для работы с различными металлами (золотом, серебром, медью, железом, титаном и т. д.) варьируются параметры лазерной сварки. При лазерной сварке не изменяется вес украшения, что очень важно для музейной реставрации.

Перед тем как приступить к реставрации музейных экспонатов, проводилась экспериментальная сварка на опытных образцах. Для разных экспонатов проектировались специальные установки. Например, для тончайшей китайской филиграни была изготовлена уникальная машина, способная сваривать золотые нити в два раза тоньше человеческого волоса. Все реставрационные мероприятия проводятся после консультаций с хранителями. Благодаря этому сотрудничеству удается восстановить сложнейшие по исполнению ювелирные украшения.

Изделие сначала изучается визуально. Потом ищутся аналогичные предметы в коллекции Эрмитажа или на Тайване. Проще, когда в собрании хранится парное украшение, — а многие драгоценности создавались как парные, использовались симметрично на головных уборах или прическах. Если найти прямых аналогий не удается, то делаются попытки найти похожие предметы. Изучаются изделия, соответствующие по стилю, очертаниям, символам, орнаментам, среди аналогичных украшений или в других материалах: вышивках, тканях, орнаментах на фарфоре, бронзе, лаках и т. д.

Кроме того, исследуется сам предмет: проверяется проба металла, как закреплены камни, какие материалы используются в декоре. Также изделие изучается под микроскопом.

В коллекции насчитывается около 100 китайских украшений из тончайшей золотой филиграни. Изучение и попытки реставрации и консервации с применением лазерных технологий только начаты. Они уже дали результаты, и можно наглядно продемонстрировать, что изделия получают новую жизнь и теперь готовы к экспонированию.

В качестве примера приведем изучение и процесс реставрации одной из шпилек с навершием в виде феникса. Шпилька, как и большинство других украшений, принадлежит собранию драгоценностей Екатерины II. Изделие, вероятно, попало в Петербург в 1770–1780-х в числе дипломатических подарков от китайского императора Цяньлуна. Феникс в Китае был символом императрицы, и именно эти птицы из золота и драгоценных камней служили декором короны и причесок дам из императорской семьи, поэтому подношение таких украшений русской царице соответствовало китайским представлениям.

Шпилька имеет одну иглу-заколку, навершие выполнено в виде летящего феникса. Птица создана объемно, из тонкой золотой сквозной воздушной проволоки диаметром от 50 микрон. Тулово птицы полое. Можно предположить, что форма изделия была сделана из какого-то клейкого материала и бумаги, на этой модели были закреплены филигранные детали, созданные отдельно. Затем при нагреве основа сгорела, а тонкие проволочки спаялись. Часть деталей, такие, как некоторые перья хвоста, закреплены механически, слегка согнуты и вставлены в пазы или прикручены. Птица закреплена на заколке механически: она прикручена более толстой золотой проволокой, которая слегка пружинит, в результате чего феникс подрагивает при движении.

В приоткрытом клюве феникс держит маленький золотой шарик. Он мог служить креплением для низки жемчуга, которая свисала из клюва птицы.

Обычно фениксов изображали парами: фэн и хуан, павлин и пава. Судя по рисунку перьев и пышному хвосту, это феникс-павлин. В коллекции Эрмитажа есть шпильки и с фениксами-павлинами и с фениксами-павами.

На голове птицы в корону вставлен округлый красный камень, закрепленный механически лапками.

В результате проведенного анализа металлов, минералов и краски были уточнены некоторые данные. Оказалось, что филигрань выполнена из золота 958-й, а не 900-й пробы. Шпилька была позолочена, она выполнена из серебра 960-й пробы. Камень в короне оказался красной шпинелью, а не рубином, как считалось раньше.

Перья птицы и украшение местами имеют цветной декор. Это оказалась зеленая водоразмываемая краска, а не эмаль, как было записано.

Перед проведением реставрационных работ предмет тщательно изучили под микроскопом для подробного описания шпильки и навершия.

В результате исследования установлено следующее: птица была закреплена на шпильке в неверном положении, ее тело было перевернуто кверху животом, крылья находились внизу. Шея была сломана, проволоки, из которых сплетена шея, раскручены, из-за чего шея удлинилась, стала тоньше и закрутилась как зигзаг. Голова птицы была отломана. Ее приклеили на циакрин, но в неверном положении: хохолок птицы был вставлен в шею феникса. Вероятно, очертания были не поняты или оказалось невозможным закрепить голову в правильном положении, так как сечение проволочки было столь тонким, что голова птицы снова отламывалась. Казалось, что у феникса нет ног. Но когда навершие отделили от шпильки, выяснилось, что ноги, сделанные тоже из проволоки, были закручены вокруг заколки, — возможно, чтобы птица не упала.

Многие детали — перья на хвосте и крыльях, ноги, корона-хохолок на голове, проволочки — были деформированы, согнуты, надломаны, появились трещины и изломы. В некоторых местах был оловянный припой или пластилин, возникли сильные загрязнения. Краска шелушилась и осыпалась. Крепления камня были расшатаны, и он мог выпасть.

Сначала нужно было отделить навершие-феникс от шпильки. Для этого проволоки были раскручены. Затем удалили загрязнения, оловянный припой, клей и пластилин. Шпилька была очищена, сломанные фрагменты — сняты.

Для фиксации в правильном положении необходимо было найти похожее изображение птиц. Фениксы таких очертаний и в такой же позе в полете — были обнаружены на китайских тканых шелковых панно XVI–XVII вв., эпохи династии Мин.

После того как положение деталей, изгибы и повороты были определены, отломанные фрагменты были зафиксированы в соответствующих местах по трещинам и сварены лазером.

Ноги, крылья, перья на хвосте птицы были выправлены. Крепление камня зафиксировано. Наибольшую трудность представляли исправление изгибов и поворота шеи, сварка шеи и головы феникса. Затем птица была зафиксирована в правильном положении и проволоками снова закреплена на шпильке. Птица изображена летящей вправо, голова и шея С-образно повернута назад, к хвосту; крылья распахнуты, ноги вытянуты вдоль тела. Краска была закреплена.

В результате проведенного исследования и проделанной работы у нас имеется отреставрированное китайское императорское украшение, принадлежавшее Екатерине II, которое занимает достойное место на постоянных и временных выставках драгоценностей из коллекции Эрмитажа.

ФОТО: ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ

Большая шпилька (фрагмент)

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, серебро, рубины, сапфиры, краска
Высота 22 см, длина 27 см
Основное собрание Эрмитажа; ранее в коллекции Петра I (?)
Инв. № ЛС-439

ФОТО: ИГОРЬ МАЛКИЕЛЬ

Украшение-подвеска (фрагмент)

Китай, XVI–XVII вв.
Золото, филигрань, краска
Длина 5 см
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № ЛС-437

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Панно «цветы и птицы»
Фрагмент

Китай, начало XX века
Атласный шелк, вышивка цветными некрученными шелковыми нитями гладью
ГЭ, инв. № ЛТ-7875

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

Большой многолепестковый цветок лотоса сплетен из тонкой золотой нити, лепестки выложены в два слоя, объемно. В центре цветка закреплен большой рубин, отполированный кабошоном, округло. Красные прозрачные драгоценные камни — хун бао ши — особенно ценились в Китае. По закону, носить их могли только при дворе: члены императорской семьи — как украшения, чиновники высших рангов — как знаки отличия на шапках. Цветок с рубином, вероятно, пришивали на шелковую ленту для волос, которую императрица надевала на лоб под короной, или спереди на шапочку.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ: **ЭЛЬДАР ЗАКИРОВ**

Украшение-цветок

Золото, филигрань, рубин, краска
Высота 4,5 см
Основное собрание Эрмитажа
Инв. № ЛС-332

«Утонченная китайщина»

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ,
кандидат философских наук

После того, как в XVIII столетии европейцы испытали страсть к китайскому фарфору, стиль шинуазри занял прочное и уникальное место в культуре Европы. Чайные домики в парковых ансамблях, интерьеры дворцов, живопись и предметы декоративно-прикладного искусства вобрали в себя мотивы китайской архитектуры, древних бронз, эмалей, подглазурных геометрических узоров, тканей и рисунков.

О том, что это увлечение не было простой данью моде, говорит потрясающий эксперимент, предпринятый в XX веке мастерами Cartier — Луи Картье соединил придуманный им ювелирный арт-деко с темами искусства древнего Китая. Дело не только в том, что утонченное продолжение «европейской китайщины» позволило создать уникальные драгоценности со стилизованными изображениями восточных драконов, тигров, птиц или цикад. В «загадочных» настольных часах с «повисшими» в воздухе стрелками, и в подвесах, колье, браслетах, даже в сумочках — безошибочно угадывается влияние великой цивилизации древности. Значительно важнее, что увлечение ювелиров китайской анималистикой способствовало трансформации способа художественного осмысления глубинных истоков искусства.

Творческий замысел будущего ювелирного произведения искусства формируется до того, как мастер увидит материал. Форма не диктуется структурой камня или технической возможностью обработки благородного металла. И то, и другое подчиняется процессу творчества, чувственной идее, превращающей природное великолепие в законченный артефакт. Первоначальный набросок, эскиз визуализирует бесплотную фантазию в виде контура будущего произведения. Из потаенного единства творца с духовным первоначалом человеческого гения истина выходит на просвет зримого, еще до соприкосновения с материей. Мистическое проникновение в тайну этого единства — то великое, что сделала китайская культура. Ее наследие питает эту способность даже сейчас, в эпоху механицизма.

Прямоугольный несессер

Cartier. Нью-Йорк, около 1926
Золото, платина, алмазы огранки «роза», резные жадеитовые пластинки, подвесное кольцо и кабошоны из оникса, эмаль черная и цвета слоновой кости
Размер 11,2 x 3,3 x 1,2,
высота с подвесным кольцом — 13,9

Эскиз пудреницы с футляром для губной помады (с изображением дракона) из золота, эмали, слоновой кости, бирюзы и рубинов

Париж 1925
Карандаш, тушь, гуашь и акварель

Дракон в облаках, играющий жемчужиной
Халат чиновника, фрагмент

Китай, 1820-1850-е годы
Шелк, вышивка цветными некрученными шелковыми нитями гладью и золотыми нитями вприкреп
ГЭ, инв. № ЛТ-477

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Панно «цветы и птицы».
Фрагмент

Китай, вторая половина XIX века
Атласный шелк, вышивка гладью цветными некрученными и крученными шелковыми нитями
Из коллекции ГЭ

ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ

ФОТО НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

74 ГЛАВНЫЙ ШТАБ

86

ИЛЬЯ АСТРОВ

“Одна из самых замечательных построек Петербурга — здание Главного штаба, растянутое плавной дугой против Зимнего дворца, — по своей высоте не превышает четырехэтажного дома. А между тем оно гораздо величественнее любого высотного дома Москвы. Разгадка простая. Величественность зданий зависела от их соразмерности, гармонических пропорций, а не наибольшего числа украшений», — так писал об архитектурном шедевре Карла Росси известный писатель Константин Паустовский.

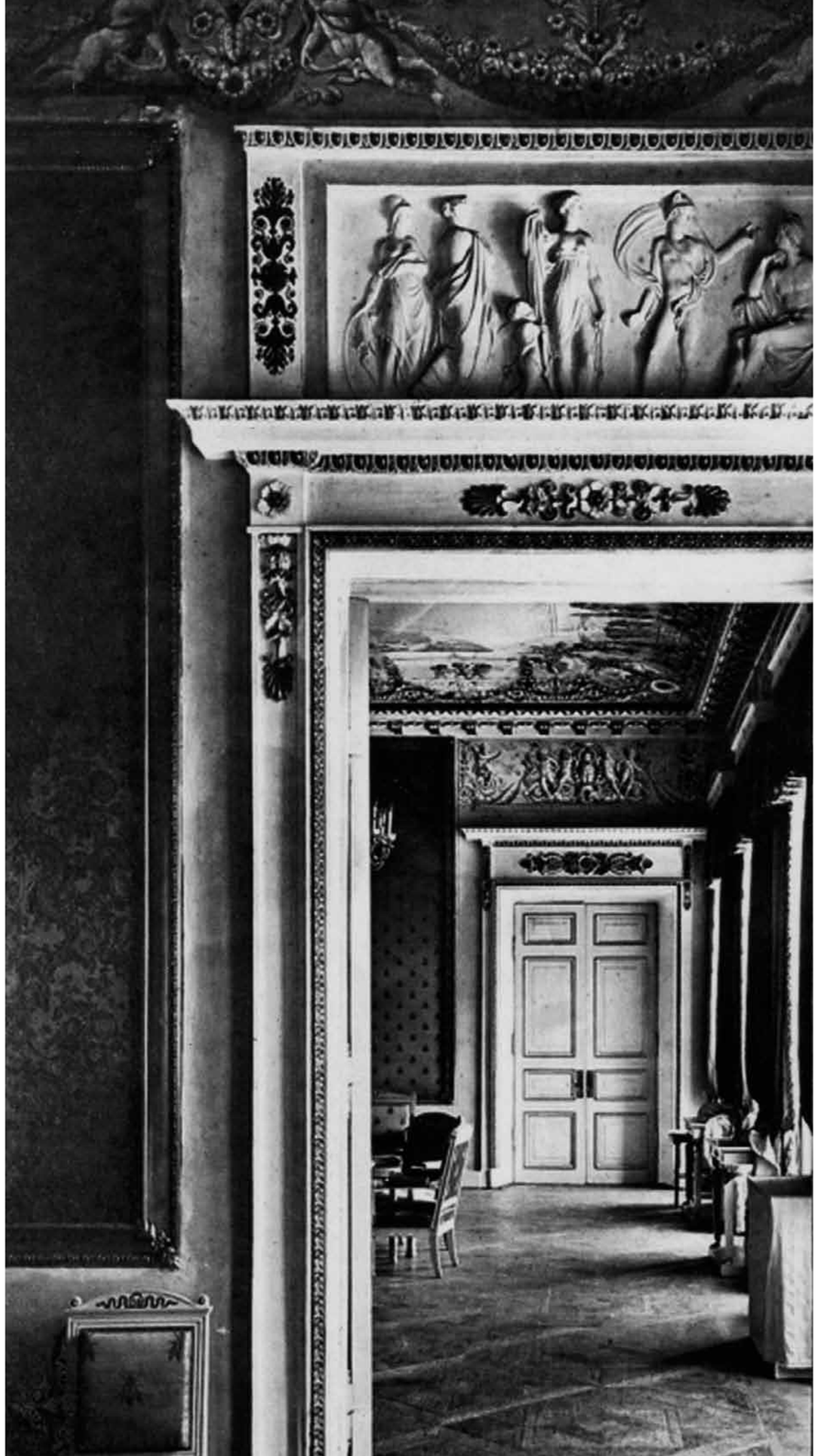
С окончанием в 1829 г. строительства Главного штаба и здания министерств — сооружений, визуально соединенных между собой знаменитой аркой с колесницей Победы, завершилось оформление всемирно известного ансамбля Дворцовой площади, дополненного в 1830–1834 гг. возведением Александровской колонны. Привычный для петербуржцев термин «Главный штаб» не совсем корректен, ибо относится к двум независимым большим строениям с разным предназначением и историей, но эстетически правомерен: вся 580-метровая дуга решена К. И. Росси как единое целое. Правое (западное) крыло дуги занял собственно Главный штаб императорской армии, восточное (левое) крыло предназначалось для двух крупнейших ведомств Российской империи: Министерства иностранных дел и Министерства финансов. Для нужд этих учреждений архитектор организовал внутреннюю планировку данной части здания. Первый этаж соединен с площадью 11 широкими проездами. Здание имеет пять внутренних дворов, отделенных друг от друга флигелями.

Карл Петрович Беггров. Автор оригинала Карл Росси (чертеж)
Вид на арку Главного штаба со стороны Дворцовой площади
Россия. 1822
Бумага, литография, акварель. 46 x 74,3 см
Коллекция Государственного Эрмитажа

При создании ансамбля архитектору пришлось преодолеть ряд сложностей, главной из которых был тот косой угол, который образовывала Малая Миллионная улица (сейчас участок Большой Морской от Невского проспекта до Дворцовой площади) при выходе на пространство перед императорской резиденцией.

Идеальной гармонии и симметрии удалось добиться поистине гениальным ходом с тройной аркой, «выводившей» улицу на прямую ось по центру фасада Зимнего дворца, неожиданно превратив кажущийся недостаток планировочного решения в его достоинство. Различие стилей Зимнего дворца, построенного в конце эпохи русского барокко, и ампирного фасада Главного штаба Росси удалось в известной степени гармонизировать, повторив этажность, пропорции и масштаб императорской резиденции. Как и в Зимнем дворце, верхние два этажа были объединены ордером, но не по всей протяженности фасада, а только в его средней части и боковых крыльях. Скульптурное убранство здания, в отличие от дворца, сосредоточено в центральной части, на триумфальной арке, и имеет не чисто декоративный, но наглядно-аллегорический смысл, раскрывая тему военных побед 1812–1814 гг. Труды выдающегося зодчего по созданию ансамбля главной парадной площади столицы были, помимо знаков отличия, вознаграждены императорским повелением «выдать ему из Государственного казначейства на покупку дома единовременно сто тысяч рублей», что являлось в те времена беспрецедентно высокой премией для архитектора.

По высочайшему указу коллежский советник К. И. Росси весной 1819 г. приступил к работе по проектированию зданий Главного штаба и министерств. Делами строительства занимался созданный в марте 1820 г. специальный комитет «по устроению против Зимнего дворца правильной



Передача Государственному Эрмитажу в 1988 г. здания бывших министерств начала в истории последнего новую страницу

1999

Первой постоянной экспозицией, открывшейся 7 сентября 1999 г., стало собрание декоративной и станковой живописи художников из группы «Наби». Здесь выставлены, среди прочего, большие панно, предназначавшиеся для украшения залов в особняке известного коллекционера И. А. Морозова: цикл «История Амура и Психеи» Мориса Дени и триптих «На Средиземном море» Пьера Боннара.

1999

Следующей, и самой обширной, выставке, расположившейся в отреставрированных парадных комнатах квартиры министров иностранных дел, было дано название «Под знаком орла: Искусство ампира». Новый имперский стиль, порожденный в наполеоновской Франции, был, по словам М. Б. Пиотровского, «своеобразным новым ренессансом, возрождавшим не античный дух, но символику и знаки римского военизированного мира и присущую римской эстетике торжественную строгость».
Из всех европейских стран именно в России ампиру суждено было получить наивысшее развитие не только в области декоративно-прикладного искусства, но и в монументальной архитектуре, лучший образчик которой — здание, где находится выставка. Экспозиция уникально соединяет исторические интерьеры с обширной коллекцией мебели, бронзы, фарфора, мундиров и светского платья, живописи и фалеристики. Особо ценные экспонаты — личные вещи «главных героев» эпохи: Александра I и Наполеона, императрицы Жозефины и Евгения Богарне.

2002–2003

В 2002–2003 гг. за первыми выставками последовали еще три постоянные экспозиции. В бывшем кабинете министра иностранных дел России и нескольких соседних залах расположилась воплощенная в материальных предметах история внешней политики нашей страны — выставка «Министерство иностранных дел России. Петербургский век 1802–1917». Посетитель может ознакомиться с главными дипломатическими событиями прошлого, увидеть дары, которыми монархи имели обыкновение обмениваться. Одна из комнат представляет собой реконструированное в стилистике 1840-х гг. помещение секретаря министра, позволяющее почувствовать особую атмосферу чиновного мира позапрошлого столетия.

площади и каменным, кирпичным, гончарным и известковым заводам». Комитет возглавил министр финансов Д. А. Гурьев. Все дома, существовавшие на тот момент между Мойкой и Малой Миллионной, были выкуплены у их владельцев за казенный счет. Приобретение домов Брюса и Ланского под частичный (кроме внешних фасадных стен) снос, чтобы начать возведение новых зданий, — обошлось в 1032 тыс. руб. В октябре 1824 г. Росси сообщает об окончании первого этапа громадного по объему строительства: сооружение для дипломатического и финансового ведомств включало казенные апартаменты министров, присутственные места чиновников, помещения для обслуги, конюшни, домовую церковь. Освящение этой расположенной на четвертом этаже церкви во имя святого благоверного князя Александра Невского 2 сентября 1828 г. знаменовало окончание работ в целом, хотя некоторые службы обоих министерств начали переезд на новый адрес еще за год до этого, а отделочные работы продолжились и в следующем году. После воцарения в 1825 г. Николая I астрономические расходы на строительство старались по возможности сократить, чем и объясняется, в частности, более скромная отделка цоколей здания по фасаду, выходящему на Мойку: вместо гранитных блоков здесь был использован пудожский камень.

Януш Ромбауэр
Портрет Дмитрия Гурьева (министр уделов и финансов)
Около 1815

Франц Крюгер
Портрет Карла Васильевича Нессельроде
Германия. 1840-е
Холст, масло. 83,5 x 65 см
Коллекция Государственного Эрмитажа

Министерство финансов заняло площадь гораздо бóльшую, чем Министерство иностранных дел, но, по понятным причинам, значительно уступало ему уровнем отделки помещений. Граф К. В. Нессельроде, ведавший при Николае I вопросами внешней политики, поселился с семьей в роскошных 27-комнатных апартаментах, отделанных мрамором и украшенных росписями итальянцев Виги[1] и Скотти[2], превосходно сохранившимися до наших дней. Все проекты отделки были выполнены самим Росси, использовавшим декоративные приемы, блестяще примененные ранее при строительстве Елагина и Михайловского дворцов. Окна парадных комнат выходили на восточный край Дворцовой площади и на Певческий мост. Угол в 45 градусов, который здесь вынужденно образует здание при выходе на набережную Мойки, стал одним из самых смелых и необычных решений во всей классической архитектуре Санкт-Петербурга, хотя и получил от острословов прозвище «утюг».

Карл Васильевич Нессельроде (1782–1856) стал вице-канцлером в 1828 г., незадолго до своего переезда «на Певческий мост». Высший в русской гражданской иерархии чин канцлера был им получен в 1845 г. Парадные апартаменты министерства как нельзя лучше соответствовали общеизвестной любви Нессельроде к роскоши, приемам, музыкальным вечерам. Невеликий политик, граф все четыре десятилетия своего пребывания у руля отечественной дипломатии старался по возможности точно доводить до сведения Европы монаршую волю русских царей, ценивших его за постоянную «самоотверженную готовность стушеваться». Всегда крайне осторожный в исполнении министерских обязанностей, Нессельроде, как считалось, не принимал решений без советов супруги — Марии Дмитриевны, урожденной Гурьевой, известной в свете своим здравым и практичным умом.

Следующий за Карлом Васильевичем хозяин квартиры и глава ведомства был его полной противоположностью. Князь Александр Михайлович Горчаков (1798–1883), заступивший на пост министра иностранных дел в 1856 г., заслуженно имеет репутацию самого успешного русского дипломата XIX столетия. Блестящий лицеист, волевой и дальновидный государственный деятель, Горчаков вписал в историю российской внешней политики несколько исключительных страниц, ставших образцом для тех, кто стремится к «служению на пользу отечеству». Еще одно выдающееся имя «горчаковской эпохи» — поэт Федор Иванович Тютчев, долгое время служивший в министерстве цензором, но бывший негласным советником князя и одной из ключевых фигур в дипломатии 1860-х гг. О своей официальной должности в ведомстве Тютчев отзывался не без иронии:

Давно известная всем дура —
Неугомонная цензура
Кой-как питает нашу плоть —
Благослови ее Господь!

Карл Иванович Бергамаско
Портрет князя Александра Михайловича Горчакова
Россия. 1860-е
Фотография: альбуминовый отпечаток. 10,8 x 6,2 см
Коллекция Государственного Эрмитажа

Обширные помещения, занимавшиеся Министерством финансов и его многочисленными департаментами, разительно отличаются от апартаментов МИДа внешним видом и отделкой. За прекрасными ампирными фасадами располагаются бесчисленные однообразные «присутственные помещения» с высокими потолками и лабиринт длинных узких коридоров. Все здесь пропитано духом казенности и вполне соответствует описаниям, которые оставил нам о подобных местах Николай Васильевич Гоголь. Даже кабинет министра финансов, расписанный по потолку монохромной гризайлью[3], выглядит скромно и по-деловому. В этой части здания все подчинено службе, здесь не было необходимости устраивать великосветские приемы для иностранных гостей и именитых особ.

Важнейшей исторической фигурой среди министров финансов был, пожалуй, Сергей Юльевич Витте, возглавлявший министерство и проживавший здесь с семьей на казенной квартире с 1892 по 1903 г. За это десятилетие он проделал поистине титаническую работу, успешно решая вопросы индустриализации России, проведя образцовую финансовую реформу, которая стала основой экономического роста страны в начале XX в. Крупнейшее ведомство империи не было чуждо и вопросам внешней политики: достаточно упомянуть роль Витте в формировании восточного направления отечественной дипломатии, связанного со строительством КВЖД, созданием Русско-Китайского и Русско-Персидского банков.

После переезда советского правительства в Москву в 1918 г. восточное крыло здания Главного штаба занимали различные учреждения: Петроградская ЧК, проектные институты, типография и т. д.

Иосиф Адольфович Оцуп
Портрет Сергея Юльевича Витте
Россия. Около 1915
Фотография: бромосеребряный отпечаток. 20 x 16 см
Коллекция Государственного Эрмитажа

1 **Антонио Виги** (1764–1844) — ближайший сотрудник Карла Росси. Участвовал в росписях Михайловского дворца, Елагина дворца, здания Министерства иностранных дел, работал в Зимнем дворце, Екатерининском дворце в Царском Селе, в Александринском театре, Мариинском и Юсуповском дворцах.

2 **Джованни Батиста Скотти** (1776 или 1777 — 1830) — мастер монументально-декоративной живописи. Автор интерьеров Таврического дворца, Елагина дворца, Михайловского дворца, Зимнего дворца и др.

3 **Гризайль** *(фр. grisaille, om gris — «серый»)* — вид живописи, выполняемый тональными градациями одного цвета, чаще всего — сепии или серого, а также техника создания нарисованных барельефов и других архитектурных или скульптурных элементов.

1999

Домовая церковь расположена непосредственно в здании министерств, что было обычной практикой того времени: без собственной церкви не обходилось ни одно значимое учреждение. Отделанное белым и голубым искусственным мрамором и освещенное через стеклянный купол в крыше, помещение церкви хранит камерную экспозицию православного искусства первой четверти XIX в., подлинное украшение которой — складной походный иконостас Александра I, расписанный академиком живописи В. К. Шебуевым.

2003

В декабре 2003 г. в залах Главного штаба состоялось торжественное открытие постоянной выставки «Музей российской гвардии». Экспозиция посвящена славной истории гвардейских полков в XIX — начале XX в. и является своего рода логическим продолжением выставки, проведенной Эрмитажем к 300-летию императорской гвардии в 2000–2001 гг. Среди представленных мундиров, оружия, знамен, предметов военного быта, памятных вещей особое место занимают многочисленные предметы, использовавшиеся когда-то российскими императорами и членами августейшей фамилии. Это собрание постоянно пополняется новыми экспонатами из зарубежных гвардейских полковых объединений. Важнейшие недавние поступления — знамя лейб-гвардии Гренадерского полка, возвращенное в 2003 г. во время визита президента России В. В. Путина в Великобританию, архив лейб-гвардии Кирасирского Ее Величества полка, штандарт лейб-гвардии Уланского полка и т. д.

2000-2009

В 2000–2009 гг. в отделе «Главный штаб» было также проведено большое количество временных выставок самого разного содержания. Многим петербуржцам запомнилась, в частности, выставка работ Клода Моне, побившая все рекорды посещаемости (2002 г.).

2003

В 2009 г., после начала работ по реконструкции, все действующие выставки были временно свернуты, с тем чтобы они обрели свое постоянное место в обновленном здании. Разумеется, все исторические и художественные интерьеры в квартире канцлера и в обоих ведомствах были тщательнейше сохранены.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ШТАБ ГЛАВНЫЙ
— МЕСТО, ГДЕ СОСРЕДОТОЧЕНО ДЕЛОПРОИЗВОДСТВО ПО УПРАВЛЕНИЮ ВСЕМИ СУХОПУТНЫМИ СИЛАМИ ГОСУДАРСТВА В СТРОЕВОМ И ИНСПЕКТОРСКОМ ОТНОШЕНИИ. (Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка (1907))

ШТАБ *(нем.)*
— МЕРА ДЛИНЫ В БЕРЛИНЕ = ОК. 45 РУССКИХ ДЮЙМОВ. (Чудинов А. Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка (1910))

ШТАБ *(муж., нем.)*
— ТРОСТЬ, НЕРЕДКО ЗОЛОЧЕНАЯ ЖЕРДОЧКА, ДЛЯ УКРАШЕНЬЯ. (Толковый словарь Даля)

ГЛАВНЫЙ ШТАБ
— ОДИН ИЗ ВЫСШИХ ОРГАНОВ ВОЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ В РОССИИ В 1815–1917 ГГ. (Юридический словарь)

ГЛАВНЫЙ
— НАИБОЛЕЕ СУЩЕСТВЕННЫЙ И ВАЖНЫЙ, ОСНОВНОЙ. (Толковый словарь Ушакова)

На съемках фильма С. Эйзенштейна «Октябрь», 1928

ИЗ АРХИВА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ»

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХЕТИП

ИГОРЬ АРХИПОВ

Идея приспособить под современный музейный комплекс XXI в. творение Карла Росси — здание Главного штаба, формирующее ансамбль Дворцовой площади, — изначально представлялась не только эффектной, но и весьма рискованной. Действительно, за прошедшее десятилетие немало скандальных, некорректных и просто разрушающих здания-памятники проектов появилось даже в Санкт-Петербурге, достаточно консервативном (на фоне Москвы) в отношении к исторической архитектуре. Впрочем, реконструкция восточного крыла Главного штаба и с этой точки зрения проект уникальный. Оказалось, что памятнику федерального значения — одному из шедевров русского ампира — можно дать новую жизнь и придать нетрадиционные функции, не ограничиваясь масштабными реставрационными работами. Современные архитектура и инженерные решения, тактично и концептуально встраиваемые в историческое здание первой трети XIX столетия, предназначенное для высших государственных учреждений, сопутствуют его превращению в новое музейное пространство Государственного Эрмитажа. Успешно реализуемый проект, созданный петербургской архитектурной мастерской «Студия 44», обозначает, фактически, качественно новые подходы и стандарты при реконструкции зданий-памятников Северной столицы. **Полностью завершить реконструкцию и реставрацию восточного крыла Главного штаба, ввести его в эксплуатацию, разместить музейные экспозиции и сопутствующую инфраструктуру музейного сервиса планируется к концу 2014 г. — к 250-летию Эрмитажа. Сейчас работы ведутся в рамках второй очереди проекта, и считается вполне реалистичным, что к этому времени они будут выполнены (разумеется, при отсутствии задержек с финансированием). Генподрядчик — консорциум компаний «Интарсия» и ПО «Возрождение» — динамично, в устойчивом темпе реализует проект, требующий не только поиска и применения сложных технических решений, но и особой ответственности. Нельзя не учитывать знаковость исторического объекта для Санкт-Петербурга и, главное, эксклюзивность самого проекта превращения здания-памятника в современный музейный комплекс Государственного Эрмитажа.** Государственный Эрмитаж получил в оперативное управление восточное крыло Главного штаба в 1988 г. (западная же часть здания до сих пор остается в ведении Минобороны РФ и штаба военного округа). Однако первые экспозиции в нескольких отремонтированных залах удалось открыть только в 1999 г. Посетители, прежде всего петербуржцы, привлекаемые временными выставками, преимущественно — современного искусства, начали постепенно привыкать к мысли, что сфера культурного влияния Эрмитажа стала расширяться и перекинулась на противоположную сторону Дворцовой площади. Здание Главного штаба — один из ключевых «открыточных видов» города, привычно ассоциирующийся в массовом сознании с эпическим мифом о рабочих и солдатах, триумфально устремляющихся на «штурм Зимнего» через величественную арку, увенчанную «Колесницей Славы», — оставалось до тех пор загадочным, почти засекреченным объектом. Своеобразный колорит добавляли многочисленные черные «Волги» с затемненными стеклами и фыркающие уазики с темно-горчичными брезентовыми кузовами, уверенно разъезжающие по пешеходной площади. **Восточное крыло Главного штаба представляет собой, по сути, целый квартал, с пятью внутренними дворами, которые разделены поперечными корпусами-«перемычками». В дореволюционный период здесь размещались, в частности, Министерство финансов, Министерство иностранных дел и другие гражданские ведомства; часть помещений, помимо вполне респектабельных квартир министров, занимало**

служебное жилье младших чиновников, дворников; наконец, почти весь пятый этаж находился в ведении инвалидного батальона, обслуживавшего здание. В советское время среди «квартирантов» были Комиссариат по внутренним делам Союза коммун Северной области, милицейские структуры, в том числе школа милиции и ведомственная поликлиника. Парадные залы Главного штаба превращались в комнаты-«клетушки», где находились служащие всевозможных учреждений, в том числе и различных проектных организаций (например, в историческом здании церкви Министерства иностранных дел располагался Сантехпроект). Горожане и туристы не могли в принципе представить, что находится на самом деле за периодически подкрашиваемыми фасадами Главного штаба. Скрытые от посторонних глаз в течение десятилетий внутренние дворы, не имевшие заботливых хозяев, к 90-м годам XX столетия окончательно превратились в подобие свалок, вызывая своим колоритом ассоциации с дворами-колодцами «петербургских трущоб». Удручающее впечатление производила в начале 2000-х гг. прогулка по освобождавшимся (зачастую с большими задержками и сложностями) помещениям здания. Облупившаяся от бесконечных протечек штукатурка, обшарпанные, выкрашенные в дикие цвета стены, на полу куски давно потрескавшегося рваного линолеума, когда-то положенного поверх паркета. «Фирменным» следом варварского пребывания различных организаций, как отмечает Александр Дыдыкин, заведующий отделом «Главный штаб» Государственного Эрмитажа, были бесчисленные розетки, вмонтированные в полы. **Незадолго до кризиса 1998 г. в восточном крыле Главного штаба начались работы по ремонту и реставрации (в том числе за счет спонсорских средств, привлекаемых Государственным Эрмитажем). В 2000–2003 гг., помимо внешних фасадов, была отремонтирована часть парадных интерьеров второго и третьего этажей, выходящих на Дворцовую площадь. Например, удалось восстановить залы ампира, штабную церковь, лестницу Урицкого (названную так в советское время, после убийства в 1918 г. председателя Петроградской ЧК Моисея Урицкого). В конце 2007 г. завершилась реставрация кабинета министра финансов и анфилады примыкающих к нему помещений (приемная, секретарская, комната для совещаний). Несколько раньше были отреставрированы часть помещений МИДа и салон канцлера.** Руководство Государственного Эрмитажа, естественно, с самого начала осознавало целесообразность именно комплексной реконструкции здания, невозможной без весьма серьезных вложений. Как вспоминает Михаил Пиотровский, предпринимались даже попытки привлечь крупного девелопера: «Мы были готовы предоставить под коммерческие цели до 40 % площадей, рассчитывая, что инвестор отреставрирует все здание для использования в музейных целях. Но желающих вкладывать средства на таких условиях не нашлось. Или предлагались неприемлемые для нас проекты строительства гостиниц, требующие перестройки здания, на что, естественно, не могут пойти и органы охраны памятников. Поэтому стало очевидно, что финансировать проект должны мы сами и государство». **В программе «Большой Эрмитаж», представленной в 1999 г. в Москве Михаилом Пиотровским, реконструкция восточного крыла Главного штаба была обозначена как один из важнейших приоритетов. В рамках подготовки к празднованию 300-летия Санкт-Петербурге, на уровне Правительства РФ был решен вопрос о привлечении средств МБРР, участвовавшего также в финансировании других проектов реконструкции и реставрации исторических объектов Северной столицы. На первую очередь средства (4,4 млрд руб.) выделялись на паритетных началах бюджетом РФ и Всемирным банком, заказчиком же, по поручению Министерства культуры, был определен Фонд инвестиционных строительных проектов Санкт-Петербурга.** Концепцию реализуемой в настоящее время реконструкции восточного крыла Главного штаба определили в 2002 г. по итогам международного конкурса, проводившегося МБРР. Победителем конкурса (в нем участвовало 15 претендентов) стала архитектурная мастерская «Студия 44»: представленная ею концепция была разработана под руководством Никиты и Олега Явейнов. В 2007 г. подготовка архитектурного проекта завершилась, он прошел все необходимые экспертизы и согласования. 10 июля 2008 г. было подписано четырехстороннее соглашение о реализации первой очереди: между Министерством культуры, Фондом инвестиционных строительных проектов Санкт-Петербурга, консорциумом компаний «Интарсия» и ПО «Возрождение» как генеральным подрядчиком и Государственным Эрмитажем. **Отличительная особенность подхода к осуществлению проекта, который все эти годы проводится руководством Государственного Эрмитажа, — максимальная открытость всего процесса: от разработки базовой концепции и вплоть до регулярного ознакомления общественности, профессионального сообщества и СМИ с ходом текущих работ по реконструкции и реставрации. Первое обсуждение проекта «Студии 44» состоялось еще летом 2003 г. в Доме архитектора в Петербурге, и продемонстрированная тогда презентация, с эффектными компьютерными моделями изменения внутреннего пространства в восточном крыле Главного штаба, вызвала на редкость дружные аплодисменты коллег-архитекторов и представителей общественности. Затем последовали обсуждения в различных профессиональных аудиториях Петербурга и Москвы, в Союзе архитекторов России, на заседании Совета по сохранению культурного наследия при Правительстве Санкт-Петербурга. В 2005 г. материалы предпроектных разработок и исследований были представлены в московском Музее архитектуры им. Щусева; в 2008 г. в здании Главного штаба была открыта постоянно действующая экспозиция, рассказывающая о проекте реконструкции и приспособления здания.** Примечательно, что публичные дискуссии стимулировались привлечением в качестве консультанта проекта, по инициативе Михаила Пиотровского, известного архитектора Рема Колхааса (возглавляемая им фирма OMA/AMO проектировала представительство Эрмитажа в Лас-Вегасе). Несмотря на несовместимость концептуальных подходов «Студии 44» и Рема Колхааса, Михаил Пиотровский был убежден: «Важен сам процесс обсуждения, благодаря которому проект реконструкции Главного штаба становился фактом архитектурной жизни, — это не менее значимо, чем то, что мы построим. Путь активного обсуждения проекта с привлечением общественности очень продуктивен: это формирует атмосферу дискуссии, способствующую постоянной работе над проектом. И, на мой взгляд, это один из наиболее перспективных рецептов развития современной архитектуры, в том числе архитектуры Петербурга». Оценивая пройденный путь обсуждений концепции проекта, директор Эрмитажа подчеркивает: «Во многом участие Рема Колхааса было важно как вызов, отвечая на который специалисты "Студии 44" в очередной раз смотрели и перепроверяли свой проект, убеждались в своей правоте, а в некоторых случаях вносили отдельные уточнения. И мне кажется, мы хорошо воспользовались потенциалом иностранных консультантов: изучали все их предложения, учли какие-то рациональные зерна в их критике, но в целом всё равно сделали по-своему». **С самого начала к архитектурному проекту реконструкции восточного крыла Главного штаба, призванному изменить социокультурную функцию здания, предъявлялись высокие требования: необходимы не просто «евростандартный» ремонт плюс реставрация исторических помещений, а нечто неординарное, соответствующее уровню Эрмитажа. Михаил Пиотровский поясняет: «Мы имеем офисное здание, в общем неплохое для музея, в котором по периметру идут коридоры с многочисленными комнатами слева и справа. Однако музей оказывается каким-то обыкновенным в таком здании. Но если рядом находится Эрмитаж, то и в Главном штабе должно быть что-то особенное, необычное, хотя и не революционное. Задачей архитекторов было привнести некие намеки на Эрмитаж, и, на мой взгляд, это получилось».** Основой концепции «Студии 44» стала идея создания в квартале восточного крыла Главного штаба Новой Большой анфилады, являющейся стержнем образной и функционально-пространственной структуры нового музейного комплекса. Михаилом Пиотровским и многими архитекторами, искусствоведами, представителями музейного сообщества идея формирования анфилады новых залов признавалась удачной, продолжающей традиции Эрмитажа, в котором именно анфилады составляют основу пространственной структуры. **«Идеология реконструкции выращена из архетипов исторического Эрмитажа: его анфиладных построений, барочных перспектив, висячих садов и больших выставочных залов, освещенных верхним светом, — рассказывает руководитель "Студии 44" Никита Явейн. — Мы решили сделать анфиладу базовым принципом построения экспозиционных помещений Главного штаба. Во-первых, потому, что этот принцип вытекает из исторических планов Карла Росси: здание состоит из отдельных анфилад. Во-вторых, он является всеобщим для экспозиционных залов всего эрмитажного комплекса: Старого, Нового Эрмитажа и Зимнего дворца. Основная часть постоянной экспозиции разместится в анфиладах, опоясывающих комплекс по периметру. Масштабные временные выставки будут проводиться в дворовом пространстве. Для этого пять внутренних дворов перекрываются стеклянными кровлями и преобразуются в Новую Большую анфиладу. Она представляет собой чередование больших выставочных залов, встраиваемых в поперечные корпуса на уровне второго этажа, и висячих садов на платформах. Интересно, что именно висячие сады положили начало будущему музею: когда-то в одном из павильонов, пристроенных к висячему саду Зимнего дворца, проходили собрания избранных — "эрмитажи".** Важно, подчеркивает Никита Явейн, что разработчики проекта, исходя из базовой установки о недопустимости изменения фасадов и интерьеров здания-памятника, его исторической структуры, считали: можно пойти только одним путем для превращения министерского здания XIX в. в музейный комплекс XXI. «Это — развитие здания исходя из заложенной в нем самом логики и структуры, а также из принципов развития исторического Эрмитажа, ведь Главный штаб становится продолжением эрмитажных пространств, — поясняет Никита Явейн. — Полагаю, что основная задача при реконструкции памятников — сохранить и открыть посетителям всё, что можно сохранить». **Реализованная пока лишь частично, архитектурная концепция «Студии 44» производит яркое впечатление, создавая совершенно новый образ пространства внутри здания-квартала. В настоящее время, как отмечает Александр Дыдыкин, строительные работы полностью завершены в четвертом и пятом дворах (наиболее близких к арке Главного штаба) и идут наладочные работы по инженерным системам (приняты уже системы вентиляции, кондиционирования, телефонизации, компьютерных сетей, телевидения и т. д.).** Атриумом перекрыты два первых двора, и сейчас специалисты приступают к сооружению атриума над самым большим, третьим (в нем, кстати, появится подземный разгрузочный двор, куда автомобили будут попадать по пандусу с набережной Мойки). Естественная освещенность придает новым залам-дворам особый колорит: внутренним стенам в процессе реконструкции возвращен исторический светло-серый цвет, в котором изначально был выдержан проект Росси. Считается, что пока посетители должны будут привыкнуть к этому цвету во внутренних пространствах восточного крыла Главного штаба, а затем может быть рассмотрен и вариант аналогичной покраски внешних фасадов здания. **Новая Большая анфилада построена уже в пределах четвертого и пятого дворов. На уровне второго этажа установлены гигантская бетонная платформа и ведущая в будущую анфиладу больших залов (в них превратятся все внутренние дворы)**

Идеология реконструкции выращена из архетипов исторического Эрмитажа — его анфиладных построений, барочных перспектив, висячих садов и больших выставочных залов, освещенных верхним светом.

огромная лестница-амфитеатр, облицованная итальянским мрамором травертином (здесь могут проводиться различные концерты, шоу, презентации). В анфиладу больших залов посетители будут попадать с этой лестницы через гигантские (высотой 15 м) входные двери, отделанные шпоном дуба. Определенное впечатление можно получить и о планируемых «висячих садах» — на платформах (на уровне второго этажа), не доходящих до исторических стен дома. От этих бетонных платформ к корпусам перебрасываются мостки со стеклянным покрытием. Каково будет наполнение «висячих садов» — предстоит определиться в ближайшей перспективе. В концепции «Студии 44» подчеркивается, что «висячие сады» — «более имя и символ, нежели реальное озеленение»: «Это в первую очередь сады скульптур из собраний Эрмитажа, это зона отдыха и уединения на людях и, одновременно, расширенного восприятия всего комплекса». Залы-«трансформеры», предложенные в проекте «Студии 44», изначально вызывали удивление и скептичные вопросы. Но, как свидетельствует нынешнее состояние работ, от «трансформеров» отказываться не планируется: они будут устраиваться в поперечных флигелях, превращающихся также в выставочные залы. Сейчас в третьем поперечном корпусе завершаются работы по созданию нового зала-«трансформера», включающего большие двери-ворота и внутренние поворотные стены, на которых могут размещаться произведения искусства сразу с двух сторон. Залы-«трансформеры» будут также во втором и четвертом корпусах. Как поясняет Александр Дыдыкин, проход через поперечные корпуса предусмотрен на всех этажах, кроме третьего (именно в связи с созданием «трансформеров» в залах, имеющих при этом большую высоту, позволяющую демонстрировать весьма крупные произведения искусства). **Со стороны набережной Мойки, ближе к Невскому проспекту (на уровне пятого двора), разместятся залы для актуального искусства (в этот сектор предусмотрен и отдельный вход с Мойки). Поскольку в советское время при пожаре здесь была уничтожена часть горизонтальных перекрытий, было решено их не заменять и создать просторный зал высотой около 17 м, позволяющий устраивать масштабные перформансы, демонстрировать крупные картины современных художников и т. д. С учетом того, что здесь были убраны металлические обоймы, а историческая стена из кирпича после пожара стала крошиться, — было выполнено вертикальное бетонирование (то есть, по сути, установлена дополнительная стена-дублер, но сохранена при этом и подлинная стена).** Как и предполагалось с самого начала, на верхнем, четвертом этаже здания расположатся коллекции живописи и скульптуры, охватывающие период с 1860 г. до конца XX в.: их основу составят полотна импрессионистов и постимпрессионистов из знаменитого собрания И. А. Морозова и С. И. Щукина. Для этих залов, как продолжение традиции, заложенной Росси, устроены так называемые световые фонари. «Выстроены специальные колодцы, через которые в зал попадает отраженный естественный свет, — поясняет Михаил Пиотровский. — Он будет падать на стены и одновременно сочетаться с искусственным, и эта световая симфония — одно из главных изобретений, которые были предложены архитекторами реконструкции». В помещениях, образующих теперь новые выставочные залы, предназначенные для показа современного искусства, никогда не было какого-то ценного исторического оформления, например росписей. Поэтому и теперь их дизайн будет сугубо функциональным, минималистским, чтобы все внимание посетителей сосредотачивалось исключительно на произведениях искусства. **Оригинальный элемент концепции «Студии 44», однозначно поддержанный руководством Государственного Эрмитажа, — превращение первого этажа здания в своего рода городской «форум», максимально открытый для свободного доступа. Второй, третий и четвертый дворы, на уровне первого этажа, будут составлять «добилетную зону». Михаил Пиотровский в связи с этим подчеркивает важность «урбанистической роли Эрмитажа»: «На Дворцовой площади у нас Триумфальная арка, здание Главного штаба. Мы вдоль Малого Эрмитажа открываем проходы. Здесь получается такой форум. Новая, совершенно живая среда вокруг музея. И первый этаж Главного штаба. И всё это вместе — выход на Неву. То есть мы осваиваем эту среду и делаем выход музея в город. Тем более что здесь находится памятник героям войны 1812 г. Получается церемониальное пространство, которое состоит из таких вот элементов».** В духе традиций восточного крыла Главного штаба решено (несмотря на споры по этому вопросу), что главного входа в здание не будет и после его реконструкции. Однако посетители, оказываясь в билетной зоне с кассами и спускаясь в гардероб (на 3,5 тыс. чел.), находящийся в подземном этаже, будут в итоге попадать в анфиладу новых больших залов (бывших дворов) через парадную лестницу-амфитеатр. Варианты же дальнейшего осмотра экспозиций, как постоянных, так и временных, они смогут определять уже самостоятельно: обходить все здание через анфиладу залов по периметру или, пользуясь проходами через новые залы, которые расположатся в корпусах-«перемычках», выбирать наиболее краткий путь к интересующей экспозиции. **Примечательно, подчеркивает Александр Дыдыкин, что проект реконструкции здания оказался весьма эффективным в плане использования внутренних площадей: оно увеличилось за счет перекрытия дворов, при этом выставочная площадь составит около 70 % от общей площади комплекса (хорошим показателем для музеев обычно считается 60 %: остальная же площадь приходится на служебные, инженерные, технологические помещения).** Основные работы по обеспечению здания современной инженерной инфраструктурой в настоящее время уже выполнены. Построена и запущена крышная газовая котельная, помещения подключены к системам теплообеспечения, кондиционирования воздуха и климат-контроля. Размещены и подключены новые трансформаторные подстанции. Установлены системы безопасности, телекоммуникаций и т. д. Планируется, что вся наладка инженерных систем будет завершена к концу 2013 г., полностью же все работы, включая размещение экспозиций, должны быть выполнены к концу 2014 г. **Впрочем, уже в мае 2012 г. в помещениях, которые приобрели новый облик, были проведены мероприятия международного Юридического форума с участием первых лиц многих государств.**

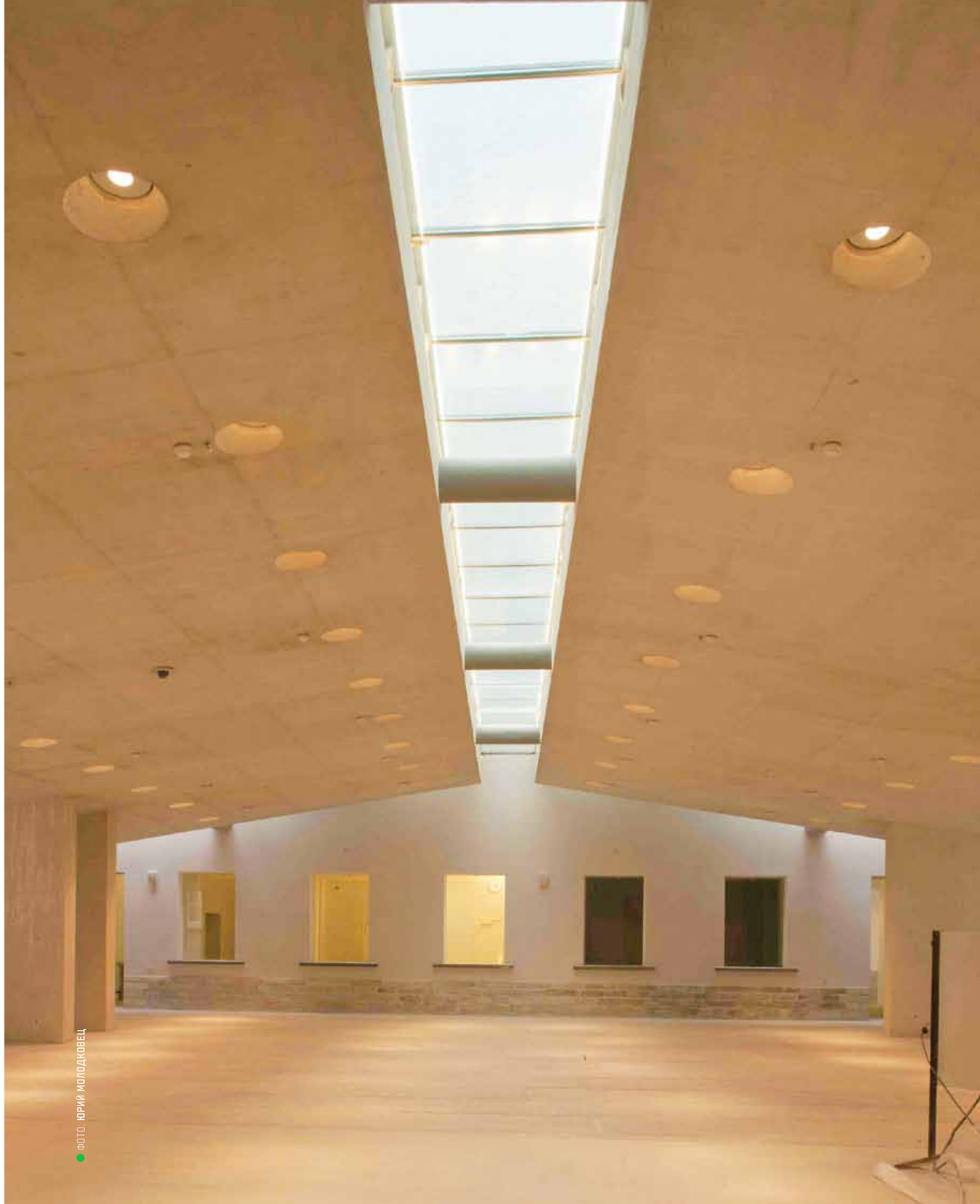
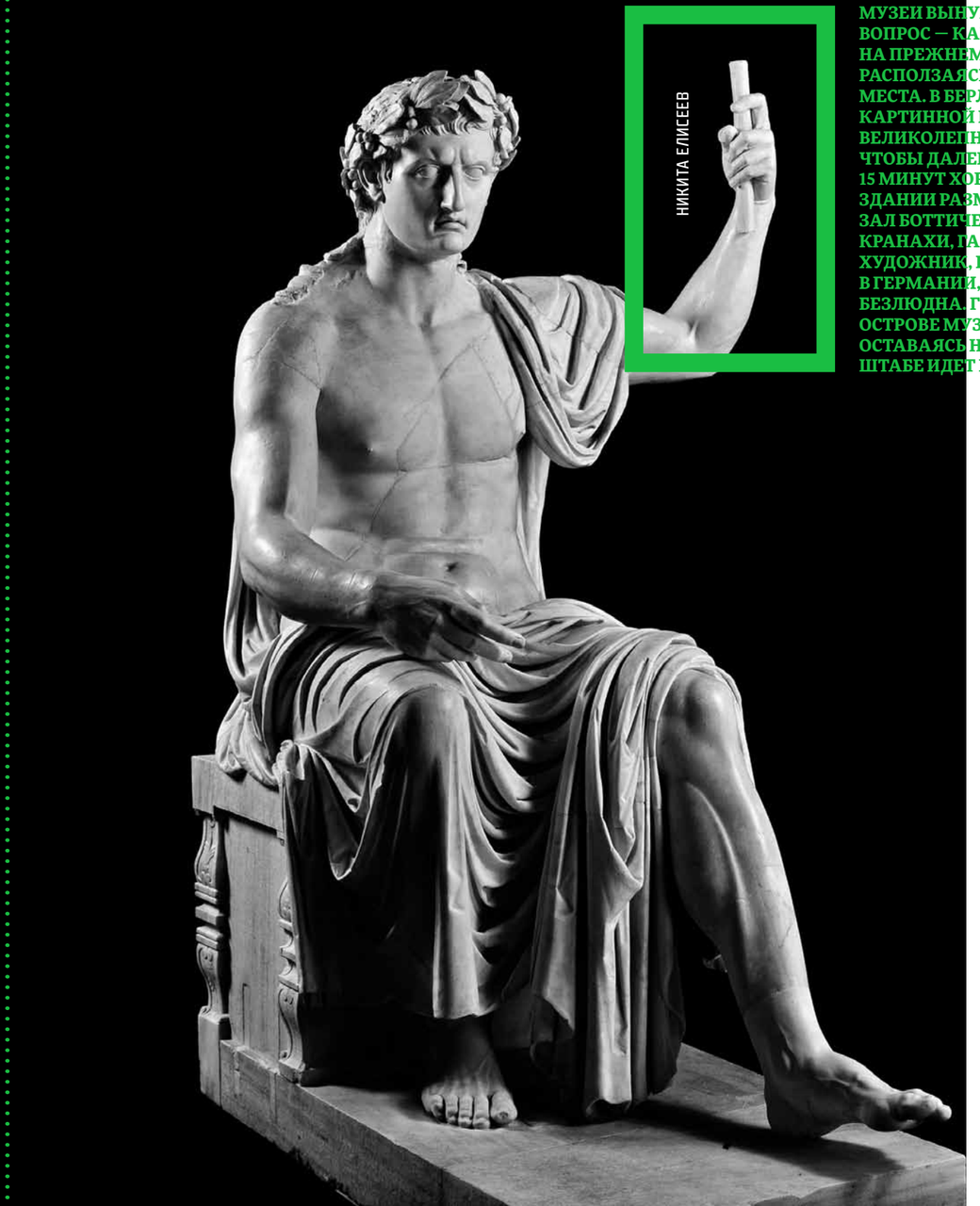


ФОТО ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

ВЕЗУВИЙ ЕЩЕ НЕ ВЗОРВАЛСЯ



НИКИТА ЕЛИСЕЕВ

МУЗЕИ ВЫНУЖДЕНЫ РАСШИРЯТЬСЯ. ВЕСЬ ВОПРОС — КАК. ИДЕАЛЬНО — ОСТАВАЯСЬ НА ПРЕЖНЕМ МЕСТЕ: ТАК СКАЗАТЬ, РАСПОЛЗАЯСЬ. ГЕНИЙ МЕСТА ЕСТЬ ГЕНИЙ МЕСТА. В БЕРЛИНЕ ЧАСТЬ КОЛЛЕКЦИИ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ ПЕРЕНЕСЛИ В НОВОЕ, ВЕЛИКОЛЕПНОЕ ЗДАНИЕ. НЕЛЬЗЯ СКАЗАТЬ, ЧТОБЫ ДАЛЕКО, ОТ ОСТРОВА МУЗЕЕВ 15 МИНУТ ХОРОШЕГО ХОДА. В НОВОМ ЗДАНИИ РАЗМЕЩЕНЫ ШЕДЕВРЫ: ЦЕЛЫЙ ЗАЛ БОТТИЧЕЛЛИ, АЛЬТДОРФЕР, ДЮРЕР, КРАНАХИ, ГАНС БАЛЬДУНГ ГРИН — ВЕЛИКИЙ ХУДОЖНИК, КОТОРОГО НИГДЕ, КРОМЕ КАК В ГЕРМАНИИ, НЕ УВИДИШЬ. ГАЛЕРЕЯ — ПУСТА. БЕЗЛЮДНА. ГЕНИЙ МЕСТА ОСТАЛСЯ ТАМ, НА ОСТРОВЕ МУЗЕЕВ. ЭРМИТАЖ РАСШИРЯЕТСЯ, ОСТАВАЯСЬ НА ПРЕЖНЕМ МЕСТЕ. В ГЛАВНОМ ШТАБЕ ИДЕТ РЕКОНСТРУКЦИЯ.

Август

Мрамор
230 x 180 x 80 см
Вес: 2 т
Инв. № 6040

Атриум

Покуда идет реконструкция, открыто всего два атриума. Почти весь Главный штаб затянут пленкой. Вдоль арки тянется забор, в заборе — калитка. За калиткой — огромный двор под стеклянной крышей. Современный атриум. В Древнем Риме, само собой, стеклянных крыш над внутренними двориками не было. Все вместе напоминает вход в современный Лувр. И это вот сочетание — непрезентабельного заборчика, калитки, а за нею... современного Лувра — очень питерское. Непрерывно длящийся ремонт не зачеркивает, а подчеркивает красоту.

Широченная лестница ведет к плотно замкнутым воротам. За ними — строительные работы. В самом атриуме была открыта выставка «Древности Геркуланума». 22 фрески, два рельефа, пять статуй, шесть посвятительных надписей на мраморе, одна на бронзе. Эти шедевры из римского города Геркуланума (Эрколано — по-итальянски), погибшего вместе с Помпеями 24 августа 79 г. н. э. под слоем лавы и пепла взорвавшегося Везувия, смотрятся вполне уместными посреди незаконченного строительства и величавого, огромного атриума.

Помпеи погибли целиком, вместе с жителями. Из Геркуланума почти все успели бежать. Из 4 тыс. горожан погибло 250. Город был назван в честь легендарного основателя, Геракла. Греческая колония неподалеку от современного Неаполя, потом городской центр италийского племени самнитов, затем римский город. Потом — извержение Везувия, каковое умудрился с завидной точностью описать Плиний Старший. Первые археологические раскопки — в начале XVIII в. Ныне город-музей, сбереженный для потомков своей гибелью. Остов города, его скелет, сбереженный лавой и пеплом. Поль Клодель парадоксально, но верно заметил, что из всего плотского самое близкое к душе — скелет, кости. Они — несущая конструкция. Поль Клодель не знал присказку военкоматских врачей из призывной комиссии: «Кости есть — мясо будет», однако был с ними, как видно, согласен.

ОБРАЗОВЫВАТЬ УКРАШАЯ*

Геркуланум (лат. Herculaneum, итал. Ercolano) — древнеримский город в итальянском регионе Кампания, на берегу Неаполитанского залива. Равно как и Помпеи и Стабии, был погребен под слоем вулканического пепла и лавы во время извержения Везувия 24 августа 79 г. Геркуланум наряду с Помпеями внесен в Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО под № 829.

Согласно мифу, переданному Дионисием Галикарнасским, город воздвиг сам Геркулес. Вероятнее, что первое поселение на месте Геркуланума основало в конце VI в. до н. э. племя осков, предшественников самнитов. К моменту гибели население города составляло около 4 тыс. чел. Геркуланум — город в форме прямоугольника, площадью около 20 га, — опоясывала крепостная стена. Дороги (пять кардо и три декумануса) разбивали его на несколько инсул.

Извержение Везувия, пребывавшего в малоактивном состоянии около 800 лет, началось днем 24 августа 79 г. Хронологию событий удалось восстановить по данным археологических раскопок и двум письмам, адресованным римскому историку Тациту Плинием Младшим, свидетелем катаклизма.

Открытие Геркуланума произошло случайно. В 1710 г. крестьянин Амброджо Нучерино, копая колодец, наткнулся на мраморные обломки (как потом выяснилось, это были руины театра Геркуланума). О находке оповестили Эммануила-Мориса Лотарингского, герцога д'Эльбёфа, французского дворянина в изгнании и командующего австрийским полком, стоявшим с 1707 г. в Неаполе. Выкупив участок земли вокруг колодца Нучерино, герцог на протяжении девяти месяцев на собственные средства проводил там раскопки путем пробивания штолен. Он нашел девять статуй, которые подарил своим покровителям, в том числе кузену — принцу Евгению Савойскому.

Археологическая активность в городе возобновилась только в 1924 г. и продолжалась под руководством Амадео Маюри до 1958 г. В 1960–1969 гг. работы шли в северном секторе города, затем в южном, где в 1982 г. в ангарах были обнаружены человеческие скелеты и 10-метровая деревянная лодка. Часть города по-прежнему сокрыта под слоем породы, но возобновление раскопок затруднено из-за наложения границ Геркуланума на городские кварталы современного Эрколано.

* **«Образовывать украшая»** — девиз философа Филодема, возможного автора планировки Виллы Папирусов, воссоздававшей афинский Сад философов, или Сад удовольствий.

«ВЫСТАВКА — ПОДЛИННОЕ ОТКРОВЕНИЕ. ТАКОГО КАЧЕСТВА ФРЕСКИ, БЕЗ СОМНЕНИЯ, ДОЛЖНЫ СМЕНИТЬ ЕВРОПЕЙСКИЕ КАРТИНКИ В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ, СВЯЗАННОЙ В НАШИХ УМАХ С ГРЕЧЕСКОЙ И РИМСКОЙ МИФОЛОГИЕЙ. ПОДЛИННАЯ РИМСКАЯ ЖИВОПИСЬ НЕСЕТ НАМ ДРЕВНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВЕЧНЫХ ГЕРОЯХ: ГЕРАКЛЕ, ТЕСЕЕ, МЕДЕЕ, АРГОНАВТАХ, МАРСИИ. ЭТО — МАЛЕНЬКИЕ ОТКРЫТИЯ».

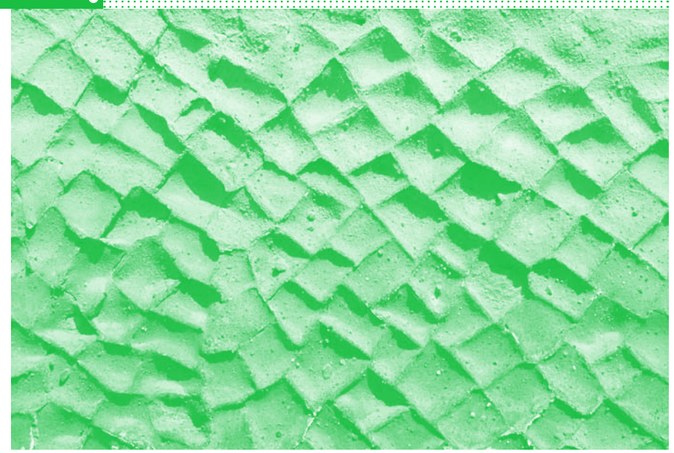
Михаил Пиотровский

1. **Архитектура**

Фреска
108 x 105 см
Вес: 250 кг
Инв. № 8534

2. **Текстура античной стены в Геркулануме**

2.



Архитектурная фантазия

Фрескописцы Древнего Рима обожали архитектурные пейзажи. Рукотворную природу. Им больше нравились колонны, чем деревья. Символично и трагично. Их рукотворной природе предстояло погибнуть от взрыва природы нерукотворной. Первая фреска на выставке так и называется: «Архитектурный пейзаж». Художник XX века назвал бы ее «Архитектурной фантазией». Игра с глубиной, объемом, высотой — такая, что поневоле вспоминаешь Эшера. Купы деревьев. Они на уровне колоннады, выше их — крыша. А еще выше — стена, уходящая ввысь. Крыши, венчающей эту стену, не видно. На маленькой фреске художник создал ощущение грандиозности, непомерной высоты. Однако деревья нужны ему еще для великолепного сочетания вычурности природы и стройности цивилизации. Изломанные ветки красивы. Не так же, но по-иному красивы прямые, стройные колонны, уходящие вдаль.

Одна ветка просунулась между колонн на первом плане. Между этими колоннами и теми, подчеркивающими даль, немалое расстояние. Рядом с фреской стоял бородатый человек, дотошно, тщательно вглядывавшийся во все детали. Он оказался художником. Мы оба вспомнили анекдот о Паоло Учелло, великом художнике Возрождения, записанный Вазари. Жена зовет Паоло в спальню, а Учелло откликается из мастерской со вздохом наслаждения: «О, как прекрасна перспектива...» Кстати, весьма возможно, что прозвище Паоло — Учелло (Птичий) — возникло не потому, что он любил изображать птиц (на самом деле он любил изображать битвы), а потому, что у него был птичий взгляд и зрителей он награждал тем же — птичьим зрением. Бородатый художник с этой моей трактовкой прозвища Учелло не согласился, а по поводу фрески заметил: «Римский художник изощреннее работает с перспективой, чем Паоло Учелло...»

Геракл

Геркуланум — город Геракла. Основная часть фресок посвящена Гераклу. Огромная была радость для детишек, с интеллигентными родителями пришедших на выставку. Приключения Геракла в большей степени, чем приключения Одиссея или злоключения Агамемнона, интересны и взрослым и детям. Некоторые посетители сетовали на то, что фрески не снабжены развернутыми пояснениями. Или сам додумаешь, или после выставки узнаешь. Великое изобретение человечества — Интернет. Нажал на кнопку — и узнал то, чего не знал раньше. Возможно, и запомнил, хотя «за привычку летать человек платить отвычкой ходить». Память у современного человека из-за возможности быстро получить информацию становится все хуже и хуже.

Зато на выставке, увидев фрески и не прочитав пояснений, почувствуешь привкус тайны. «Геракл и Эриманфский вепрь». Огромный Геракл швыряет тушу вепря в громадный кувшин. Встречь вепрю тянет ручонки небольшой мозглячок в голубом хитоне. Геракл весь в мускульном, яростном напряжении после удачной и опасной охоты. Мозглячок в ужасе. Он просто не удержит такую тушу... Предположения могут быть самыми разными. Я слышал и такую... рецепцию. Мол, вепрь был цивилизованным людоедом. Он сырого мяса не ел. Скидывал побежденных людишек в котел и варил. А Геракл в азарте боя не заметил, что в котле кто-то есть, и валит тушу в удобное поместилище. Освобожденные от живого вепря пленники орут победителю: «Помилосердствуй! Раздавишь!» Но он их не слышит. Трактовка из XX века. Древним грекам и римлянам такой юмор был чужд.

Всё гораздо проще. После первого подвига Геракла Эврисфей, которому герой должен был служить, так испугался и трофея, шкуры Немейского льва, и самого своего... работника, что приказал силачу больше в город не заходить, а складывать завоеванное в пилос (кувшин), врытый в землю за стенами города. Отличная притча, каковую художник сделал зримой. Эврисфею и с мертвым-то вепрем не справиться, а Геракл даже не замечает грозной тяжести своей победы. Именно что притча о власти, которая слаба и труслива, и о подвластных, которые сильны и смелы, а вот служат трусливой и слабой власти, не получая за эту службу ни гроша.

Есть зримые притчи, воплощенные на фресках поизысканнее. «Гилас и нимфа». Гилас — сын царя дриопов и нимфы. Геракл убил дриопского царя, а Гиласа взял к себе в оруженосцы. Полюбил сына убитого врага. Взял в поход за золотым руном, в экспедицию аргонавтов. На острове Кеос Гилас отправился набрать воды и исчез. Ни Гиласа, ни воды. Решили, что он ушел в море к нимфам. Папу убили, так он к маме. Художник трактует этот сюжет мистически, притчеобразно. Голая нимфа, присев на корточки, гладит по голове Гиласа. Он оборачивается. Он видит нимфу. Рядом — аргонавты. Чуть поодаль Геракл пьет из кубка: почему-то становится понятно, что пьет он не воду. Ни Геракл, ни аргонавты не видят того, что видит Гилас. Не всякому дано узреть нимфу, но кому она явится — тот к ней и уйдет.

Еще Достоевский не родился, а парадокс Свидригайлова воплощен зримо, визуально: «Я ведь не говорю, что я нормален. Я спрашиваю: верите ли Вы в привидения? Может, они только ненормальным и являются. Но ведь из этого вовсе не следует, что их не существует». Психологический выверт, иезуитский аргумент был знаком художнику, вот так изобразившему историю Гиласа. Все происходит на глазах непосвященных, оттого они и не видят происходящего.

Фантастика, в которую вторглась психология, — это и есть мистика. Римляне научились разбираться в психологии. Самый первый подвиг Геракла изображен на геркуланумской фреске именно так: фантастика с психологией. Ревнивая Гера послала к сыну своего мужа от другой женщины, Алкмены, двух змей. Геракленок задушил гадин. Этот сюжет много раз изображали художники. Колыбелька, пухлый младенчик, две корчащиеся твари в его ручонках. Древнеримский художник изобразил этот случай поинтереснее.

Он вспомнил, что у Геракла был брат, Ификл, — сын Алкмены не от Зевса, а от ее мужа Амфитриона. Разнояйцовый близнец Ификл — на руках у слуги, Амфитрион хватается за жезл, чтобы огреть гадюк, но огревать уже не требуется. Геракл их приканчивает. А над всей компанией высится Афина, покровительница героя. Она не просто огромна, она еще чуть прозрачна, призрачна. Она не Геракла защищает, а останавливает переполошившегося Амфитриона: не вмешивайтесь, папаша, не мешайте, обойдемся без вас.

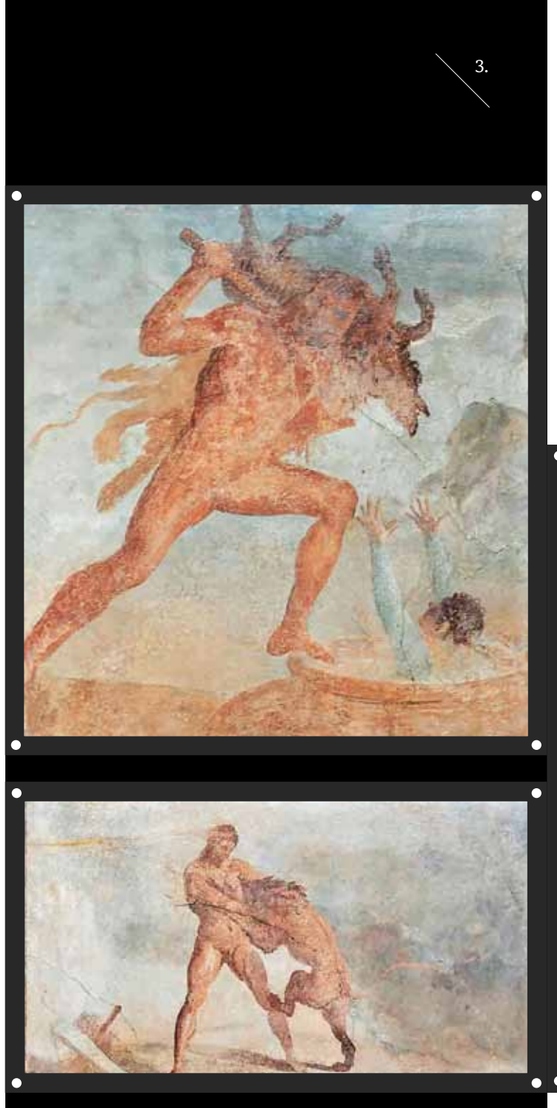
Шутить художники всегда умели: и в XX веке, и в I. Многофигурная, пышная фреска: Геракл и Телеф. Пару слов о том, кто такой Телеф. Сын Геракла от Авги, дочери аркадского царя. Аркадскому царю предсказали, что его внук (сын Авги) убьет его сыновей. По таковой причине царь сдал дочь в жрицы Афины. Жрицы Афины приносили обет безбрачия. Геракл всех этих тонкостей не знал и мимоездом соблазнил (вариант: изнасиловал) Авгу. Афина ему этот грех простила. Она ему многое прощала.

Аркадский царь выбросил внучка в великом страхе. Младенца выкормила лань. Дальнейшее понятно. На фреске — царственная Авга в венке, Геракл со всеми героическими атрибутами: орел, распахнувший крылья, комичный лев с выпученными глазами, летящий гений. В уголку примостился голенький Телеф, с упоением сосущий вымя лани. Лань от избытка умиления лижет младенцу пятку. Удивленный полуоборот Геракла. Вспоминается мини-новелла Довлатова про одного замечательного поэта: «Гляжу, в грязи возятся дети. Присмотрелся — мои...» Вот с таким ясно очерченным изумлением смотрит Геракл на Телефа.

Возможно, у удивления Геракла есть и другой оттенок. Ракурс, в котором изображены лань и ребенок, очень сложен. Они фантастически изогнуты в любовном, ласкательном порыве. Художник похвастался. Не просто похвастался. Он поместил в свою картину зрителя, Геракла, который не может не оценить мастерство мастера фресок. Ничего себе, как он умудрился эту изгибчивость изобразить. Браво! Они вообще любили выверты, изгибы, сложные ракурсы.

На одной фреске, «Юноша с жертвенником» (хочется назвать эту фреску попроще: «Юноша с табуреткой»), жертвенник (то есть табуретка) в руках юноши эдак повёрнут к зрителю, что словно бы слышишь заносчивое художническое «а вот как я могу!». Попробуйте-ка в таком ракурсе изобразить обыкновенную табуретку, то есть жертвенник. Фрескописцы гордились своими умениями. Хвастались ими.

Одна таинственная фреска, «Геракл и стимфалийские птицы», может быть объяснена именно этим благородным хвастовством. Геракл в мускулистом полупрыжке натягивает тетиву, целит в небо. А чуть в стороне, под кустиком, расположился человек в венке, одобрительно поглядывающий на героя. Тайны вроде бы никакой нет. Гераклу в сражении с летающими монстрами помогал его друг, отчего этот подвиг Эврисфей Гераклу и не засчитал. Но на фреске никакой помощи парень на отдыхе Гераклу не оказывает. Просто смотрит. Это — зритель. Зритель, помещенный во фреску. Он восторгается и подвигом Геракла, и мастерством художника.



3.

3. Геракл и вепрь

Фреска
55 x 52 см
Инв. № 9006

4.

4. Геракл и Немейский лев

Фреска
55 x 93 см
Инв. № 9011

5. Геракл и Телеф

Фреска
218 x 182 см
Вес: 400 кг
Инв. № 9108

6.

И другие фокусы...

Таких умных фокусов много. «Тезей-освободитель». Мускулистое, обнаженное, светящееся мужское тело. Тезея целуют, обнимают освобожденные им от Минотавра дети. А где сам людоед, где быкоголовый Минотавр? Присматриваешься — и видишь: он под ногами освобожденных и освободителя. Он не заметен, потому что одного цвета с камнями пещеры. Пещерный хищник и цветом и формами сливается с камнями, так же как сюжет сливается с символом. Тезей — победитель камней, мрака, пещеры, телесный светоносец.

Фрескописцы Рима ценили слияние сюжета и символа. «Хирон и Ахилл». Кентавр Хирон — воспитатель Ахилла. Он громоздится над стройным юношей мускулистой глыбой. В руках у Ахилла — лира. Хирон с довольно угрюмым выражением лица проводит по струнам лиры пальцами. С чего бы у двух воинов, старого и молодого, — лира? Странность сюжетная подкреплена живописной, визуальной: насколько мощна верхняя половина тела Хирона, настолько нижняя — немощна, чуть не парализована. Он буквально волочит по земле хилые, почерневшие задние копыта.

Объяснение — простое. Хирон был ранен стрелой Геракла в ногу. Остался хром. Отсюда — парализованные задние копыта. Но помимо сюжетного объяснения есть и символическое. Ахилл будет убит стрелой Аполлона в пятку. Рана его учителя вернется к нему гибельным бумерангом. Лира — знак Аполлона. Хирон на фреске предсказывает Ахиллу его судьбу. Кому как не учителю знать будущее ученика? Это же он, учитель, вычерчивает траекторию судьбы воспитанника. Он не может не знать, как его ученик приземлится.

Фрескописцы Рима рассказывали истории в картинках, а в историях важны детали. Их стоит замечать. Геракл дерется с Немейским львом. Зажал голову льва под мышкой, давит. Лев лапой уперся в колено Геракла. Уже здорово. Остановил мгновенье, которое прекрасно и ужасно, но это еще не всё. К скале прислонены палица, лук и колчан. Отставлены Гераклом за ненадобностью. Шкуру не пробьешь ничем. Придется так — голой подмышкой. Деталь почти комическая, бытовая. Она не забыта. Добавлена, как соль в суп.

И мы возвращаемся к психологии. Без нее никуда в историях не двинешься. Три женских портрета. Сначала обращаешь внимание на Медею. Эффектна. Однако видно, что играет. Не Медея, — актриса, изображающая Медею. Руки сжаты, за поясом — меч, из глаз — пламя. Сейчас зарежет детишек от Ясона, который посмел ее бросить. Потом убьет его избранницу и сожжет Коринф. Ничего, ничего, — как было написано в финале трагедии Еврипида, самого остроумного древнегреческого драматурга: «Не в первый раз горит Коринф», отстроим.

Рядом — жрица. А вот это — настоящая Медея. Спокойная, умная, холодная, ничего не прощающая. Глядя на эту фреску, вспоминаешь, как Феллини стал снимать «Сатирикон». Он (в очередной раз) увидел фрески Геркуланума. Его заинтересовала одна из них. Режиссера поразило лицо. Это было лицо современной интеллектуалки. Особенно же поразил фантастический головной убор. Феллини растолковали: он недаром обратил внимание на шапку. Изображена жрица. Жрица, принимавшая участие в человеческих жертвоприношениях.

Феллини понял, что он сделает. Сочетание культуры и жуткого изуверства. Интеллектуалка, а гладиаторские игры смотрит. И пальцем вниз — добей поверженного! И наконец, третий портрет. «Девушка с подносом». Если не прочитать надпись, то можно подумать, что это и не девушка, а ученик художника. Стоит с подносом — это да. Но в руках — кисточка. И смотрит на тебя, на мир с нежным восхищением того или той, кому мир еще не показал клыки. Ему или ей пока очень хорошо в этом мире. Везувий еще не взорвался.

АМЕРИКАНСКИЙ МЕТЕМПСИХОЗ
ПОЛ ГЕТТИ, ЦЕЗАРЬ АДРИАН И «ВИЛЛА ПАПИРУСОВ»

Отец Пола — Джордж Гетти — нефтяной магнат и миллионер в первом поколении, тяжело переживая потерю единственной дочери (10-летняя девочка умерла от брюшного тифа в 1890 г.), увлекся спиритическими сеансами. Магнат пытался получить ответ от потусторонних сил: пошлет ли Бог ему взамен дочери наследника, и если да, то когда?
И однажды явившийся на зов дух, расплывчато сообщивший о себе, что при жизни он был властелином Древнего Рима, пообещал безутешному отцу, что через два года у него родится сын. Ровно два года спустя, в 1892-м, на свет появился Жан Пол.
Рассказывал отец сыну о пророчестве «римского императора» или нет — неизвестно, но только первое озарение посетило Пола в подростковом возрасте, когда он впервые увидел в учебнике иллюстрацию — скульптурный бюст цезаря Траяна Адриана Августа — и ощутил вдруг, что слишком хорошо «знает» этого человека.
С тех пор Гетти-младший с трепетным благоговением носил в себе дух римского императора, необычайно гордясь тем, что стал его избранником, стремясь жить по его законам и подсказкам (которые постоянно слышал внутри). Он досконально изучил его биографию — свою «прошлую инкарнацию» — и пытался во всем ей следовать.
Возможно, узнав, каким при жизни был цезарь Адриан, мистически вселившийся в американского магната и овладевший его душой и мыслями, мы лучше поймем поступки Пола Гетти.

Это был один из величайших правителей Древнего Рима. Скуповатый и амбициозный, умный и расчетливый. А еще — страдавший особым пристрастием к женскому полу. Если верить древним слухам, у него было четыре сотни наложниц. Он не признавал никаких обязательств: ни супружеских, ни отцовских. Собственно, последние ему и не грозили, так как он умудрился остаться бездетным.
Больше всего на свете цезарь любил путешествовать и собирать памятники старины (то есть предшествовавшей ему эпохи эллинизма). Особо неравнодушен был к мраморным статуям. В Тибуре (ныне Тиволи), в окрестностях Геркуланума, Адриан якобы построил для себя загородную резиденцию, ставшую одним из наиболее выдающихся памятников Античности и получившую название Villa dei Papiri — за бесценную библиотеку на папирусах.
В эту резиденцию Адриан свозил сокровища, превратив Виллу Папирусов в настоящий музей.
В стремлении подражать кумиру Пол Гетти начал собирать произведения искусства, разумеется античные, делая исключение лишь для эпохи Возрождения, вложив в свое почти маниакальное увлечение целое состояние.
Римские статуи он приобретал в любом виде — даже в поврежденном, фрагментами, испытывая к ним непреодолимую «генетическую» страсть.
Так к нему попала часть мраморного торса Геркулеса, вызвавшая у Гетти настоящий шок. Он не сомневался, что однажды уже видел этот торс. Связавшись с предыдущим владельцем древней реликвии, Гетти выяснил, что торс был найден при раскопках Villa dei Papiri, погребенной под слоем вулканического пепла.
Его будто пронзило током. Одержимый навязчивой идеей, Гетти помчался в Италию, в Тиволи.
И там, стоя на развалинах «своей виллы», он испытал очередное озарение — четкое ощущение переноса во времени, в эпоху Адриана. «Я уже бывал здесь в прошлой жизни!» — записал он в знаменитой черной тетради.
Тогда-то нефтяной магнат и принял решение воссоздать в Америке точную копию виллы человека, с душой которого — он уже в этом не сомневался — делил свое тело (или сам являлся этой душой). Он заказал подробные чертежи остатков виллы. В каменоломнях Тиволи закупил 16 т великолепного золотисто-кремового травертина — натурального камня, из которого была построена вилла, и переправил его в Калифорнию. Нанятые им кураторы по древностям находили и скупали по всей Италии фрагменты старинных барельефов для украшения фасадов его собственной будущей виллы.
А еще — заказал свой портрет в мраморе, в античном стиле, наказав скульптору усилить сходство, которое всегда усматривал, с цезарем Адрианом. (Бюст находится в его музее, в Малибу.)

6. Медея

Фреска
148 x 42 см
Инв. № 8976

7. Вилла Гетти

построенная по планам и чертежам Виллы Папирусов, составленным при раскопках в XVIII в.

Императоры

Четыре статуи первых императоров Рима. Две статуи Клавдия, одна — Октавиана Августа, одна — Тита. В мужскую компанию затесалась женщина, зато какая! Сестра Калигулы, вторая жена Клавдия, мать Нерона: Агриппина. Нерон опасался ее властолюбия и трижды пытался убить. Сначала — яд, потом обрушение кровли в спальне, затем — кораблекрушение. Но после того как дама — единственная из всего экипажа — добралась до берега вплавь, сын понял, что маму сложными ходами не взять, и попросту послал к ней наемных убийц.

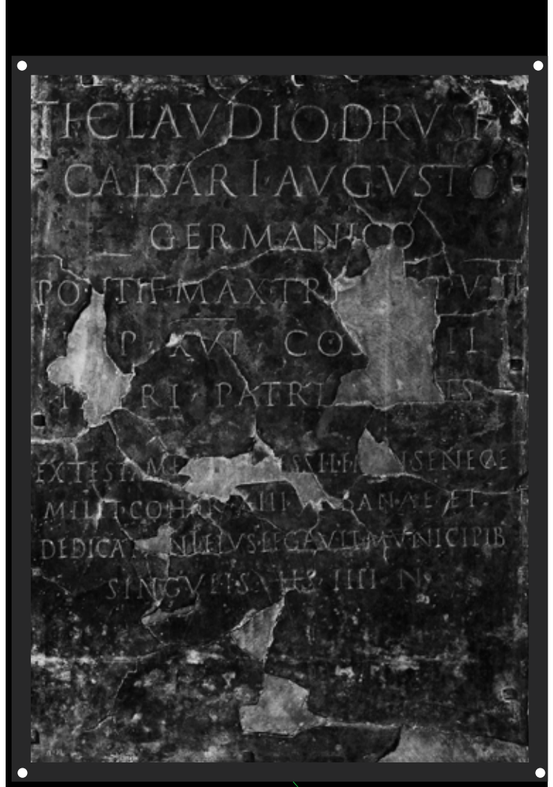
Агриппина выставила вперед пузо и крикнула: «Бейте в живот. Он выносил такого гада, как мой сын!» В XX веке эту фразу чуть преобразовал Брехт в стихах о нацизме и Гитлере: «Еще плодоносить способно чрево, которое вынашивало гада». Бронзовая, черная, малоголовая Агриппина — великолепна. Римские статуи хорошо разглядывать в профиль. С Агриппиной из Геркуланума это разглядывание особенно плодотворно.

Потому что слева в профиль — печальная женщина. Справа — властная, сильная императрица, сестра Калигулы, мать Нерона.

Но меня-то больше всего интересовал Клавдий, самый мой любимый римский император. Он совсем не собирался быть императором. Хотел быть ученым. Написал «Историю этрусков», филологические труды. Ввел в латинскую азбуку одну букву. После его смерти эту букву не употребляли. Больше всего гордился научным руководством по игре в кости. Ни один из его трудов не сохранился. Возможно, его руководство по игре в кости было первым опытом теории вероятности. Кроме того, он написал медицинский трактат «О пользе громкого и публичного испускания газов». Когда убивали Калигулу, Клавдий спрятался за занавеску (боялся, что под гром переворота и его зарежут), но переворотчики отпахнули занавесь и вручили ему власть. Клавдий власть взял, а переворотчиков казнил. Лицо у Клавдия — интересное. Вовсе не интеллектуал с весьма эксцентричными теориями. Низкий, насупленный лоб, туповатость, жестокость; впрочем, жестокость — родовой признак всех римских императоров, за исключением разве что Марка Аврелия.

Самая интересная статуя, конечно, Тита. Его римляне любили больше всех своих императоров. Может, потому, что он меньше всех был у власти и не успел развернуться. Впрочем, Калигула тоже правил немного, а развернуться успел. Отца Тита, Веспасиана, положил в лужу. И прошелся по нерадивому хозяйственнику. Веспасиан при Калигуле был ответственным за дорожную сеть. Императору не понравилось состояние дороги. Бездельника — в лужу, и по бездельнику — ногами. Это самая невинная из забав брата Агриппины. Веспасиан встал, отряхнулся. Потом императором стал. А могли и убить в той же колдобине.

Тита любили. И видно, что любили. По статуе. Потому что она самая человечная. Все прочие императоры — гиганты, сверхчеловеки, жестокие боги. Тит сделан в рост человека. Он — круглоголовый, забавный. Нельзя сказать, что добрый. Видно, что сластолюбивый, порочный, но... как-то понятно, что его можно уговорить, упросить кого-то не убивать, какой-то город не жечь. А Клавдия, Августа и Агриппину не уговоришь. Решили — и сделают. Убить — убьют. Сжечь — сожгут.



Рим

Цивилизация, к которой испытываешь уважение. Не любовь. Римлян невозможно любить. Они никого не любили. Уважение. Единственное рабовладельческое общество, давшее рабам оружие. Какой уверенностью в своей силе и всепобеждающим презрением надо было обладать, чтобы создать такой слой рабов, как гладиаторы! Конечно, привилегированный слой. Ну, так Солженицын правильно писал: «Бунтуют-то не голодные, а приголоженные». А если у этих «приголоженных» еще и оружие есть, с которым они профессионально управляются...

Уважение к Риму не оставляет тебя, пока бродишь по выставке, читаешь пояснения. Например, про восточную инсулу II. Инсула — огромный многоквартирный дом. Их впервые стали строить римляне. На верхних этажах — беднота, римская, свободная. В бельэтажах — состоятельные граждане. В пояснении написано про канализационный сток восточной инсулы II. Из него выгребли 170 ящиков керамики и бронзовых изделий, 60 золотых монет, пять гемм и одно золотое кольцо с сердоликом.

Канализационный сток длиной 85 м и глубиной 3,5 м шел на уровне третьего этажа. Он был замкнут. Нечистоты не выбрасывались в море. Их выгребали ассенизаторы. Все египетские пирамиды меркнут перед этими бытовыми удобствами. Это ж не для фараонов было сделано, — для римской шелупони, бедняков. Но они — граждане Рима: значит, должны быть обеспечены удобствами. При такой организации жизни становится понятно, почему Геркуланум не погиб так, как принявшие первый удар Везувия Помпеи. Успели эвакуировать население. Хозяйственники, администраторы, что тут скажешь... Здоровая административная римская хватка была видна и в организации выставки. Сделана она была с грациозной монументальностью, достойной Древнего Рима.

ФОТО ЕВГЕНИЙ СИНЯВЕР

Экспозиция выставки «Древности Геркуланума»

Надпись CIL 1416

Бронза
75 x 54 x 5 см
Вес: 56 кг
Инв. № 3718

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Клавдий

Бронза
240 см
Вес: 400 кг
Инв. № 5593

98 ДЕТИ

ФОТО: **АНДОР КЕРТЕШ. ЩЕНОК. 1928, ПАРИЖ**
© ESTATE OF ANDRE KERTÉSZ/HIGHER PICTURES

110 ГЕНРИ МУР

116 О ПАМЯТИ
М. Б. ПИОТРОВСКИЙ

Заметки Альберта Костеневича о картине Эдгара Дега "Площадь согласия" и об открытиях последнего времени, связанных с нею — в следующем выпуске журнала

1. Эдгар Дега

Площадь Согласия (Виконт Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)
Франция. 1875
Холст, масло. 78,4 x 117,5 см
Источник поступления в музей:
бывшее собрание Отто Герстенберга,
позднее — его дочери Маргариты Шарф, в Берлине.
Перемещено из Германии после Второй мировой войны

Одни, без ангелов

ТАТЬЯНА КУДРЯВЦЕВА

Говорить об этом непросто. Но не говорить нельзя. Особенно теперь, когда проект завершен, а значит, есть шанс — помочь кому-то еще.

Эрмитажный Школьный центр подступался к этой идее долго. Несмотря на то что почти два десятка лет работает с особыми детьми. Особыми здесь называют тех, чьи возможности ограничены: кто с трудом говорит и медленно думает, кто плохо ходит или слабо видит. Музейщики считают: это не просто особые дети, но особенные — они тоже многое могут, их способности надо лишь разбудить. В Эрмитаже с такими ребятами занимаются терпеливо, упорно и продуманно. К концу курса маленьким посетителям музея удается во многом преодолеть диагностированную медициной особость, развить интеллект и душу. Так у особых детей появляется будущее.

Совсем иначе обстоят дела с их ровесниками, чье настоящее истекает в стенах онкологических клиник, насквозь пропахших лекарствами и безнадежным ожиданием. Какие уж тут занятия... Многие из ребятишек и слыхом не слыхали про Эрмитаж, они вообще об этом не думают и мало во что верят. Уходят в свое одиночество, как в крепостную броню. И не догадываются, что одиночество не крепость, а темница...

Иногда кое-кто из таких детей просачивался в музей на благотворительных акциях. Разумеется, единицы, и нечасто. Какой врач возьмет на себя ответственность — отпустить больных из клиники! Разве что тех, которые выписаны. Но это происходит по причинам в основном безрадостным. Однако некоторые родители рискуют и наперекор беде приезжают сюда вместе с детьми.

Эрмитажники проводят для них специальные экскурсии-беседы...

«Мы забываем, что жизнь — она тонкая, хрупкая, эфемерная. Мы делаем всё, чтобы казаться бессмертными...» (Эрик-Эммануэль Шмитт. «Оскар и Розовая Дама»).

...Ирина Валерьевна Дюбанова, заведующая Школьным центром, рассказала мне об одной такой экскурсии. Было начало лета, стояла ужасная жара. У Комендантского подъезда ожидала небольшая группка, человек десять. Как эти посетители добрались сюда своим ходом — бог весть. Больше половины ребят передвигались на колясках, причем не всегда на инвалидных (сей предмет роскошь, все деньги при таких диагнозах уходят на лекарства), некоторые сидели на обычных прогулочных, из коих давно выросли. А кого-то родители просто держали на руках. В глаза бросилось и то, что многие из маленьких посетителей вынуждены были надеть марлевые медицинские маски, дабы не нахвататься лишних микробов.

Посещение Эрмитажа было для них событием. Ирине Валерьевне в память врезалась девочка лет восьми у отца на руках. Родители нарядили ее, как Золушку для бала: длинное белое кружевное платье, корона на голове, изящные туфельки. Тем разительнее ударял контраст нарядной одежды с бледным лицом, тоненькими руками и ногами. Лицо отличалось не просто бледностью, но застывшим взглядом.

ФОТОПРОЕКТ: АНДРЕЙ ШЕЛЛОТТО, РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Впрочем, у всех остальных ребят выражение глаз было таким же. Они внимательно и бесстрастно слушали про великое корейское искусство, которому пять тысяч лет (выставка называлась «Ветер в соснах»). И — не задавали никаких вопросов.

Готовясь к экскурсии, Ирина Валерьевна переворошила груду книг, нашла подходящую восточную сказку про сильного, но глупого тигра и маленькую умную обезьяну. Ей казалось, сказка может увлечь. Увы, на сказку никто не отреагировал. На прекрасные старинные вазы (прообразы аквариумов), в которых жили красивые рыбы, — тоже, и на свитки с картинами, и на бесценные золотые ножны для кинжала. Изменяя на ходу сюжет экскурсии, она шла на ощупь — искала созвучные ребятам темы. И вышла на разговор о победе духа над Временем. Ветер в соснах — как движение лет. В этом ветре живет бесконечное уважение к ученым, к знанию. Она показала стол ученого, ширму в бабочках, драгоценный письменный прибор, тонкие кисточки, тушь, хранимую в брусочках. Рассказала, как кропотливо и каллиграфически — иероглиф к иероглифу — эти ученые создавали труды, пережившие время. А еще про искусство созерцания. Про то, как мудрецы впитывали в себя красоту, не замечая ветра лет.

Неожиданно одна из девочек, лет десяти, подняла руку. Вопрос был сформулирован не очень гладко, да разве это важно! Главное, высветился интерес, и на лицах промелькнула тень удивления: древний мудрец знал, что его жизнь песчинка, и при этом ощущал себя бессмертным? Разве так бывает? А потом вместе с экскурсоводом они напряженно вглядывались в зеленоватый селадоновый сосуд в форме черепахи. В XII в. существовало поверье: если долго смотреть на черепаху, тебе прибудет здоровья и долголетия. Вот они и смотрели изо всех сил...

Ирина Валерьевна тогда четко сформулировала про себя: дух у этих ребятишек способен бороться. Конечно, они устали, но ведь были готовы слушать еще...

Подобный опыт скапливался у всех сотрудников Школьного центра. И когда к ним пришло письмо-заявка от благотворительного фонда «Добрый город», на него не могли не откликнуться. «Добрый город» предлагал Эрмитажу в течение года создать цикл лекций для детских онкологических клиник. Чтобы понять, как это сделать, предстояло ездить в больницы регулярно, почти каждую неделю. Целый год. Так сказать, дополнительно, при обычной нагрузке. Взять на себя этот крест можно было лишь добровольно.

Решилась на это Ольга Атаманова, Ольга Юрьевна.

Отныне, проходя по музейным залам, она выискивала какие-то особенные уголки, удивительные подробности, теплые оттенки света, чтобы снять на слайд и показать детям в больнице. Золоченые затейливые канделябры над Иорданской лестницей; сияющие дубовые листочки на сказочном стволе древа, куда «вспорхнула» птица-павлин; цветочные изгибы царственной люстры в Малиновом будуаре; яркую, как летний луг, розетку в наборном паркете Старого Эрмитажа; сладкий блеск виноградных лоз, волшебных леопардов, человечков на журавлиных ногах — фрагменты гротескового

2. Бартоломе Эстебан Мурильо

Мальчик с собакой
Между 1655 и 1660
Холст, масло. 70 x 60 см
Источник поступления в музей:
собрание герцога Шуазеля в Париже. 1772

интерьера в Лоджиях Рафаэля; огнегривого льва и синего вола в райском пространстве плафона... — все то, что способно отогреть душу ребенка, направить его мысли в благотворное русло. Ей разрешили подняться на балкон второго этажа и сфотографировать сверху блеск люстр, напоминающий солнечную дорожку. Специально для этого снимка зажгли свет... В итоге получилось около тысячи кадров. Ольга отобрала из них половину, разбила по четырем темам.

Аппаратуру надо было тащить с собой. Две тяжелых сумки: ноутбук, проектор. Спасибо волонтерам «Доброго города» — доставка «лектора» в больницу была за ними.

Готовясь к первому занятию, Ольга постоянно проговаривала про себя, что и как расскажет этим детям, искала интонацию, поворот. И тут ее осенило: в самом рассказе должно быть движение! Если ты постоянно лежишь, вокруг привычная статика — нужно ее разбить и взлететь.

Внешний вид тоже имеет значение. Одеться надо как можно более сдержанно, строго. Примерно как в храм. С той только разницей, что в храм люди идут за верой и надеждой. А тут надежда должна была исходить от нее. Как бы в молитве. Только своими словами. Точно в письмах к Богу. Чтобы и Он услышал, и они поверили.

«Бабушка Роза, почему твой Бог допускает, чтобы с людьми стряслось такое, как с Пегги и со мной? — К счастью, он создал вас, малыш Оскар, потому что без вас жизнь была бы не такой прекрасной»
(Эрик-Эммануэль Шмитт.
«Оскар и Розовая Дама»).

2. Пабло Пикассо

Мальчик с собакой
Оборот: *Этюд двух фигур и мужской головы в профиль*
Франция. 1905
Картон, гуашь. 57,2 x 41,2 см

Первое занятие проходило в больнице поселка Песочный. В этой клинике лежат дети со всей России.

В зальчик привезли человек шесть. Они разговаривали между собой, как маленькие старички: о томографиях, о трансплантациях, об анализах, о переливании крови. Ольга попыталась их расспросить о чем-то другом. Отвечали односложно. Нет, в Эрмитаже никогда не были, ничего о нем не знают.

Смотрели настороженно и сосредоточенно. Но то была сосредоточенность не на разговоре, не на интересе, а на себе. На своей беде. Они отгораживались от Ольги. У некоторых на лице читалась откровенная вражда. К миру. Друг к другу. К ней. Она ведь чужая. Оттуда, из-за больничного забора.

Страдание, к сожалению, не у всех и не всегда просветляет душу. Иногда на него уходят последние силы, душа иссыхает и выжигается, как старая трава. Только если чувствуешь, что тебя любят, не жалеют, как зверушку, а понимают, снимая часть ноши, — лишь тогда становится немножко полегче.

Ольга выдохнула и начала рассказывать всё, как собиралась. Слайды спроецировала на белую стенку: один за другим, чтобы создать иллюзию движения.

«Вот мы с вами поднимаемся на вертолете, парим над Дворцовой площадью. Это сердце города. Посмотрите, как золотится ангел на Александровской колонне на фоне синего неба. Вот входим в Большой двор, торжественно поднимаемся по Иорданской лестнице. Она парадная. Обратите внимание на мраморные скульптуры, на двери, на потолок и пол. Картина на потолке называется плафон. А на полу картины выложены наборным паркетом. А вот шарик из рубинового стекла на ручке двери в Малиновом будуаре, он светится как живой. Вот часы в Павильонном зале. Вот цветная, как радуга, Триумфальная арка на верхней площадке Советской лестницы»...

С тем, чтобы движение в рассказе стало главным, она явно угадала. И с количеством слайдов. Больше 45 показать невозможно — дети быстро устают. Слушали внимательно. Но не реагировали никак. И только когда вышла за дверь, в другой мир, поняла: сам факт — что слушали, не отвлекаясь на свое, — это уже немало.

Задачи она поставила себе (как ей казалось) самые простые. Ни о каком просвещении, учении речи тут быть не может. Только — улучшить качество жизни, добавить в нее света и цвета. Подвигнуть на улыбку, на интерес.

На следующем занятии чуть подробнее представила им Екатерину Великую, Елизавету Петровну, Николая I... Внезапно два мальчика заспорили: Елизавета — царица или императрица? Спор на отвлеченную историческую тему в этих стенах был подарком. Хоть шажок в сторону жизни, но отвоеван! Ольга ринулась объяснять им про символы монаршей власти. И тут один из мальчиков (его звали Илья, в клинике он был старожил, приехал из Великого Новгорода) стал выдавать подробности про Распутина. Оказывается, Илью история занимает. Но подробности он привел, мягко говоря, не детские: мрачные, подлые, печальные.

Темное в их душе застревало куда прочнее светлого. А надо бы наоборот.

Ольга решила познакомить ребят с евангельскими сюжетами. Рассказывать их как сказки. Отобрать лишь те, где торжествует радость. Отрочество Богородицы, Благовещение, Рождество, прославление Младенца, детство Христа. Она шла словно по канату. В сторону ступить нельзя. Крестная мука? Нет, про это лучше не говорить. Страдание — тоже нет. Искупление! Христос спас нас. Про это можно или нет? А если спросят, как спас?

Но они ни про что не спрашивали. Пока. Зато их тронул шедевр Франсиско де Сурбарана — «Отрочество Девы Марии»! По глазам видно было, что тронул, по улыбкам... точнее, нет, еще не улыбки, скорее светлые тени прошли по лицам. И зашевелились, задвигались даже те ребята, что лежали неподвижно.

У маленькой Девы Марии, по возрасту такой же, как они, лик был серьезный, внимающий и горю и страданию.

А девочек явно заинтересовали описания одежд. Когда Ольга стала говорить про то, как разные художники по-своему рисовали Божию Матерь, используя разнообразные приемы и краски. Смотришь глазами, а словно рукой ощущаешь бархат, шелк, кружево. Все это было частью жизни за стенами больницы, недоступной им. Но вместе с тем это же одежда Богородицы! А Богородица, как вот сейчас объяснили, всегда с теми, кому плохо. Кто один. Без ангелов...

«Они боятся меня... И чем больше они робеют, тем больше я сам себе кажусь чудовищем. Почему?.. Неужто я настолько безобразен?.. Моя болезнь — это часть меня. Им не следует менять свое поведение из-за того, что я болен. Неужто они могут любить меня лишь когда я здоров?» (Эрик-Эммануэль Шмитт. «Оскар и Розовая Дама»).

Все ребята были одеты одинаково. Ни у кого не было волос из-за химии. Один раз, желая подозвать ребенка, но не зная имени, Ольга крикнула: «Мальчик!» И услышала: «Нет, я девочка» ... спокойно так, отрешенно. Ольгу кинуло в жар, мысль лихорадочно заработала: «Ну конечно девочка! Что-то я с первого раза не разобралась. Ты же подстрижена, как Шинейд О'Коннор, знаменитая ирландская певица». Девочка глянула на нее с одобрением — с той непосредственностью, на которую способны лишь дети.

И Ольгу снова окатило жаром и раскаянием: «Смотрят как взрослые, разговаривают как взрослые, я и забыла, что они — дети...» Она непрерывно думала об этом, идя по длинному коридору, выходя за ворота. И что значат все ее горести в сравнении с их бедой! А день был такой солнечный, яркий, снежно-синий. Во что бы то ни стало ей захотелось дать этим ребятам глоток свежего, а лучше — весеннего, воздуха.

Теперь она нащелкивала фотокадры уже и на улице, в самых разных местах. Занятия решила перестроить, всякий раз начинать как бы с прогулки — дать ребятам «подышать» перед уроком.

«Вот смотрите, это снежный лес, давайте по нему пройдем! Вот снегирь, обратите внимание, какой прожорливый, всю рябину-калину объел... А вот лодки — они лежат у залива и ждут лета, чтобы люди на них поплыли. Вглядитесь-ка, а снег уже начал таять...»

Едва дождавшись апреля, в первый же выходной рванула в Петергоф. Взяла с собой семечки. Просто инстинктивно. Но это оказалось самое то. Удалось подманить белочку. И снять ее совсем близко. А еще птиц. Она снимала аллеи и фонтаны, которые вот-вот должны были заговорить, и перелески, первоцветы, луговые гиацинты. Собирала материал для «весенних прогулок» — с десяти утра до семи вечера.

Эти слайды вызвали настоящее оживление. Дети впервые расщедрились на вопросы: «А почему белка Вас не боится? А как Вам удалось сфотографировать ее сидячей? А почему птицы так крупно, ведь до них далеко?..» Когда же в пространство «прогулок» вклинились еще и уличные кошки, «мостик» от них самым естественным образом перекинулся к эрмитажным котам — и дальше, само собой, к эрмитажным полотнам.

«...Я созерцал свет, краски дня, деревья, птиц, животных. Я чувствовал, как в мои ноздри входит воздух и заставляет меня дышать. Я слышал голоса, разносившиеся в коридоре будто под сводами собора. Я ощутил себя живым. Меня переполняла дрожь чистой радости. Счастье бытия. Я был преисполнен изумления...» (Эрик-Эммануэль Шмитт. «Оскар и Розовая Дама»).

Постепенно слушателей у Ольги прибавлялось. И на Крестовском, и в Песочном. На Крестовском ситуация складывалась пооптимистичнее, тамошние ребята даже рисовали. Но в клинике Песочного у нее появился союзник.

Илья теперь сам пытался собирать «экскурсантов», скликал их и зазывал на занятия. «Выкатывайтесь, выкатывайтесь сюда, — говорил. — Не пожалеете, это дело сто́ящее, это интересно». И они выкатывались — на колясках, каталках, некоторые прямо на кроватях. Уже не шесть, но десять человек, иногда и двенадцать. Ребята стали выдерживать не полчаса беседы, а больше. Ольга создала в своем компьютере новые папки: «Дополнительно» и «Повторение пройденного». Если она видела, что желание слушать не ослабевает, добавляла что-то «сверх программы». А иногда дети готовы были и к повторению. Тем более что контингент менялся. Хотя и старожилы рассматривали картины и залы, с которыми были уже знакомы, с удовольствием, точнее — со знанием дела. Так элемент учебы, постижения возник сам собой. Родители, которые тоже присутствовали на занятиях, попросили Ольгу оставить им слайды, чтобы рассматривать картины и без нее, по вечерам. А дети начали говорить ей «спасибо». Это был их заменитель улыбки...

Приближался Новый год. Ольга мучительно соображала, как устроить в больнице праздник. Ей подумалось так: ну что за радость от поздравлений взрослой, чужой тетки, благополучной в их глазах! Может, они скорее поверят в искренность ровесников, которые сами что-то пережили, у которых непростая судьба... Рассказала воспитанникам из приюта «Надежда» (в тот год Ольга занималась и с ними) про своих новых знакомцев. «Надеждинцы» моментально откликнулись. Они смастерили открытки: рисовали, вырезали, наклеивали ангелочков, придумывали какие-то смешные сюжеты. И написали письма. Примерно такие: «Дорогой незнакомый друг! Новый год — самый лучший праздник. Поздравляю тебя. Пусть все у тебя будет хорошо. Но главное, поправляйся. А меня зовут Лиза».

«Меня прозвали Яичная Башка, на вид мне лет семь, я живу в больнице, потому что у меня рак, я никогда не обращался к тебе (к Богу. — Т. К.) ни с единым словом, потому что вообще не верю, что ты существуешь...»

Эрик-Эммануэль Шмитт. «Оскар и Розовая Дама»

«...Я понял, что Ты был здесь.
И открыл мне свою тайну: нужно
каждый день смотреть на мир,
будто видишь его в первый раз...»
(Эрик-Эммануэль Шмитт.
«Оскар и Розовая Дама»).

Все письма ушли нарасхват! Дети читали их про себя и вслух. А двое написали ответ!!! Это было счастьем...

Когда срок, оговоренный письмом «Доброго города», завершился, Ольга Атаманова решила занятия продолжать. Так прошел еще один год. 16 занятий-открытий уложились в цикл из четырех виртуальных экскурсий. К новому, 2012 году цикл был завершен. За ним должны были прийти волонтеры. Но «Добрый город» замолчал. Осуждать кого-либо в такой ситуации невозможно. Слово «волонтер» происходит от латинского voluntarius, в дословном переводе означающего «доброволец». И этим все сказано. В Школьном центре очень ждут сейчас таких добровольцев. Ольга Атаманова и ее более опытные коллеги готовы провести для них специальные лекции. Столько, сколько потребуется.

Детям, дни которых истекают в онкологических клиниках, нужна наша помощь. Не слезливая жалость, а реальные дела. И главное, необходимо наше к ним отношение — как к живым. Ольга рассказала мне, что один маленький мальчик из социальной гостиницы (это ее теперешние питомцы) попросил недавно: «Можно я обниму Вас для памяти?»

В детстве так необходимо прижаться к кому-то родному, сильному, тому, кто спасет. Чтобы потом это воспоминание грело. И помогало ходить и дышать. Ибо, как светло осознал умирающий десятилетний Оскар, герой мудрой и мужественной повести Эрика-Эммануэля Шмитта: «Для жизни нет иного решения, чем просто жить...»

4. Педро Нуньес де Вильявисенсио

Мальчик, ищущий у собаки блох
Испания. 1650-е
Холст, масло. 61 х 48,5 см
Источник поступления в музей: собрание испанского посла Паэса де ла Кадены в Санкт- Петербурге. 1834
Инв. № ГЭ 333

5. Паулюс Поттер

Цепная собака

Голландия. Около 1650–1652

Холст, масло. 96,5 x 132 см

Источник поступления в музей: собрание императрицы Жозефины в Мальмезоне

МОДЕ

СКУЛЬПТУРА НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ

1945 И 2000 ГОДЫ — ДАТЫ, РАЗДЕЛИВШИЕ МИРОВУЮ ИСТОРИЮ, ВКЛЮЧАЯ И ИСТОРИЮ ИСКУССТВА; 1945 ГОД — ДАТА ОКОНЧАНИЯ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ, 2000 ГОД — ИТОГОВАЯ ДАТА, ЗАВЕРШАЮЩАЯ XX ВЕК КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН.
В ИСТОРИИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ ИМЕННО ДАННОЕ ВРЕМЯ БЫЛО ПЕРИОДОМ ВЫХОДА СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НА ГЛОБАЛЬНО ЗНАЧИМЫЙ УРОВЕНЬ И ЛИДИРУЮЩИЕ ПОЗИЦИИ В МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ. АНГЛИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА ЭТОГО ПЕРИОДА, В ПОЛНОЙ МЕРЕ ОТРАЗИВШАЯ ВСЕ ВЕДУЩИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ, ПРЕДСТАВЛЕНА МАСТЕРАМИ, СТАВШИМИ ВЕДУЩИМИ ФИГУРАМИ В МИРЕ СОВРЕМЕННОЙ ПЛАСТИКИ: В ИХ ЧИСЛЕ БАРБАРА ХЭПУОРТ, ЭНТОНИ КАРО, РИЧАРД ЛОН, ГЕНРИ МУР.

30-е 40-е 50-е 60-е 70-е 80-е 90-е 00-е

среда

ГЕНРИ МУР БАРБАРА ХЭПУОРТ
КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ
ХАНС АРП
ЭНТОНИ КАРО
АНРИ ГОДЬЕ-БРЖЕСКА

БАРБАРА ХЭПУОРТ
ГЕНРИ МУР
АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ
ЖАН ДЮБЮФФЕ
ЭНТОНИ КАРО ОГЮСТ

ПАБЛО ПИКАССО
ПАУЛЬ КЛЕЕ ГЕНРИ МУР
ЭНТОНИ КАРО
БАРБАРА ХЭПУОРТ

ПАБЛО ПИКАССО
КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ
ХАНС АРП НАУМ ГАБО
ГЕНРИ МУР ЭНТОНИ
КАРО АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ
РИЧАРД ЛОНГ
БАРБАРА ХЭПУОРТ

ПАБЛО ПИКАССО ГЕНРИ МУР КОНСТАНТИН БРАНКУЗИ ХАНС АРП
ЭНТОНИ КАРО АЛЬБЕРТО ДЖАКОМЕТТИ БАРБАРА ХЭПУОРТ

оценка стиля

МОДЕРНИЗМ ВИТАЛИЗМ TRUTH TO MATERIAL
АБСТРАКТНО-ПИКТОРИАЛИСТИЧЕСКАЯ ФОРМА
КОНЦЕПТУАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ ФОРМА ИНДИВИДУАЛЬНАЯ
КОНЦЕПЦИЯ ¬ СТИЛИСТИЧЕСКИ ЦЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

СИНТЕЗ МОДЕР

НИЗМ ФОРМАЛИЗМ АБСТРАКТНАЯ ОРГАНИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ АБСТРАКТНЫЙ ВИТАЛИЗМ

«Знаменитые дыры Мура... Люди смотрят на мир сквозь них. Здесь каждый может подобрать себе по размеру печаль и судьбу...» Андрей Вознесенский

основа, особенности

ДРЕВНЯЯ КУЛЬТУРА
ЭКЗОТИКА
ШУМЕРСКАЯ СКУЛЬПТУРА КИТАЙ
ЯПОНИЯ ИНДИЯ
НЕГРИТЯНСКАЯ ПЛАСТИКА
ИНДИЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА

СВОБОДА ФОРМЫ
НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
РАБОЧИЕ МОДЕЛИ СКУЛЬПТУРЫ НЕБОЛЬШОГО РАЗМЕРА
ПРИРОДНЫЕ ОБРАЗЦЫ
ОПЫТ ПРОШЛОГО ТЕМАТИ
БИОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ
СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ
РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ
СКУЛЬПТУРНЫМ И ОБЫЧНЫМ
ОБЪЕКТОМ

РЕАЛИЗАЦИИ
ПОВТОРЕНИЯ ОБРАЗОВ АНГЛИЙСКАЯ ЛАНДШАФТНАЯ ТРАДИЦИЯ
ЧЕСКАЯ КАНОНИЧНОСТЬ
ВАРИАНТЫ
УНИВЕРСАЛЬНОЙ
ФОРМЫ

критика

КАРОЛА ГИЕДИОН-ВЕЛКЕР:
Генри Мур и Барбара Хепворт преуспели в сообщении пластической силы простым органическим объемам.
ХЬОРВАРДУР Х. АРНАСОН: Генри Мур наиболее значительный из тех художников, которые вывели английское искусство на международную арену модернистского движения уже в 1930-е годы.
ГЕРБЕРТ РИД: Мур занимает следующее по значимости место в истории новой пластики после Родена. Мур, как и подобные ему художники всех времен, верит, что за внешней стороной вещей есть некий род духовной сущности, сила вечного бытия, которая лишь частично раскрывается в конкретных формах живого.
ЭРНСТ ГОМБРИХ:
Скульптор хотел что-то «извлечь» из камня — и не сокрушающей силой резца, а силой «вчувствования», угадывая «желания» самого камня.

ДЭВИД СИЛВЕСТЕР:
Гладкие формы работ Мура принадлежат уже предшествующему времени.

ГЕРБЕРТ РИД:
Образ Полулежащей фигуры Мура — архетипическая форма. Образы Мура — это формы, символизирующие существо природы живых организмов, и формы, символизирующие расовые знания, которые оставили отпечаток на нашей ментальности — архетипические образы рождения и смерти, социального конфликта и трагической драмы. РОБЕРТ ГОЛДУОТЕР, ДЖЕК БЕРНХЕМ, ДЖОН РОЗЕНШТЕЙН: Генри Мур придал британской скульптуре величие, которого она не знала со средних веков. РОЗАЛИНД КРАУСС, РОБЕРТ МЕЛВИЛЛ: «Острие ножа из двух частей» Мура перед зданием Парламента в Лондоне стало вехой в культурной жизни Британии. Е. НОРИНА: Путь Мура — это путь от натурных зарисовок и репортажей военных лет к поискам новых скульптурных форм, завершающимся чисто формалистическими трюками, самолюбованием с применением приема ради приема

АЛАН БОУНЕС:
Генри Мур превосходный синтезатор различных пластических идей.
ЭДВАРД ЛЮСИ-СМИТ:
Генри Мур представитель уже относительно старого пластического языка.
ЭНДРЮ К. РИТЧИ: Генри Мур, возможно, величайший эклектик среди современных скульпторов.
РУДОЛЬФ ВИТТКОВЕР, С.ВАЛЕРИУС: Одни произведения Мура являют собой выдающуюся современную интерпретацию реалистической традиции, другие означают отказ от человеческого образа, уход в абстракцию.
А. КАНТОР, В. ПОЛЕВОЙ.

АРНО М. ХАММАХЕР:
В определенном смысле Генри Мур был свободен от какого-либо гнета традиции, поскольку его страна была незначительно связана с историей скульптуры. Наверное, рассматривать Мура и Барбару Хэпуорт как художников, создавших английский скульптурный стиль на основе скудного прошлого, значит использовать слишком ограниченный, слишком национальный взгляд на генезис стиля* Генри Мур — носитель индивидуально-независимого пластического языка, имеющего наднациональное значение
УОЛТЕР ДЖ. СТРАЧЕН:
Скульптурный гений Мура стал наиболее существенным фактором в возвышении и непрерывном росте британской скульптуры
ДЖАЙЛЗ ОТИ. Т. ВЕРИЖНИКОВА.

БЕРНАРД СМИТ:
Генри Мур — величайший скульптор столетия. Основные достижения Британии в формализме связаны со скульптурой.
ЭНДРЮ КОСИ, МАРГАРЭТ ГАРЛЭЙК:
Скульптура Мура явилась прототипом для нового вида искусства в послевоенное время — иискусства, которое должно служить дополнением к реконструкции городов и, прежде всего, провозглашать ценности Новой Британии
И. КОККИНАКИ
С. КУСКОВ

РИЧАРД КОРК

книги о Муре

40-е

ДЖОФФРИ ГРИГСОН
«Генри Мур» (1944 г.)

60-е

ДОНАЛЬД ХОЛЛ
«Генри Мур. Жизнь и творчество великого скульптора»
(1960 г., первая биография)

ВИЛЛ ГРОХМАНН
«Искусство Генри Мура» (1960 г.)

ГЕРБЕРТ РИД
«Генри Мур. Очерк его жизни и творчества» (1966 г.)

80-е

РОДЖЕР БЕРТХУД
«Жизнь Генри Мура»
(1987г.)

книги о Муре

90-е

Выставка скульптуры и графики Генри Мура, Музей Бенуа (Петергоф), ГММИ им. А. С. Пушкина (1991 г.)*

Экспозиция «Изменяющийся мир. 50 лет британской скульптуры из коллекции Британского совета» (1994 г.), Русский музей, ГММИ им. А. С. Пушкина

00-е

Выставка «Генри Мур в Эрмитаже. Скульптура и рисунки», Государственный Эрмитаж, 2011

Выставка «Генри Мур и классический канон современной скульптуры», музеи Московского Кремля, 2011

О

Скульптура — это путешествие. Она должна быть видна в сотне разных ракурсов, по-своему открываясь летящей птице или ползущему червю. Тем она и отличается от живописи, которую можно смотреть лишь находясь прямо перед полотном. Для скульптуры нет лучшего фона, чем небо. Ее формы контрастно выделяются в воздушном пространстве, когда взгляд не отвлекается на другие предметы. Геометрия горизонтальных и вертикальных современных зданий, похожих на спичечные коробки, угрожает любой скульптуре, помещенной перед ними. *Если это человеческая фигура, вы сразу обнаруживаете, что у нее словно оторвана голова, а тело рассечено на части. Поэтому нельзя устанавливать стоящую фигуру перед небоскребом. Скульптура подобна человеческому существу. Архитектура же антигуманна.* **Его парк — анфилада из огромных полян, среди которых стоят, сидят, возлежат, тоскуют скульптуры — его гигантские окаменевшие идеи.** Его интересовала форма как таковая, и он часто сводил ее к простейшему овалу. *Я беру камень и должен отыскать в нем скульптуру, преодолевая сопротивление материала с отчаянной решимостью и путем тяжелого труда.* Он лечил форму от бесформенности. **...Знаменитые дыры Мура. Они стали основой его стиля и индивидуальности... Люди смотрят на мир сквозь них. Здесь каждый может подобрать себе по размеру печаль и судьбу...** *Первая дыра, вырубленная в камне, стала для меня откровением.* **Сквозь овальные пустоты фигур, как в иллюминаторах, проплывают сменяющиеся пейзажи, облака, ветреные кроны.** Мур разъял плотную массу скульптуры, отыскивая равновесие между материей и пустотой. Было ли это средством обуздать свет, поставить его себе на службу? *Дыра может иметь такое же значение для скульптуры, как и ее плотная масса.* Было ли это средством обуздать свет, поставить его себе на службу? *Первое отверстие, сделанное в камне насквозь, — это откровение.Мексиканская скульптура, когда я открыл ее для себя, показалась подлинной, настоящей и удивительно схожей с каменной резьбой XI века, которую еще в детстве я видел в старинных церквах Йоркшира.* Он двигался одновременно к отдаленному, доисторическому прошлому и неизвестному, лишь угадываемому им будущему, уверенно соединяя современность и примитивизм. *Сейчас мне кажется, что именно конфликт между огромным впечатлением от мексиканской скульптуры и любовью к итальянскому искусству определяет во мне две противоборствующие стороны: «жестокую» и «нежную».* Сын шахтера, он понимает духовную тяжесть и животворную мрачную силу земных недр...

Предлагаемые вниманию читателя суждения известного английского художника — это выдержки из сборника ***Henry Moore on Sculpture****, выходившего несколькими изданиями в Великобритании и США. Перевод с английского и первая публикация Н. Дубовицкой — по изданию: Henry Moore on Sculpture. A collection of the sculptor's writings and spoken words edited with an introduction by Philip James. London: Macdonald, 1968.*

Андрей Вознесенский.
«О» // Новый мир.
1982. № 11

Ровесник. 1987. № 12

Скульптура должна жить в природе, сквозь нее должны пролетать птицы. Она должна менять освещение от облаков, от времени суток и года... В нем чувствуются хмурая тьма и властная энергия. *Если скульптура обладает собственной жизнью и формой, она будет действенна, будет казаться чем-то большим, чем камень или дерево, из которых она вырублена. Она всегда будет производить впечатление естественно выросшей... рожденной напором сил изнутри. Стихия народной беды и истории задула в трубы муровских дыр... Впервые — случайно — увидев это (попав туда во время налета), я оказался перед сотнями полулежащих фигур Генри Мура, растянувшихся вдоль платформ.* **Сын шахтера стал Дантом военного метро... Вот эти рисунки: огромная дыра туннеля засасывает тысячи крохотных, оцепенелых во сне женщин... открыв рты, закинув онемелые руки, четверо спят под общим одеялом. Цветное одеяло похоже на волны времени... Казалось, что вся мировая культура ожидает гибели в туннелях бомбоубежищ.** *Реальный физический размер имеет эмоциональное значение.* В событиях его жизни, небогатой крутыми поворотами, полной чисто английской сдержанности и размеренности, нелегко отыскать объяснение яростному пламени, освещавшему его искусство. *Если бы мы существовали в виде коров и ходили на четырех ногах, вся основа скульптуры была бы совершенно иной.* Он сравнивал тело человека с природным ландшафтом, преобразуя его формы столь убедительно, что овалы плеч, бедер, шеи напоминают холмы, пещеры и равнины, колени и грудь становятся горами, в округлых пустотах можно укрыться, как в гроте. *Сама Земля — это трехмерная скульптура.* Его влекла мощь, а не красота, мечта, а не реальность. **Мастер любил травертинский камень. Этот материал крепок и имеет особую фактуру — он как бы изъеден короедами, потому скульптура вся дышит, живет, трепещет, будто толпы пунктирных муравьев снуют на поверхности.** *Это прекрасный камень. Мне всегда хотелось сделать из него большую работу... Половина Рима построена из травертина.* **Скульптуры стоят, похожие на серо-белые гигантские муравейники. Они стоят по колено в траве и вечности.** *Галька — пример естественного пути обработки камня. У некоторых подобранных мною образцов есть сквозные отверстия.* Монументалист Генри Мур был на редкость немонументален. Он мечтал владеть резцом, как пером: так работали мастера Ренессанса, оставляя на Земле свою подпись неповторимого творца. **В одну из скульптур ведет овечья тропа. Это его «Овечий свод».** *Лучшее окружение чему-то учит художника, но не существует никаких законов «правильного места».* **Две мраморные формы склонились одна к другой, ласкаясь, как мать с детенышем. Под образованный ими навес, мраморный свод нежности, любят забиваться овцы. Они почувствовали ласку форм и прячутся под ними от зноя и ненастья. Как надо чувствовать природу, чтобы тебя полюбили животные!**

У ПАМЯТИ ЕСТЬ ОБЪЕКТИВНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

С МИХАИЛОМ ПИОТРОВСКИМ
БЕСЕДУЕТ ЮЛИЯ КАНТОР

Память объединяет или способствует разъединению — людей, поколений, обществ? ///Память — болезненное удовольствие, особенно в России. Но если говорить серьезно, то приходится различать сразу две ипостаси памяти. Первая — это важнейший стимул объединения и сохранения семьи, народа, нации, любой долговременной группы. Вторая — это эмоции и настроения, которые субъективно и иногда иллюзорно формируют характер народа, нации, жителей города и всяких общественных групп. В такой ипостаси память легко поддается интерпретациям и управлению и может объективно не совпадать с параметрами первой ипостаси. / Память способна и улучшать, и резко ухудшать настроение и самоощущение. Память может возбуждать отдельных людей и коллективы, может их утешать, может их воспитывать. Все это активно использовалось в российской истории. // **Память априори субъективна?** //// В то же самое время у памяти, как ни странно, есть объективное измерение, лишь частично зависящее от историков и политиков. Память нации зиждется не только на образах, но и на реальных вещах. Музеи и их содержимое, реликвии музейные или религиозные, памятные места событий, образы выдающихся или просто запомнившихся деятелей, — все это существует независимо от изменений эмоциональной памяти, которой нравятся то «белые», то «красные». / Эти реальные основы памяти могут поддаваться и поддаются любым интерпретациям. Интерпретации меняются, а «вещественные» основы памяти остаются. Остаются — если их хранят. Счастье России в том, что даже ее революция оказалась к вещественным основам памяти терпимее, чем революция французская. Истоки внутренней потребности сохранить где-то кусочки старого прослеживаются в России по крайней мере с момента первой зримой революции — принятия христианства. И всегда были люди, которые сберегали вещи, институты и идеи, позволяющие в самых разных обстоятельствах, при самых разных интерпретациях сохранять память об истоках и о том, что эти истоки — свои и что от них нельзя отказаться, да и плохо отказываться. ////// **Понятие «историческая память» в нашем обществе существует?** //Проблема исторической памяти, и в частности — памяти культурной, для России перманентно болезненна. Прежде всего потому, что в переломные моменты различных эпох, с одной стороны, ставится под сомнение сама необходимость наличия исторической памяти как таковой, а с другой — память одновременно становится предметом конъюнктурных спекуляций: оказываются востребованы те фрагменты прошлого, которые наиболее «удобны» в том или ином социальном контексте. Стремление к сохранению, возрождению памяти в России, кроме того, особенно болезненно, поскольку считается панацеей от социальных недугов, рожденных коммунистическим строем и его последствиями. Производная болезненности — тяга к имманентной фальсификации: придумыванию «своей» памяти, которая сейчас хороша. Отсюда характерная примета бытования исторической (и быть может, в первую очередь, культурной) памяти в России — ее мифологизация. / **Но без познания истоков невозможно самосознание, не так ли?** //// Разумеется. Потребность в возвращении к собственным истокам через познание — ощущается достаточно сильно, особенно в кризисные периоды, на различных уровнях массового сознания. (И здесь предметом дискуссии зачастую становятся сами эти истоки, вернее — представления об их «истинности» и «ложности».) Однако исключительно «сухое» — сугубо историческое — познание вряд ли, в силу объективных и субъективных причин, приемлемо для носителей отечественного менталитета. Память же как категория эмоциональная — ключ к такому познанию. / Характерный пример — русофильство, вызываемое к жизни в периоды политических потрясений. Так было с русским ампиром во время войны 1812 года, тогда же русская элита, нередко с трудом изъяснявшаяся на родном языке, под влиянием, как сказали бы сейчас, знаковости момента попыталась (с разной степенью успешности) перейти с французского на русский. Помимо сугубо исторических источников, это явление зафиксировано классической литературой — носителем культурной памяти. Более поздняя аллюзия:

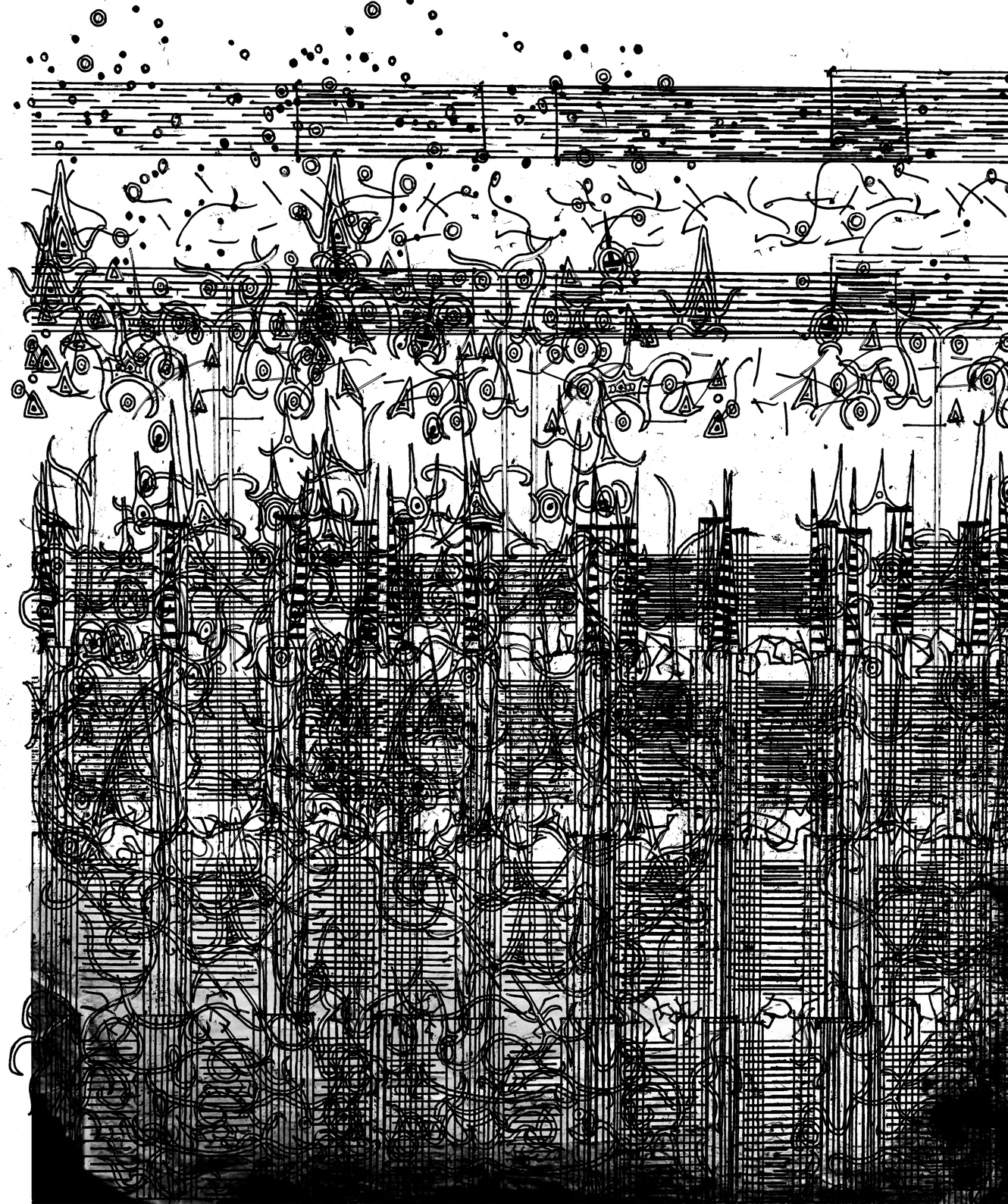


Иллюстрация Ивана Шелютто

По мотивам схемы слоев коры полушарий головного мозга (по К. Бродманну (Korbinian Brodmann, 1868–1918) и О. Фогту и С. Фогт (О. Фогт и С. Фогт (Фохт, Oskar Vogt, 1870–1959; Cecile (Mugnier) Vogt, 1875–1962).

Модификация: Lorente de No R., Physiology of the Nervous System, 3rd ed., Ed. by J.F. Fulton. Oxford University Press, New York, 1949

знаменитые шлемообразные буденовки, вошедшие в историю как символ Красной Армии, изначально, по легенде, были головными уборами для солдат царской армии, — тем самым в Первую мировую войну «овеществлялась» преемственность защитников империи по отношению к древнерусскому воинству. Вторая мировая война, для России Отечественная, востребовала всю русофильскую этическую «вертикаль»: от гонимой советской властью культовой вертикали — православия — до введения погон. ////// **В наше время политики и деятели культуры лихорадочно ищут «Россию, которую мы потеряли». И эта потеря — для каждого своя...** // Подобный поиск стал общим местом современного культурно-исторического дискурса. Разумеется, он идет по самым различным, порой взаимоисключающим, путям: носители различных мировоззрений, выстраивая собственные теории, оперируют различными фактами неисчерпаемой отечественной истории и культуры. В этом контексте культурная память воспринимается как сугубо индивидуальная, не подлежащая объективному обобщению. В свою очередь, национальная память слагается из памяти индивидуальностей, нивелированной или, если угодно, адаптированной для массового сознания. Кстати, коммунистическая идеология, этика строятся на попытках воспринять дворянскую этику нестяжательства и служения стране. Бездумное, псевдоисторическое, хотя и вполне объяснимое с эмоциональной точки зрения, отношение к советскому периоду национальной истории провоцирует «социальный бумеранг»: память о грехе трансформируется в память об обиде. Так происходит в Германии, осознавшей на уровне национального позора нацистское прошлое, так происходит в постсоветской, сегодняшней России, ощутившей идеологический вакуум. /// **Что может сделать музей для заполнения этого вакуума?** ////// Музеи являются хранителями овеществленной памяти, следовательно, пребывая в “единстве и борьбе противоположностей” — как хранить материал: концептуально консервируя или систематически интерпретируя его. То, что может быть вызвано к жизни как культурно-историческая данность, требует особой осторожности и в первом, и во втором из названных направлений. Думается, некая середина может быть найдена именно в сочетании этих подходов. Память, оставаясь равной по модулю тому или иному историческому или культурному событию, явлению, может быть противоположна ему по знаку. Музей как социокультурная институция способен корректировать это отношение, не беря на себя роль арбитра. Иначе он будет либо занудно политкорректным для всех, либо заведомо тенденциозным. //// **Что самое главное в идеологии современного музея?** /// Основной принцип современного музейного подхода к хранению и «предъявлению» культурно-исторической памяти — отвлеченность и конкретность. Объективна только вещь, ибо она несет дух эпохи. Как нужно изучать культуру: смотреть на нее со стороны или погружаться внутрь, вживаться в нее? Опять же, упование на каждый из этих подходов в отдельности — ведет в научный тупик, равно и стремление механически адаптировать чужую память и традиции к собственной истории. Последнее — одна из главных проблем бытования российской исторической памяти. Другая проблема — прямая противоположность упомянутой адаптации: отчуждение от собственной истории в целом или на определенных, не принимаемых носителем памяти отрезках. (Социолингвистическим индикатором такого явления может служить антитеза «наша страна — эта страна».) ////// **В чем главная проблема бытования исторической памяти?** /// Бытование культурной и исторической памяти в современной России — это комплекс проблем, основными из которых являются болезненность поиска пути возвращения к истокам, внутренняя фальсификация реальных событий. Подобная фальсификация — производная эмоционального восприятия событий и конъюнктурная мифологизация, необоснованное абстрагирование от собственной истории или, напротив, чрезмерное погружение в нее, наконец — ментальный разрыв между культурно-исторической памятью элиты и массовым сознанием.

ФОНД ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА ЭРМИТАЖА, СОЗДАНИЕ КОТОРОГО СТАЛО ВОЗМОЖНЫМ БЛАГОДАРЯ НОВОМУ ДЛЯ РОССИИ ЗАКОНУ, ПРИЗВАН СТАТЬ НОВЫМ ИСТОЧНИКОМ ФИНАНСИРОВАНИЯ, КОТОРЫЙ СМОЖЕТ ОБЕСПЕЧИТЬ НЕОБХОДИМУЮ АВТОНОМНОСТЬ, НЕЗАВИСИМОСТЬ И СТАБИЛЬНОСТЬ МУЗЕЮ.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

www.hermitagendowment.ru

НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ ФОНД УПРАВЛЕНИЯ ЦЕЛЕВЫМ КАПИТАЛОМ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА» БЫЛА ЗАРЕГИСТРИРОВАНА 27 АПРЕЛЯ 2011 ГОДА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА, А ТАКЖЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ДОХОДА ОТ НЕГО В ПОЛЬЗУ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В ПОРЯДКЕ, ПРЕДУСМОТРЕННОМ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. БЛАГОДАРЯ ПОЖЕРТВОВАНИЮ ОДНОГО ИЗ ОСНОВАТЕЛЕЙ ФОНДА ВЛАДИМИРА ПОТАНИНА КАПИТАЛ В РАЗМЕРЕ ПЯТИ МИЛЛИОНОВ ДОЛЛАРОВ США БЫЛ РАЗМЕЩЕН В КОМПАНИИ «ГАЗПРОМБАНК – УПРАВЛЕНИЕ АКТИВАМИ», ВЫБРАННОЙ НА КОНКУРСНОЙ ОСНОВЕ.
КОНКРЕТНЫЕ РЕШЕНИЯ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ПЕРВОГО ДОХОДА ОТ ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА ЧЕРЕЗ ГОД ПОСЛЕ ЕГО РАЗМЕЩЕНИЯ В УПРАВЛЯЮЩЕЙ КОМПАНИИ ПРЕДСТОИТ ПРИНЯТЬ ПОПЕЧИТЕЛЬСКОМУ СОВЕТУ ФОНДА.

ФОНД РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

РЕКЛАМА

начало на стр. 110

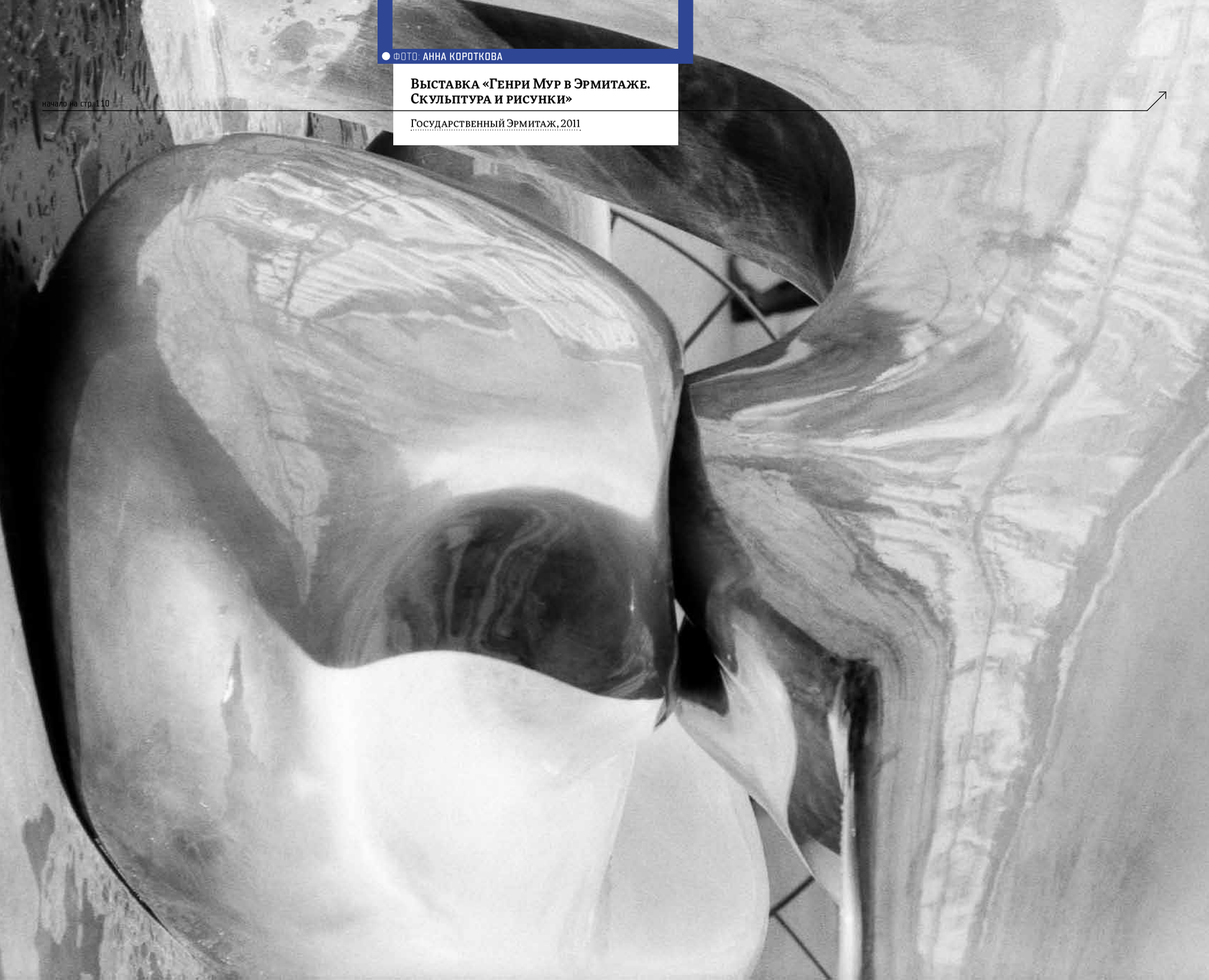


ФОТО: АННА КОРОТКОВА

Выставка «Генри Мур в Эрмитаже. Скульптура и рисунки»

Государственный Эрмитаж, 2011

ПРЕКРАСНАЯ КОНЦЕПЦИЯ. МАУРИЦИО ЧЕККОНИ 122

КОЛЛЕКЦИИ МЕЧТЫ 125

ЗА ОБЛАКАМИ 130

ДЖОТТО. КУБИСТ ЭПОХИ ТРЕЧЕНТО 140

FERRARA

ИНТЕРВЬЮ С МАУРИЦИО ЧЕККОНИ, ГЕНЕРАЛЬНЫМ СЕКРЕТАРЕМ СОВЕТА ДИРЕКТОРОВ ФОНДА «ЭРМИТАЖ-ИТАЛИЯ»

В. Как родилась идея этого проекта филиала Эрмитажа в Италии и почему была выбрана Феррара?

О. В истории возникновения фонда «Эрмитаж-Италия» есть две точки отсчета. Во-первых, стоит сказать о многолетнем сотрудничестве с Эрмитажем известного миланского издателя Леонардо Мондадори. Именно он организовал первые в Италии масштабные выставки импрессионистов (в Риме и Милане), выставку «Золото скифов». Во-вторых, партнерские отношения с Эрмитажем связывали и мою фирму Villaggio-GlobaleInternational, созданную 20 лет назад. Партнерство возникло потому, что Эрмитаж обладает крупнейшими в мире коллекциями итальянского искусства, особенно — венецианских художников (а я венецианец). Результатом же стало проведение в Италии великолепных выставок, например венецианской живописи XVI и XVII вв. в Удине и Бассано-дель-Граппа.

Незадолго до смерти Мондадори признался мне, что всегда мечтал создать филиал Эрмитажа в Италии. Когда он умер, я отправился в Санкт-Петербург, встретился с Михаилом Пиотровским и сказал, что хотел бы продолжить дело, начатое Мондадори. Пиотровский согласился. К тому времени мы уже проработали вместе 10 лет, успели хорошо узнать друг друга, и это, думаю, тоже сыграло свою роль. Так родилась идея проекта. За право участвовать в нем боролось несколько итальянских городов: Мантуя, Феррара, Верона, Турин и Венеция. Турин отпал первым. Это прекрасный город, но его история и искусство мало отражены в собраниях Эрмитажа (что с самого начала служило важным критерием отбора). Оставшихся претендентов должна была посетить специальная комиссия, в которую вошли Михаил Пиотровский, Ирина Артемьева и я. Мы выбрали Феррару по очень простой причине: она адекватнее других поняла идею Эрмитажа. Идея же заключалась в том, чтобы основать научно-учебный центр, место обмена мнениями, место выработки новых концепций, а также (но это уже во вторую очередь) место проведения выставок. Все остальные города ждали от фонда, в первую очередь, выставочных проектов. Феррара на них не настаивала. Зато она сразу согласилась с идеей издавать каталоги итальянских коллекций Эрмитажа при участии исследователей обеих стран. Это первое. Кроме того, Феррара согласилась ежегодно принимать у себя 10–15 исследователей из России и смогла сразу предоставить им жилье в уже готовом доме, тогда как в остальных городах на решение подобной проблемы ушел бы год-другой. К тому же всем исследователям обещали выделить стипендию и оплачивать проезд. Наконец, Феррара предложила проводить 20–30 научных мероприятий в год. Например, пригласить директора Лондонской Национальной галереи Николаса Пенни, с тем чтобы он провел семинар о возникновении английской коллекции. Или попросить Ирину Артемьеву приехать и поделиться новыми открытиями, сделанными на основе обнаруженной картины Лотто. Или попросить Андросова рассказать, как проходит изучение собрания Фарсетти.

В. Считается, что в Ферраре довольно сильный факультет истории искусства. Это, наверное, тоже повлияло на выбор?

О. Да, но это не было решающим фактором. Если бы главным критерием была сильная искусствоведческая база, то победила бы, конечно, Венеция. Ведь там есть и Фонд Джорджо Чини, и институты искусствознания, и кафедра истории искусства при университете, и много всего другого. В данном случае важнее оказалось то, что у Эрмитажа и Феррары были одни и те же задачи. Они сразу нашли общий язык. Это также объясняет выбор Франчески Каппеллетти, профессора Феррарского университета, в качестве научного содиректора филиала Эрмитажа в Италии.

Еще мне кажется, что Пиотровский увидел в этом проекте возможность открыть новую страницу в истории Эрмитажа. Традиционно изучением его собраний занимались сотрудники музея. Но вот, например, в каталоге искусства XVII в. появляется новая картина, а куратор этой части коллекции умирает. Кто займется ее изучением? Теперь это может быть комиссия, созданная из русских и итальянских специалистов. Раньше подобное было невозможно, не было культурной традиции, предполагающей тесное взаимодействие и обмен. Ни русские, ни итальянцы не потерпели бы никакого «вмешательства». Как традиционно проводились выставки? Обыкновенно говорилось так: «Мы предоставим вам столько-то произведений». И никаких обсуждений. Кураторы коллекций находили какие-то контакты в Италии, какую-то помощь, а затем обменивались картинами. Благодаря фонду появилась возможность для диалога, для обмена не только картинами (такой обмен существовал всегда), но и идеями, предложениями. Конечно, найти общий язык удается не сразу, и порой это стоит больших дипломатических усилий. Если Венецианская академия предоставляет Эрмитажу «Грозу» Джорджоне, что она получит взамен? Раньше рассуждали так: если мы даем вам Джорджоне, то вы должны дать нам как минимум Леонардо. Теперь вокруг этого вопроса разворачивается дискуссия, в результате которой Венеция просит две картины Лотто, позволяющие ей дополнить коллекцию этого художника в Академии (причем идея была предложена российской стороной). Сегодня, обнаружив новую картину Лотто, Ирина Артемьева устраивает презентацию в рамках международного семинара в итальянском городе Ези. Отреставрированную картину Тициана «Бегство в Египет» покажут сначала в Лондоне, а затем в Венеции, где пройдет необычная выставка, посвященная пейзажу в работах этого художника. А курировать ее будут Николас Пенни (Лондон), Ирина Артемьева (Петербург) и Джузеппе Паванелло (Венеция). Так совместные культурные проекты постепенно меняют отношения между нашими странами.

Еще одно достижение последних лет состоит в том, что Эрмитаж заключил протоколы о намерениях с рядом городов: с Лечче (Апулия) — по барокко,

ПРЕКРАСНАЯ КОНЦЕПЦИЯ

с Неаполем — по археологическим раскопкам Стабий, с Турином — по коллекции А. П. Базилевского, с Венецией — сразу по четырем пунктам (архитектуре, декорациям Гонзаго, «Бегству в Египет» Тициана и коллекционированию), с Падуей — по фрескам и сотрудничеству с Новгородом, с Павией — по искусству XIX в., и т. д.

В. Кто финансирует фонд «Эрмитаж-Италия»?

О. Общая стоимость проекта — 270 тыс. евро в год. Основную часть средств выделяет итальянский парламент, остальное поступает из городского, департаментского и регионального бюджета. Например, гостевой дом был отреставрирован за счет региона Эмилия-Романья. Феррара бесплатно предоставила под главное здание фонда особняк с небольшим парком.

В. Какие проекты фонда запомнились вам больше всего?

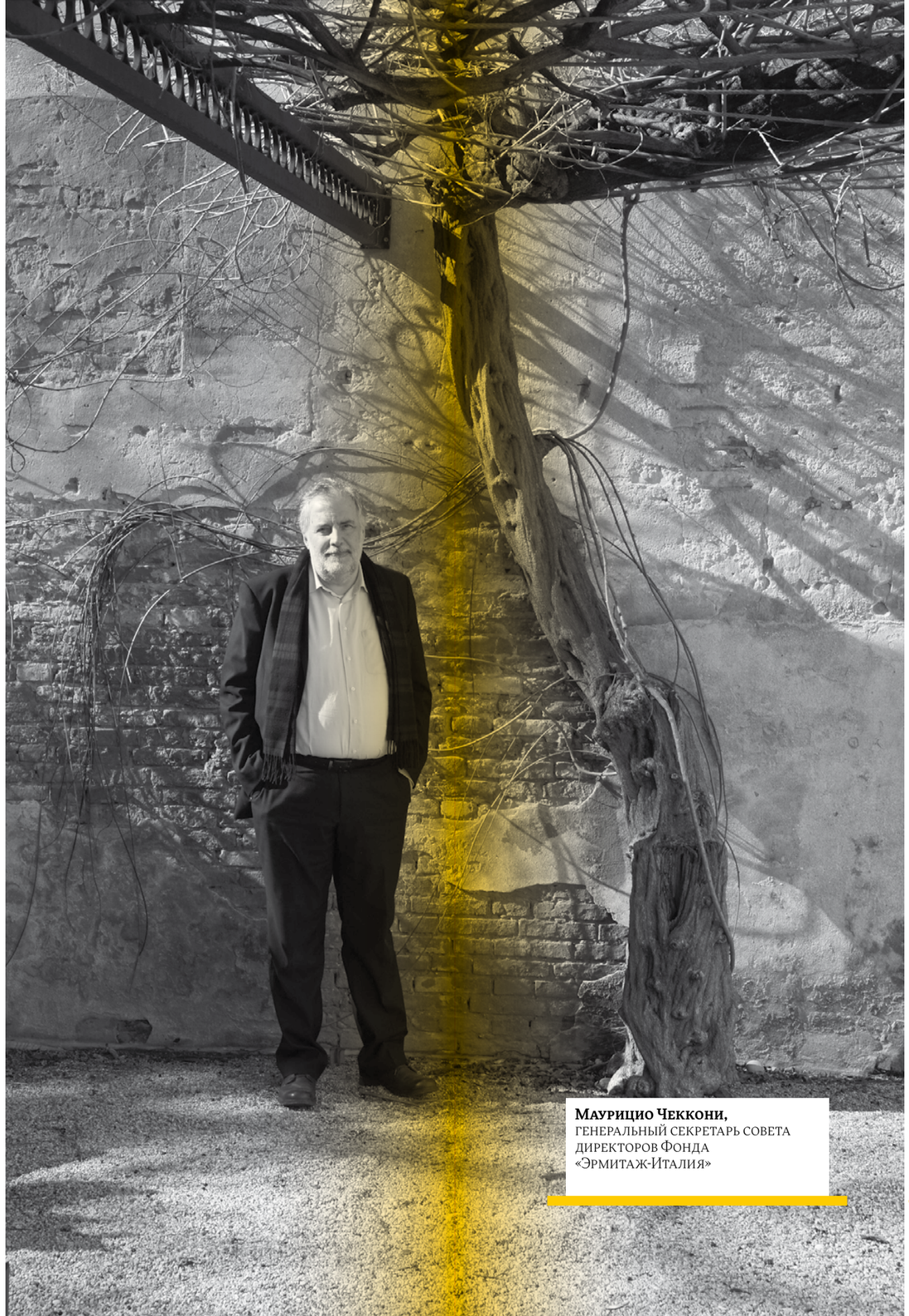
О. Первая выставка, организованная в Ферраре. Она была посвящена феррарскому художнику Гарофало (помимо картин из коллекции Эрмитажа, на ней было представлено и большое полотно из хабаровского музея). А еще назову презентацию в Риме каталога итальянской живописи XVII в. из собраний Эрмитажа, в рамках которой показали картину Караваджо «Юноша с лютней». Мы пригласили музыканта, игравшего на точно такой же лютне. Происходило все в здании итальянского сената, где когда-то висела картина.

В. Сколько было издано таких каталогов?

О. Всего — три тома, готовится к изданию четвертый. Первый был посвящен итальянской скульптуре XIV–XVI вв., второй — итальянской живописи XVII в., третий — итальянской живописи XIII–XVI вв. В этом году выйдет каталог скульптуры XVIII–XIX вв. В плане еще около 10 таких изданий, посвященных отдельным периодам венецианской живописи, майоликам и т. д. К этому еще нужно добавить небольшие книги, например сборник статей о различных смыслах, которые в разные периоды вкладывались в понятие hermitage («уединение, отшельничество»).

В. Как вы оцениваете это сотрудничество сегодня и каковы его перспективы?

О. Сам факт партнерства с Эрмитажем для нас огромное достижение. Ведь Эрмитаж — самый большой музей итальянского искусства за пределами нашей страны. У нас говорят: «Какую бы выставку итальянского искусства вы ни устраивали, без Эрмитажа не обойтись». Что касается планов на будущее...



Маурицио Чеккони,
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СЕКРЕТАРЬ СОВЕТА ДИРЕКТОРОВ ФОНДА «ЭРМИТАЖ-ИТАЛИЯ»

ФОТО НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

КОЛЛЕКЦИЯ КАМПАНЫ

Любовь к искусству, в особенности к археологическим древностям, Джованни Пьетро Кампана (1808–1880) унаследовал от отца и деда. Благодаря семье, а точнее — семейным связям, он получил и свой первый служебный пост — в римском филиале банка Monte di Pietà (этот банк был основан в XV в. францисканцами для предоставления дешевых ломбардных кредитов беднякам). Последовавший карьерный взлет был уже собственной заслугой предприимчивого молодого человека: в 25 лет его назначили управляющим.

К тому времени Кампана начал собирать свою знаменитую коллекцию. Часть предметов он приобретал у антикваров, часть — в буквальном смысле «добывал из-под земли», организуя раскопки в предместьях Рима. В основном это были изделия из бронзы и терракоты, скульптура и золотые украшения. Еще, как и многие его современники, Кампана увлекался

Коринфский шлем
Древняя Греция,
Вторая четверть IV в. до н.э.
Бронза, патина; литье, чеканка, гравировка, резьба.
Выс. 23 см
Инв. № В-492

майоликой, но в отличие от большинства современников ценил также искусство примитивов, итальянских художников XIII–XIV вв. С годами коллекция разрасталась, о ней начали говорить. Чтобы увидеть ее, в 1846 г. папа Пий IX специально посетил с официальным визитом виллу Кампаны. Кстати сказать, на ее территории тоже производились раскопки, в ходе которых еще отец Джованни обнаружил расписанный фресками триклиний. Помимо экзотических растений, великолепный сад украшала специально перевезенная туда этрусская гробница. А сам дом был снабжен колоннами и фронтоном, напоминавшим античный. Не менее живописными были и римские апартаменты

в Италии сейчас очень непростая экономическая ситуация. Естественно, это отражается на проектах в области культуры — и прежде всего лишает возможности делать масштабные выставки. Но если говорить о том, что хотелось бы реализовать, то это сложные проекты с участием кураторов из нескольких стран. Например, собрать воедино коллекцию Дж. П. Кампаны*. В середине XIX в. она была экспроприирована государством и распродана. Основная часть попала в Эрмитаж (около 60 %) и в Лувр (около 40 %). Мне бы очень хотелось собрать эту коллекцию и показать ее в Санкт-Петербурге, Париже и Италии, сопроводив каталогом, созданным при участии специалистов из трех стран.

В. А как же проблема реституций?

О. Я в принципе против реституций, против того, чтобы кто-то что-то возвращал. Например, я считаю, коллекция импрессионистов должна непременно остаться в Эрмитаже. Скажу больше: я счастлив, что итальянское искусство представлено в крупнейших музеях мира, это сделало прекрасную рекламу нашей стране. Я настаиваю на другом — на необходимости совместной работы и исследований. А также на том, чтобы выставки носили не только вкусовой, но и научный характер. Кураторы не должны руководствоваться одним лишь понятием красоты. Важно не только то, что мы видим, но и то, что мы об этом думаем. Выставка должна создавать возможности для новых научных открытий, как в случае с коллекцией Кампаны. Ведь только изучая коллекции можно понять вкус определенной эпохи, более того — понять саму эпоху. Пример — замечательная коллекция Базилевского** (декоративное искусство XV в.), тоже, кстати, разбросанная по разным странам. Около 70 % хранится в Эрмитаже, остальное — в четырех собраниях: Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Барджелло во Флоренции, Палаццо Мадама в Турине и музей Клюни в Париже. Коллекционирование — важная составляющая истории искусства. Входя в Эрмитаж, я сразу ощущаю, что этот музей не похож на другие. В его основе — удивительная коллекция. В Эрмитаже нет холодности, отличающей многие музейные собрания. В коллекции Эрмитажа я могу прочитать историю семьи, которая веками ее собирала. Если иные музеи — результат воровства, то Эрмитаж — результат коллекционирования. Что произошло во многих областях Италии? Пришли французы и унесли с собой бóльшую часть ее культурного наследия. Конечно, воровал не музей, а Французская империя. В Эрмитаже все картины были приобретены (исключение — часть импрессионистов и немецкая коллекция, но это военные трофеи).

Еще один пример. Неподалеку от Виченцы есть небольшой городок Маростика. Сегодня он известен

ФОТО: НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

Кампаны. Если верить английскому путеводителю по Италии 1856 г., выставленные там предметы затмевали даже коллекции музеев Ватикана (правда, полюбоваться этими предметами можно было только в специальные дни и при наличии рекомендательного письма).

Тратя колоссальные средства на предметы искусства, коллекционер постепенно разорялся и в 1854 г. вынужден был заложить часть собраний. Однако даже в этой ситуации он приобрел 22 фрески художника позднего Ренессанса Бальдассаре Перуцци. Начались проверки, в ходе которых выяснилось, что для покупки иных шедевров директор Monte di Pietà пускал в ход казенные средства. Кампана был приговорен к 20 годам тюрьмы, замененных, правда, пожизненным изгнанием. Конфискованную коллекцию решили продать с аукциона.

Объявление об аукционе вызвало настоящий ажиотаж. Особенно заинтересовались англичане, французы и русские. Известие о том, что российский представитель Степан Гедеонов (впоследствии директор Эрмитажа) получил право заранее отобрать ряд предметов, повлекло за собой волну протестов во французской прессе: Энгр, Делакруа, Мериме, Дюма и другие известные люди настаивали на том, чтобы коллекция была продана целиком, «в одни руки». 23 февраля 1861 г. эти заявления поддержал на страницах газеты La Nazione и сам Кампана. Однако призывы не были услышаны — и знаменитое собрание оказалось разбросано по миру. Основная часть его осела в Париже и Петербурге. В Риме осталась лишь коллекция нумизматики, которая сегодня хранится в Капитолийских музеях.

Мастер Бригоса

Фигурный сосуд в виде головы собаки
Древняя Греция, Аттика. Около 480 г. до н.э.
Глина; краснофигурная роспись. Выс. 17.3 см
Инв. № Б-1818

только тем, что раз в два года в нем проходит необычный шахматный турнир: на огромной доске вместо фигур перемещаются живые люди. И вряд ли кто помнит, что именно здесь родился в XIX в. художник Козрое Дузи. Его сегодня в Италии не знает никто. Однако его картины хранятся в Эрмитаже (пять) и в Русском музее (около 15), не считая десятков рисунков, хранящихся в обоих музеях. А самое главное — известно, что именно набросок Дузи послужил основой для проекта фасада Большого театра. Как так получилось, что театр Кваренги в Эрмитаже был вдохновлен палладианским театром Олимпико в Виченце? Почему итальянские архитекторы сыграли столь важную роль в истории Петербурга? Почему императрица скупала в таком количестве венецианских ведутистов? Почему Петр Великий интересовался устройством венецианского Арсенала? Почему Александр II отбывает именно из Триеста? Поиск ответов на упомянутые вопросы помогает понять, насколько мы на самом деле близки — по своей культуре, традициям, менталитету. В этом главная миссия фонда «Эрмитаж-Италия».

В. Прекрасная концепция.

О. Это, прежде всего, современная концепция. Старая концепция основывалась на страхе: все боялись рассказывать о том, что они делают. Но сегодня, в эпоху Интернета, нужно делиться информацией. Кстати, есть еще один интересный момент нашего культурного родства: как в России, так и в Италии наиболее современно мыслящие люди — совсем не обязательно молодежь. Если вы попросите меня назвать вам самых активных, открытых, современно настроенных людей в Эрмитаже, то я назову вам как совсем молодых кураторов (Дмитрий Озерков, например), так и Михаила Пиотровского или Татьяну Кустодиеву, которая в 81 год рассуждает намного интереснее иных юных сотрудниц.

В. Раз уж мы заговорили об Интернете и новых технологиях: как вы относитесь к GoogleArtproject?

О. Я отвечу на ваш вопрос парадоксом. Информационные технологии содержат в себе замечательные возможности, но они не позволяют заниматься сексом с картинами. А я хочу заниматься с картинами сексом (заметьте, я сказал «с картинами», а не «со статуями»).

ИНТЕРВЬЮ ПОДГОТОВИЛИ:
АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, МАРИТА ГУБАРЕВА

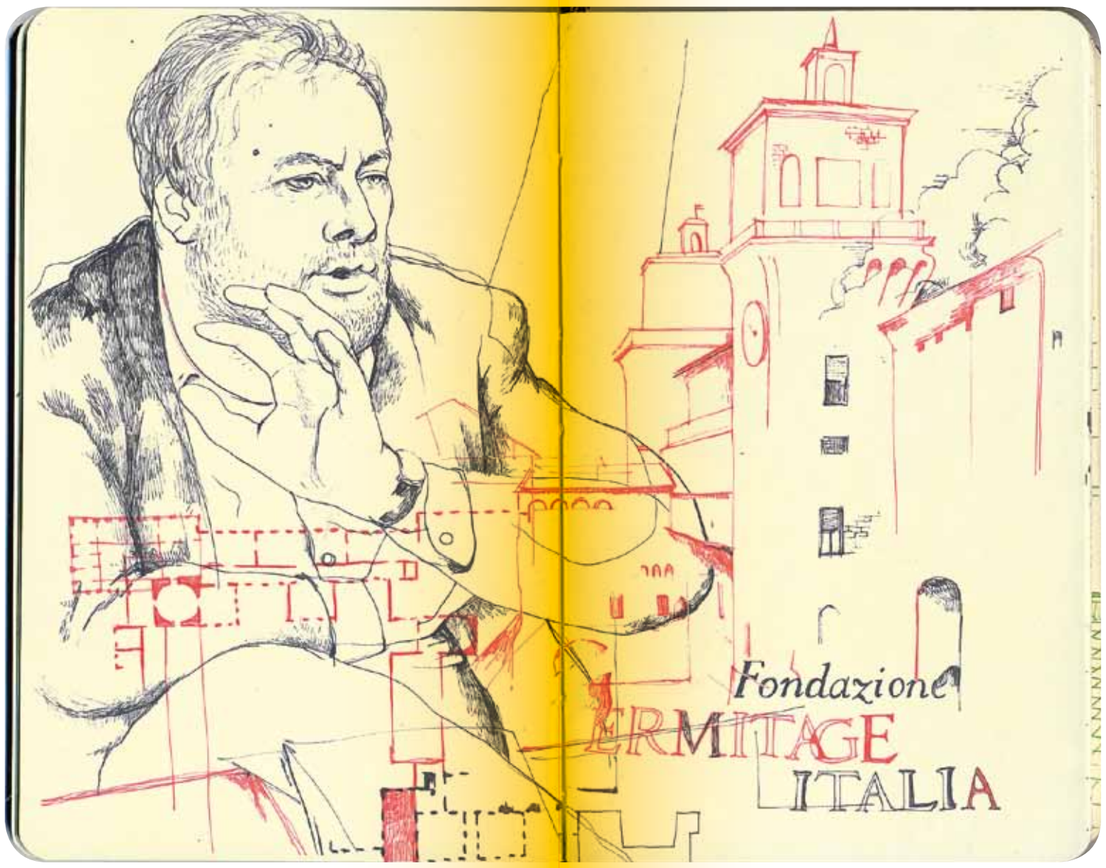


ИЛЛЮСТРАЦИЯ: **ЕКАТЕРИНА ХОЗАЦКАЯ**

УПОМИНАЕМЫЕ ЛИЦА:

Николас Пенни — *директор Лондонской Национальной галереи. В 1990–2000 гг. работал в Национальной галерее куратором живописи эпохи Ренессанса. Возобновил работу в Лондоне после возвращения из Национальной художественной галереи в Вашингтоне, где был старшим куратором скульптуры и декоративного искусства в 2002–2008 гг. Автор многочисленных книг и статей о живописи, скульптуре, истории коллекционирования и художественных стилях.*

Джузеппе Паванелло — *директор Института истории искусств Фонда Джорджо Чини (Венеция), профессор Университета Триеста, член комитета по подготовке национального издания работ Антонио Кановы.*

Леонардо Мондадори (1946–2002) — *президент крупнейшего в Италии издательского дома Arnoldo Mondadori, основатель издательства Leonardo Editore.*

Сергей Олегович Андросов — *заведующий Отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, доктор искусствоведения.*

Ирина Сергеевна Артемьева — *ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения, директор центра «Эрмитаж-Италия».*

Дмитрий Юрьевич Озерков — *заведующий Сектором современного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат философских наук.*

Татьяна Кирилловна Кустодиева — *ведущий научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения.*

КОЛЛЕКЦИЯ БАЗИЛЕВСКОГО

Створка диптиха консула Ареобинда

Византия, Константинополь. 506
Слоновая кость; резьба. 37.6; 14 см
Источник поступления в музей:
Собрание А.П. Базилевского в Париже. 1885
Инв. № W-12

Свою коллекцию русский дипломат Александр Петрович Базилевский начал собирать в конце 50-х годов XIX в. Некоторые предметы были приобретены во время его работы при посольстве в Вене, но большая часть — в Париже. В основном это было декоративно-прикладное искусство III–XVI вв.: мозаики, церковная утварь, рейнские и лиможские эмали, венецианское и немецкое стекло, итальянская майолика. Коллекция несколько раз экспонировалась на Всемирной выставке в Париже — в 1865, 1867 и 1878 гг. — и пользовалась известностью. В 1884 г. Базилевский решил расстаться со своим собранием. Основную его часть приобрело русское правительство для Эрмитажа, но некоторые предметы оказались в других музеях Европы (например, эмали — во флорентийском музее Барджелло, а ситула — в лондонском Музее Виктории и Альберта).

Ваза крылатая

Испания, Валенсия. 15 в.
Майолика; роспись золотистым люстром.
Выс. 54.7 см.
Источник поступления в музей:
Собрание А.П. Базилевского в Париже. 1885
Инв. № Ф-323

ОЛЬГА ГРИНКРУГ, НАТАЛЬЯ САМУТИНА

ЗА ОБЛАКАМИ

В русском языке слово «эрмитаж» появилось с приходом в Россию европейской садово-парковой культуры. Оно произошло от французского ermitage — «приют отшельника» (производное от ermite («отшельник, пустынник»), восходящего к латинскому eremita, а через него — к греческим ἐρημίτης («живущий в уединении») и ἔρημος («пустынный»)). Понятие «эрмитаж», связанное с уединением, молитвой и религиозным созерцанием, столь важными для Средневековья, было по-своему воспринято в эпоху гуманизма. В XVII в. эрмитажи — архитектурные сооружения, которые имитировали природные убежища или сельские обители, — стали появляться в имениях аристократов. В XVIII в. они приобрели облик роскошных павильонов и стали обязательной частью дворцовых парков. В этом виде эрмитажи появились в России: в Петергофе, в Царском Селе и, наконец, в Санкт-Петербурге, при Зимнем дворце. Но идея уединения оставалась неизменной.

Феррара — родина одного из величайших режиссёров в истории итальянского кинематографа — Микеланджело Антониони. Здесь он и похоронен. Фонд Микеланджело Антониони в Ферраре во многом способствовал появлению этой статьи, как и сохранению памяти о великом режиссере.
В 2102 году мы отмечаем 100-летие со дня рождения Антониони.

В мае 2012 года серией землетрясений повреждены исторический центр и дворцы в Ферраре.
К счастью, главный символ города — Замок герцогов д'Эсте, включенный в список
Всемирного наследия ЮНЕСКО, не пострадал.

ФОТО: MATTEO CATTABRIGA

Город состоит из двух материй: рыжеватого камня и тумана. Осенью туман сгущается до такой степени, что за каждым поворотом его надо едва ли не раздвигать руками, как будто занавес на входе в кинозал.

«Эта музыка слишком прекрасна»[1], *— произносит в «Синем» Кшиштофа Кесьлёвского второстепенный персонаж, секретарь погибшего композитора Патриса де Курси. Вдова Патриса Жюли бросает в ковш мусорного экскаватора партитуру неоконченной оратории, посвященной торжествам по случаю объединения Европы. Нам, детям... европейского XX века, хорошо понятен этот жест отчаяния: все меркнет рядом со смертью, явилась ли она в обличии автомобильной катастрофы или Освенцима, после которого бессмысленны философия и искусство. Но простая девушка сохраняет копию партитуры, чтобы потом Жюли могла дописать эту величественную музыку. Такую же прекрасную и полную значения, как симфония, которую создает композитор Генри Кешди из «Прикосновения руки» Занусси, молчавший 40 лет в память о погибших на войне ровесниках. И в обоих фильмах сотворение музыки соотнесено с рождением ребенка, с продолжением жизни, с надеждой. Удивительно, но через 70 лет после провозглашения своего «заката» Европа вновь нашла в себе силы надеяться. Местом воплощения этих надежд, пространством активизации положительных символов стал европейский авторский кинематограф. Большое кино.*

Обстановка самая подходящая для миражей, волшебных сказок и фильмов, где никто никому ничего не объясняет. Антониони снимал такие всю жизнь, и лишь в последнем, «За облаками», где съемками вместо полупарализованного маэстро руководил Вим Вендерс, — устами Джона Малковича наконец сознался, что манера его была предопределена самим фактом рождения: «Только уроженец Феррары способен понять, как несуществующая любовная связь может длиться годами», постепенно подчиняя всех участников событий «тихому безумию города».

Целомудренная любовь в первой истории «За облаками» — как искушение, по-своему прекрасное и по-своему бесплодное. Любовь почти всегда приравнена к творчеству, особенно к рождению музыки, и становится для кого-то инициацией, для кого-то прощением, для кого-то жизнью.

Слова насчет «тихого безумия», в принципе, применимы к любой бывшей столице, каких в Италии многие десятки (до ближайшей — Равенны — несчастная сотня километров), но здесь они становятся болезненно точными. То ли оттого, что в Ферраре действительно тихо (тут передвигаются главным образом на велосипедах, и шорох шин становится слышен раньше, чем очередной путник вынырнет из тумана), то ли оттого, что местные безумцы стали частью национальной мифологии: любопытным до сих пор показывают подземный каземат при больнице Св. Анны, где семь лет провел в заточении Торквато Тассо, некстати вспыливший на герцогской свадьбе. С другими сочинителями эпических поэм феррарские властители, герцоги Эсте, обходились обычно милостивее: Эрколе I привечал автора «Влюбленного Роланда» Боярдо, при сыне его Альфонсо I писал «Неистового Роланда» Ариосто.

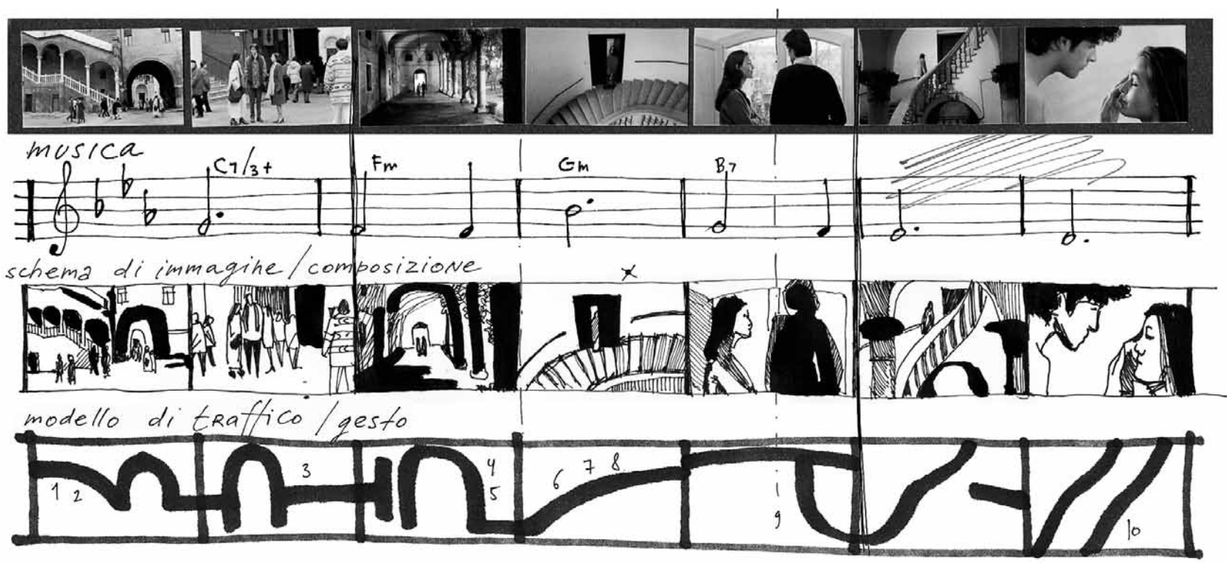
...поразительная всеобщая «презумпция понимания», готовность увидеть брата в первом встречном, помочь другому человеку, — может быть, самая трогательная особенность культурного пространства Прекрасной Европы — сильно действует на зрителей, привыкших в жизни к одиночеству и равнодушию. Она мгновенно опознаётся как идеализированная и почти невозможная характеристика реальности. И все же она не воспринимается как фальшь, не маркируется как чужое, поскольку имеет связи и корни в многовековой традиции культурного поведения, в частности в традиции «европейской учтивости», берущей начало в античном представлении о достоинстве, в рыцарских кодексах, куртуазной галантности, романтическом культе «единения родственных душ». Стандарт отношений между личностями, ориентированный на раскрытие самого лучшего, самого «прекрасного» в каждом, задается кинематографом как идеал, как «руководство к действию», а тактичность и внимание друг к другу, утонченность чувств, братство предлагаются как одна из важнейших составляющих европейской идентичности.

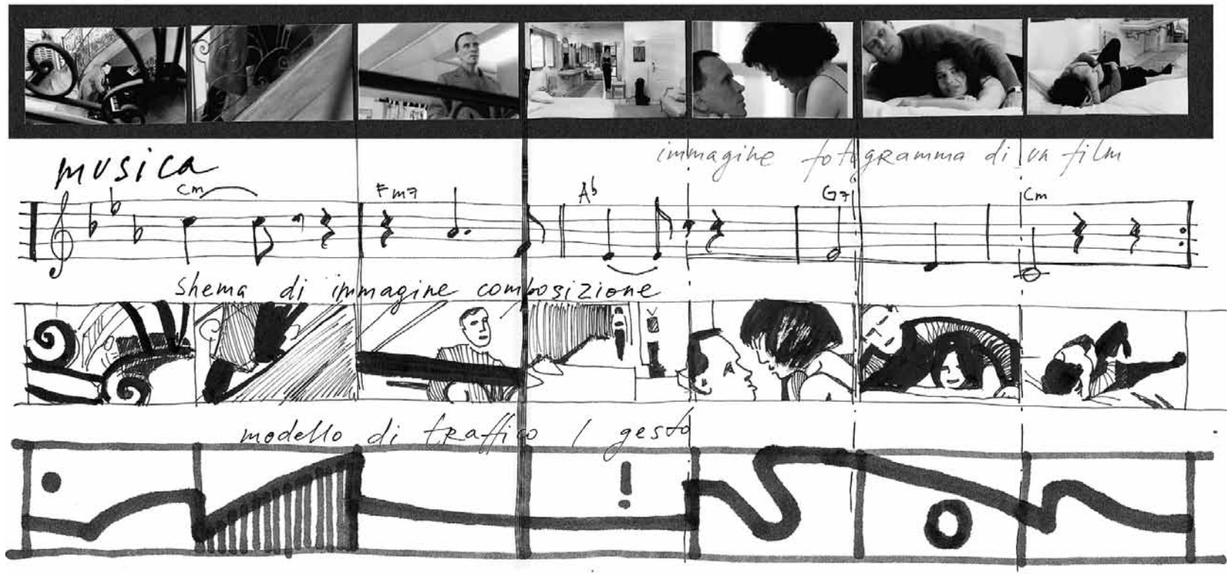
Герцогская резиденция — окруженный рвом замок Эсте, где, среди прочего, расположен и филиал Эрмитажа, — до сих пор выглядит как картинка из рыцарского романа: зубчатые стены, глубокий ров, цепной мост, апельсиновый сад, расписные потолки, облюбованные экскурсоводами темницы. Пиров, праздников и трагедий, которые здесь разворачивались, хватило на дюжины историй в стихах и в прозе, частично даже положенных на музыку. Упомянутый уже Альфонсо, трижды отлученный от церкви артиллерист, мастер фортификации и меценат, был женат на Лукреции Борджиа (которая, правда, к третьему браку из вавилонской блудницы развилась во вполне разумную правительницу, пусть и со склонностью к романтическим увлечениям).

Юная продавщица (Софи Марсо) во втором эпизоде «За облаками» рассказывает Режиссеру (Джон Малкович) самое главное о себе (она убила отца, ударила его ножом 12 раз) и немедленно получает от него любовь-прощение. Преграды какому-то полумистическому братскому участию вообще не может положить ничто.

Из-за родственницы Лукреции по имени Анджела чуть не случился государственный переворот, так как ее не поделили между собой два герцогских брата (один из них был в кардинальском сане), и более удачливому на первых порах поклоннику пришлось провести 53 года в тюрьме, в тех же подземельях, куда веком раньше бросили внебрачного сына тогдашнего Эсте

1 Текст Натальи Самутиной взят из статьи «Эта музыка слишком прекрасна» (Искусство кино. 1999. №9) с ее любезного разрешения





ИЛЛЮСТРАЦИИ: **НАТАЛЬЯ ШЕНДРИК**

— Уго, покусившегося на отцовскую жену (на этом сюжете основана опера Доницетти «Паризина»). Во второй герцогской резиденции, дворце Скифанойя (Нескучном, если следовать переводу Павла Муратова), все складывалось более мирно: приключения с его жителями — Борсо Эсте, его придворными и подданными — происходили не столько в реальной жизни, сколько на фресках Франческо Коссы, переполненных сказочными тварями, изукрашенными повозками на лебединой тяге, разодетыми дамами и менестрелями.

Красота человека — героини, героя — вписана в подобающее ей пространство. В фильмах выделяются три одинаково радующих глаз и одинаково соотнесенных с понятием «европейское» пространственных типа. Первый — город, основа основ Европы. Это город старинный, с маленькой площадью (на ней собор и ратуша с часами), с аркадами и узкими улочками, ведущими к морю; город, залитый солнцем или тонущий в тумане. Особняки-дворцы со слегка облупившимися, но величественными фасадами и современными интерьерами снисходительно позволяют жить в своих стенах молодым и небогатым людям, таким, как учительница Кармен («За облаками»).

Между двумя дворцами клубятся улочки средневекового города, из которых прорастает романский собор Сан-Джорджо (на алтарной доске кисти Козимо Туры святой Георгий с чудовищной гримасой расправляется с багряно-красным драконом). Дома по разным сторонам улиц пускают арки-корни друг в друга, бары и лавки прячутся в аркадах, теснее и теснее прижимаясь к соседям по мере приближения к бывшему гетто (про его обитателей тоже есть важный фильм — семейная сага «Сад Финци-Контини» Витторио Де Сики, получившая в 1970 г. «Оскар»).

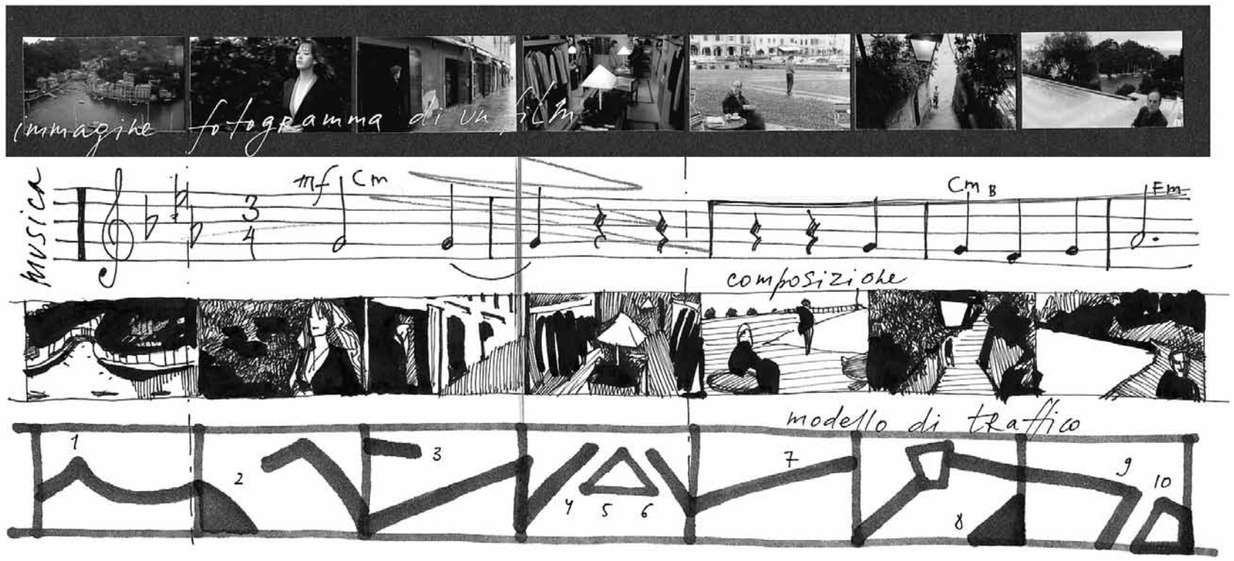
Одна из самых важных составляющих духовного образа Европы — терпимость. Она принципиально отличается от насильственно насаждаемой голливудской политкорректности своей естественностью, культурной укорененностью в том же богатом прошлом.

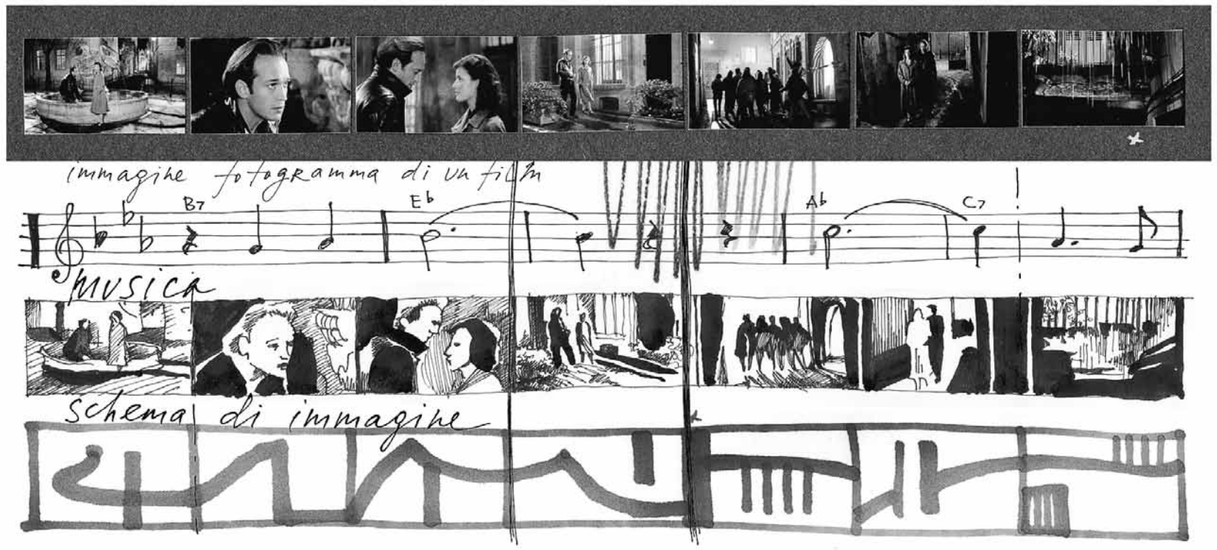
Но центр тяжести Феррары, ее главный идеологический смысл, заслуживший столице Эсте звание «первого по-настоящему европейского города», вынесен за пределы путаных древних переулков. Утопию, положенную по штату всякому просвещенному властителю эпохи Ренессанса, герцог Эрколе I обустроил к северу от исторического городского ядра: придворный зодчий Бьяджо Россетти проложил там два широких проспекта, а в точке их скрещения — она же Перекресток Ангелов — поставил рустованный Алмазный дворец. Компанию ему призваны составлять два других палаццо: Проспери-Сакрати и Турки-ди-Баньо. Последний, помимо прочего, попал и в фильм Антониони «За облаками»: именно там, на втором (по итальянским меркам — первом) этаже с грациозной лестницей, жила Кармен, героиня феррарской новеллы, — девушка столь прекрасная, что герой Кима Росси Стюарта так и не решился к ней прикоснуться, обозначив принципиальное отличие нынешних ферраpцев от персонажей старинных хроник.

Фильмы о Европе максимально красивы, и в вездесущности этой красоты, в ее предельной содержательности — один из подступов к определению европейского. Современное представление о красоте стремится забыть многовековые битвы души и тела, формы и содержания — и обрести прекрасное как живое и плодотворное единство. Все героини (да и большинство героев) фильмов принадлежат к особенному, суперевропейскому типу красоты. Среди них почти отсутствуют блондинки, вызывающие ассоциации с Голливудом. Внешность европейской красавицы — Жюльетт Бинош, Ирен Жакоб, Фанни Ардан, Софи Марсо — это пышные темные волосы, серьезное худое лицо, умные большие глаза, сдержанность жестов, изящество тела и особая, почти духовная утонченность всего облика. На этой красоте лежит отпечаток грусти и какой-то вековой усталости, словно воспоминание о возрасте той Европы, которая оживает сегодня в сознании своих «подданных». Работает на этот образ европейской красоты и одежда персонажей, о многом говорящая тем, кто видел, как на самом деле одеты молодые европейцы. Стильная роскошь светлых костюмов и мягких свитеров, простота и изысканность струящихся плащей от Армани в фильме «За облаками»... красота неброская, вдумчивая, гармонирующая с осмысленностью и достоинством движений.

Как раз этот дворец и служит фоном для фразы про тихое безумие, — за ним в туманную перспективу уходит длинная прямая улица, за которой так и не возник дивный новый город. Ренессансная Феррара обрывается на полуфразе, — а чтобы сомнений не было, муж Лукреции Борджиа соорудил на месте обрыва крепостную стену.

Идеал, так живо воплощенный в фильмах о Прекрасной Европе большими мастерами, входит неотъемлемой частью в столетние культурные представления о сущности Европы и — вместе с латынью, лежащей в основании языков, с уважением к закону и рациональностью мышления — в основу той идентичности, которая может быть обнаружена в ее духовном пространстве. Рядом с грязью и ужасом европейской истории, с калейдоскопичностью и отчуждением современной действительности продолжает существовать идеальный комплекс представлений о высоком объединяющем начале, образ Европейского Дома, который когда-нибудь соберет в своих стенах красивых, свободных, мыслящих людей. Увы, прекрасной европейской музыке никак не удается зазвучать в полную силу. На наших глазах хрупкий, создававшийся титаническими усилиями образ мирной, мудрой, понимающей Европы разлетелся вдребезги так же, как разбилась о Первую мировую войну попытка начала века — блистательная Belle Époque.





В иллюстрациях использованы принципы «вертикального монтажа» С.Эйзенштейна, изложенные в цикле статей, написанном в июле – августе 1940 г. Опубликованы в журнале «Искусство кино», 1940, № 9, стр. 16-25; № 12, стр. 27-35; 1941, № 1, стр. 29-38, по тексту которых и воспроизводятся по аналогии, с небольшими уточнениями по авторскому подлиннику (РГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1279-1283).

ФОТО ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, МУЗЕЙ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Инесс Састр и Ким Росси Стюарт во время съемок «За облаками» в Ферраре, перед собором, 1995

ФОТО ГАЛЕРЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, МУЗЕЙ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Микеланджело Антониони на съемках фильма «За облаками» в Ферраре, Пьяццетта Муничипале, 1995

С мыслью и философией еще глубже соотнесена родственная дождю стихия — туман. Особенно это подчеркнуто в фильме «За облаками», где туман обозначен как субстанция, из которой Режиссеру являются образы: он есть «тишина, в которой слышны звуки извне». Общее неспешное, раздумчивое течение повествования, погруженного в туман и размышления о творчестве, выливается в финале в классический философский образ. Широкие лестницы старинных домов, которые многократно возникают в фильме, сходятся в одну — самую главную платоновскую лестницу, уносящуюся ввысь, в мир идей, и объясняющую природу жизни и искусства: «...но мы знаем, что за каждым воплощенным образом скрывается другой образ, более близкий к действительности, а за тем образом — другой, и так далее, вплоть до истинного образа абсолютной, таинственной реальности, которую никто из нас так и не увидит».

ФОТО: АНАНТА ДАСА

1. **Джотто до Бондоне**
Страшный суд
(Фрагмент фрески в Капелле Скровеньи)
Падуя, Италия

КУБИСТ ЭПОХИ ТРЕЧЕНТО

СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ

Благодаря Году России в Италии и Италии в России в двух российских столицах были выставлены работы мастера, который, вне всякого сомнения, открыл эпоху новоевропейского искусства: не только Ренессанса, но и всех тех периодов, когда ценилось качество «трудного» и наглядного созидания формы, активного утверждения ее в пространстве. Этим мастером был родившийся близ Флоренции и скончавшийся в ней Джотто ди Бондоне (1267–1337). В Государственном Эрмитаже с 7 декабря 2011 по 31 января 2012 г. «гостила» икона «Бог Отец» из городского музея Падуи. Третьяковская галерея в рамках проекта по обмену художественными ценностями между Россией и Италией с 20 декабря 2011 по 19 марта 2012 г. принимала у себя экспозицию «Во Христе / In Christo», в которую входят иконы из флорентийских коллекций.

На мой взгляд, принципиально то, что первый визит Джотто в Россию (в российских коллекциях работ мастера нет) сопровождался «посольством» во Флоренцию шедевров русской иконописи — Рублева и Дионисия.

От Ренессанса до нашего времени самое устойчивое суждение в литературе о Джотто — что он, как пишет великий скульптор Возрождения Лоренцо Гиберти, «покончил с грубостью греков (византийцев. — С. Х.)... утвердил искусство естественное и вместе с тем привлекательное и гармоничное». Друг Джотто Данте в «Божественной комедии» довольно категоричен в отношении куда более «византийского» учителя Джотто, Ченни ди Пепо по прозвищу Чимабуэ: «Кисть Чимабуэ славилась одна. // А ныне Джотто чествуют без лести, // И живопись того затемнена». Вплоть до сего дня это наивное представление о якобы каком-то прогрессе в искусстве (последующий период лучше предыдущего) в литературе о флорентийском гении позиций не сдает.

На самом деле уязвимость и наивность такого подхода как раз и демонстрирует прошедший в рамках обоюдного Года Италии–России культурный обмен. Что же получается: жившие на век, а то и на два, позже Джотто Андрей Рублев и Дионисий по определению менее интересны, чем Джотто, поскольку были воспитанниками той самой, «греческой» (византийской) традиции? Неравноценный какой-то обмен ценностями... Абсурдность этого прогрессизма в искусствознании выставки самого Джотто и выявляют.

В Эрмитаже показывали образ Бога Отца из едва ли не главного творения Джотто — капеллы семейства Скровеньи в Падуе (1304–1306). Это единственное переносное изображение из капеллы Скровеньи находится на вершине алтарной арки. Икона Бога Отца окружена выполненными в технике фрески фигурами ангелов.

Капелла Скровеньи — небольшое прямоугольное помещение с цилиндрическим сводом. В пространстве капеллы художник создал цикл из жизни Богоматери и Христа, разворачивающийся на стенах с такой грандиозной значительностью каждого эпизода, каждой фигуры, каждого жеста, что зритель волей-неволей оказывается внутри событий священной истории, соучастником их. Вот это пребывание внутри и чувство сопричастности обусловлены новым способом формотворчества: нашему глазу доверены вся трудность созидания формы и воздвижение ее в пространстве. Потому не пресловутый иллюзионизм оказывается главным, а то, о чем прекрасно написал итальянский историк искусства Джулио Карло Арган, — новое понимание Истории, «которая проявляется в любом изображенном событии, в полноте передачи в зримой форме разнообразного содержания без каких-либо намеков и иносказаний» (Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., 1990. С. 64).

И величавая пластика фигуры Бога Отца на деревянной створке из капеллы новому пониманию целиком соответствует. В византийском каноне контакт с образом проходил благодаря трудной работе души и интеллекта. В тех

2. Джотто до Бондоне

Бог Отец
1303-1305
Темпера, дерево
Из городского музея Падуи

3. Капелла Скровеньи
Триумфальная арка и апсиды

Падуя, Италия

же иконах Рублева нежнейшие ритмические созвучия вписывают композицию в идеальный, абстрактный образ (образ сферы в случае «Богоматери с Младенцем»). А прозрачные краски моделируют лики, объемы так, что они всегда пребывают в пограничье: явленное — и умопостигаемое, лишенное плотности. Совсем иначе у Джотто: контакт с его фигурой Бога Отца — это труд глаз прежде всего, это объем могучей фигуры, строение которой соприродно нашему тактильному восприятию мира. Это лик, мощно вылепленный светотенью и находящийся уже у самой границы здесь-Бытия. Это благословляющий жест, воздействие которого мы ощущаем не умозрительно, но с силой прямого контакта.

Отмеченная интенсивность нашего соучастия интересно соотносится с версией о загадочном присутствии деревянной створки в капелле, сплошь покрытой фресковыми росписями. Наличие на иконе Бога Отца петель позволяет ряду ученых утверждать, что она служила дверцей, за которой во время праздника Благовещения скрывали голубя — символ Святого Духа. В торжественный момент литургии дверцу открывали — и голубь летел в храм к образу Богоматери.

Проживание Истории, воплощенной в настоящем, драматически интерпретируется Джотто и в пространственном построении каждой сцены. К трону Бога Отца ведут выполненные в технике фрески три ступени. Перспектива прочерчивается ясно и монументально. Во фресковых циклах эпизоды строятся так, что исследователи считают возможным напрямую говорить о кубизме мастера. Причем этот кубизм свидетельствует об уникальном сопряжении Джотто средневекового («греческого») и ренессансного («латинского») пространственных миров.

В эссе «Пространство у Джотто» историк Роберто Лонги очень точно увидел смысл неожиданно присутствующих во фресках капеллы Скровеньи двух «оптических обманок». По сторонам алтарной триумфальной арки мастер изобразил два пустых готических интерьера с узкими стрельчатыми окнами. Изобразил так правильно (с точки зрения вроде бы открытой намного позже прямой перспективы), что создалась чистая иллюзия реально существующих пространств. Но это отнюдь не указывало на желание полностью разрушить византийский образ пространства, в котором, понятно, господствовала перспектива обратная. Наоборот, иллюзорные капеллы Джотто свидетельствуют о его смирении перед чтимой им византийской традицией. Все фигуры цикла живут в пространствах средневековых, а не ренессансных. И ренессансные «обманки», по мысли Лонги, оказываются как бы изнанкой того изображения, которое пребывает за границами нашего зрения, — изображения событий священной истории. Великий ход Джотто позволил ему максимально, уже совсем по-современному напрячь глаз и интенсифицировать наше участие в исторической драме. Лонги прямо пишет: «...Джотто сознательно перенес свои опыты по созданию иллюзии объемности изображения на периферийные участки архитектурного обрамления, дабы сами эти детали принадлежали или “казались” принадлежащими реально существующему лепному декору капеллы; он счел неуместным использование этого метода при написании фигур, которые, по его убеждению, не должны создавать иллюзию пространства, а лишь выступать отголосками священной памяти о пространственном мире, образуемом путем его “членения”, чуть ли не в духе кубизма, на отдельные сцены Писания» (Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М., 1984. С. 26–27).

Кубистический метод работы с трудной формой и пространством любопытно корреспондирует с фактами биографии Джотто, в частности с тем, что он был и профессиональным архитектором. Об этом частично поведала выставка в Третьяковской галерее.

На ней можно было увидеть иконы мастера — хранящиеся во флорентийском епархиальном музее образ «Мадонна с Младенцем» конца XIII в. из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста и двусторонний алтарный комплекс, состоящий из 10 образов на одном пьедестале (полиптих из храма Санта-Репарата, созданный около 1305 г.). Любопытно, что именно многосоставный полиптих из Санта-Репарата косвенно свидетельствует об архитектурном гении Джотто. Святая Репарата — покровительница Флоренции. В честь нее была возведена древняя церковь, которую в конце XIII в. решено было превратить в новый, грандиозный собор. Им стал великий символ современной Флоренции — собор Санта-Мария-дель-Фьоре, куда была встроена древняя церковь Санта-Репарата. И Джотто, писавший многочастный иконописный образ со многими почитаемыми святыми, сделал двойное посвящение. На обращенной к прихожанам лицевой стороне в центре полиптиха со святыми (Миной и Зиновием Флорентийскими, диаконом Евгением и иподиаконом Кресценцием) написан образ Богоматери с Младенцем (Богоматери посвящен новый, ставший главным собор Санта-Мария-дель-Фьоре). На оборотной стороне, которую видели священники во время литургии, изображена святая Репарата. Помимо нее и других святых (Мария Магдалина, Мария Египетская, Иоанн Предтеча), в центре оборотной стороны, в характерном для Джотто кубистическом пространстве со словно бы снятой передней стенкой, — Благовещение. Образ из храма Санта-Репарата предварил важные изменения в статусе мастера. В 1331–1337 гг. он был главным архитектором нового собора Санта-Мария-дель-Фьоре. По его проекту и был возведен шедевр «тречентистского кубизма» — кампанила (колокольня) Джотто.

4. Фрески Джотто ди Бондоне в Капелле Скровеньи

Падуя, Италия

160

КАБАКОВ

146

КАНОВА

ЮСУПОВСКИЕ «МРАМОРЫ»

CANOVA

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ

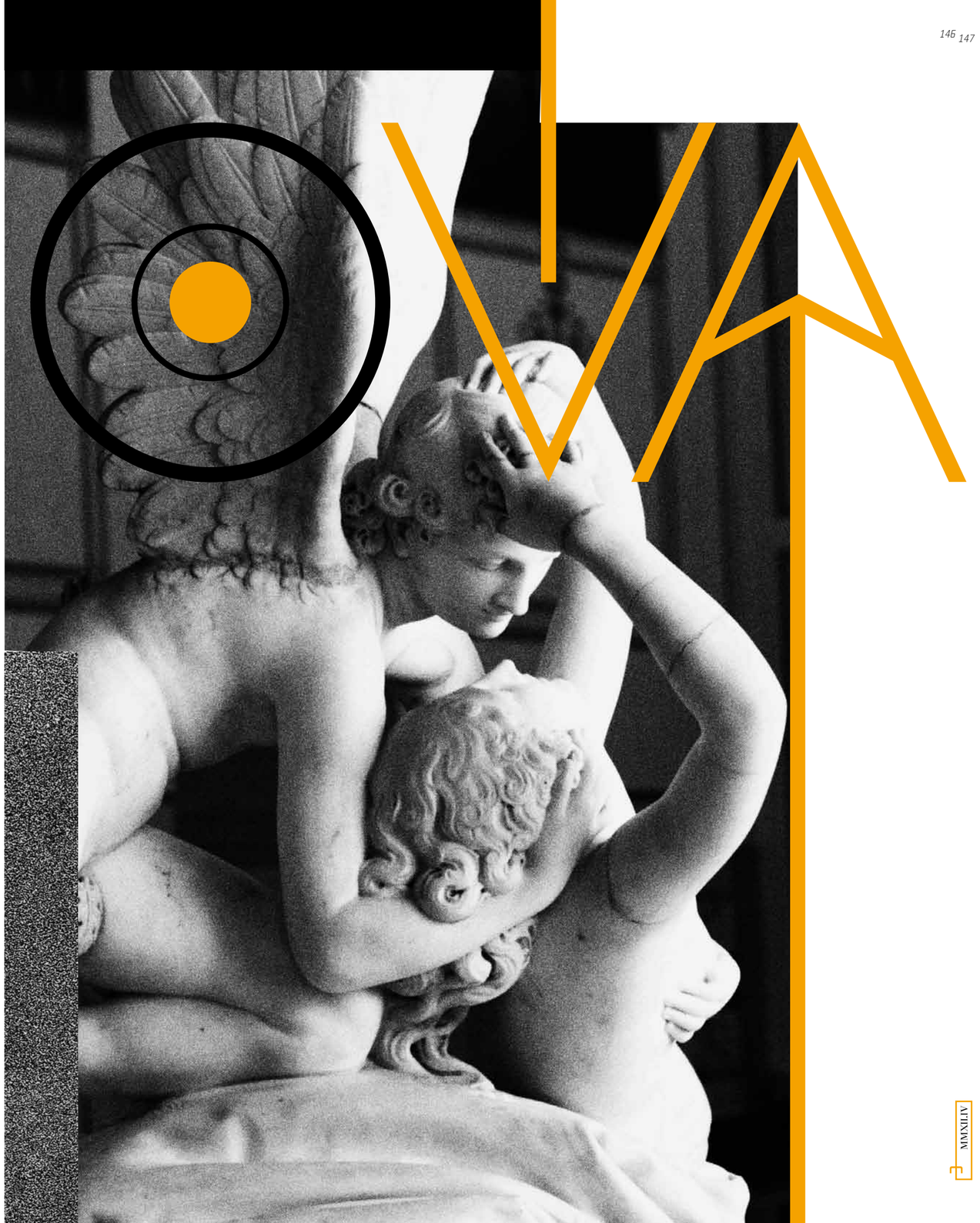
ФОТОГРАФИИ: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Коллекция произведений Антонио Кановы (1757–1822) в Эрмитаже справедливо считается лучшей в мире. Однако из мраморных статуй и групп лишь два произведения исполнены ваятелем специально для русского заказчика. Это был князь Николай Борисович Юсупов (1751–1831), крупнейший коллекционер конца XVIII — начала XIX в. Судьбу его художественного собрания можно считать счастливой: его потомки не только не распродали произведения, но и умножили их число. После революции коллекция была разделена на три части (Эрмитаж, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Музей-усадьба «Архангельское» в Москве). Большая выставка, показанная в Музее им. А. С. Пушкина в 2001 и в Эрмитаже в 2002 г., позволила, хотя бы и на короткое время, воссоздать первоначальное ядро коллекции Юсупова[1].

Длительное пребывание в Италии, где в 1783–1787 гг. Юсупов занимал пост русского посланника в Турине, позволило ему лично познакомиться со многими художниками и сделать им заказы, пополнившие его коллекцию (картины Помпео Батони, Анджелики Кауфман, Якоба Филиппа Хаккерта и др.). Нет сомнений, что он неоднократно встречался и с Кановой, скорее всего — уже в 1784 г., когда провел около полугода в Риме, выполняя дипломатические поручения Екатерины II.

Согласно некоторым итальянским авторам, Юсупов специально посетил Италию в 1794 г., чтобы от имени русской царицы пригласить Канову в Россию. Однако на самом деле князь находился в Петербурге, откуда и направил 27 сентября 1794 г. письмо по-французски, где от имени графа «де Зубофф» (Платон Зубов, последний фаворит Екатерины II) предлагал скульптору приехать в Петербург для работы над статуей царицы[2]. От этого приглашения Канова отказался, ссылаясь на срочные заказы в Италии. По-видимому, письмо от 27 сентября было лишь первым посланием Юсупова к Канове, дошедшим до нашего времени. Из него можно понять, что какая-то договоренность между заказчиком и ваятелем уже существовала. Поэтому Юсупов писал: «Я жду ближайшей весной группу Амура и Психеи, и если Амур, которого я также просил, сможет быть готов, вы могли бы послать их вместе».

Эта догадка вполне подтверждается ответом Кановы от 15 ноября того же года. Скульптор оценивал свою работу над группой «Амур и Психея» в 2 тыс. цехинов и добавлял: «...я могу вас заверить, месье, что эта новая группа станет еще более



прекрасной, чем та, которую вы сами видели». В том же письме Канова обозначил и цену за статую Амура — 700 (золотых) цехинов. Обосновывая высокую стоимость, он писал: «Эта статуя, которая имеет формы столь же новые, сколь элегантные, является лучшей из всего того, что я когда-нибудь делал в этом роде...»

Юсупов должен был подтвердить свой интерес к статуе Амура и согласиться на оценку Кановы. Уже 15 декабря 1794 г. Юсупов выразил желание заплатить назначенную сумму. Как кажется, оба произведения были в основном завершены в 1796 г., однако сложная политическая обстановка и войны в Италии (когда Канова надолго вынужден был покидать Рим) привели к тому, что они оставались в римской мастерской скульптора еще около пяти лет. Представляется, что это должно было пойти им только на пользу, ибо Канова мог работать без спешки, добиваясь совершенства в каждой детали. Лишь в ноябре 1801 г. он получил разрешение на вывоз скульптур в Россию. 30 июля 1802 г. Юсупов известил скульптора о получении статуй в полной сохранности и выразил восхищение его работой.

Попытаемся теперь посмотреть на «юсуповские» мраморы глазами современников и понять, почему их так высоко ценили, начиная с самого Кановы.

1 ____ см.: «Ученая прихоть. Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова». М., 2001.
2 ____ Здесь и далее переписка между Кановой и Юсуповым, хранящаяся в архиве скульптора в Бассано-дель-Граппа. Цитируется по публикации: *Андросов С.* Канова и русские заказчики в XVIII веке // Антонио Канова. Рисунки и живопись из собраний Городского музея Бассано-дель-Граппа и гипсотеки Поссаньо: Каталог выставки. Под ред. Дж. Павanелло. Милан; Женева, 2001. С. 40–44.

Здесь и далее — избранные фрагменты статьи профессора Микеле Рака (Michele Rak) (Oltre la citta del libro. Cinque saggi sulla lettura di Roberto Fedi, Michele Rak, George Steiner, Boris Uspenskij a cura di Giovanna Zaganelli. Bologna: Lupetti Editore, 2008), публикуемые с его любезного разрешения.

ANIMULA VAGULA BLANDULA*

ПЕРЕВОД: МАРИЯ КРАВЧЕНКО

Маленькие тела (высота — 155, ширина — 168, глубина — 101 см) выполнены из белого мрамора, местами почти прозрачного. Психея, покинутая на земле, в отчаянии протягивает руки к Амуру, который спускается с неба на своих трепещущих крыльях и слегка склоняется, дабы пробудить ее от смертного сна, неизбежно ею овладевающего.

СКАЗКА АПУЛЕЯ

Скульптурная группа изображает сцену из сказки об Эросе и Психее, которая, в свою очередь, является частью текста «Золотой осел, или Книга метаморфоз», одного из самых выдающихся и дерзких романов Античности, написанного римским писателем алжирского происхождения Луцием Апулеем около 1800 лет назад (123/5–180 гг. н. э.). Эта история была названа сказкой из-за отсылки к мифологическому миру европейских классических культур и принята за образец короткого (и второстепенного в корпусе романа) рассказа, в дальнейшем ошибочно перенятый жанрами новеллы и современной сказки. В романе одна старуха рассказывает сказку похищенной бандитами девушке, в перерыве между приключениями главного героя Луция, который превращается в осла и в обличии зверя становится героем серии событий эротического и приключенческого характера**.

В ПОИСКАХ СМЫСЛА

В европейских культурах за более чем две тысячи лет появились сотни живописных, скульптурных, декоративных и текстовых вариантов изображения различных эпизодов этой сказки. Каждый художник или скульптор, заказчик или рассказчик выбирал эпизоды и последовательность повествования в соответствии с запросами его культуры, связанными с загадочным явлением под названием «любовь». Текст сказки прочли, расчленили, передали при помощи всевозможных видов искусств. Мы читаем его по двум причинам.

* ____ *«Душа, скиталица нежная» — первая строка эпитафии римского императора Адриана / Hadrianus Imperator Carmina III.*
** ____ Роман Апулея был написан около 125 г. н. э. (Lucii Apuleii Metamorphoses, 1469, 4.28–6.24). Тот же самый сюжет, вероятнее всего, встречался в «Милетских сказках», не дошедшем до наших дней популярном сборнике рассказов любовного содержания, написанных Аристидом Милетским (II–I вв. до н. э.), ставшем впоследствии, в переводе на латынь Корнелия Сисенны (120–67 гг. до н. э.), примером литературного жанра.

КРУГ ЗЕМНОЙ, БЕЗЗАБОТНОЕ СКИТАНЬЕ

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ

Антонио Канова

Имя Антонио Кановы (1757, Поссаньо — 1822, Венеция) по праву стоит в ряду имен самых знаменитых скульпторов Нового времени. Замечательная коллекция произведений мастера в Эрмитаже позволяет достаточно подробно и объективно судить о его творчестве.

Как ни странно, еще совсем недавно произведения Кановы рассматривались некоторыми историками искусства как проявления плохого вкуса, хотя простому посетителю музеев они всегда нравились. Монографические выставки, прошедшие в течение последних 20 лет (1991–1992 — Венеция, музей Коррер; 2003–2004 — Бассано-дель-Граппа, городской музей; 2007–2008 — Рим, Галерея Боргезе; 2009 — Форли, Музей Сан-Доменико; и др.), не только имели огромный зрительский успех, но и вызвали многочисленные публикации, связанные с Кановой, его творчеством и его заказчиками.

Все же феномен невероятной популярности работ Кановы у современников нуждается в дополнительных объяснениях. Приехав в Рим в возрасте 22 лет, вполне сложившимся в профессиональном отношении мастером, Канова впервые открыл для себя подлинную античную пластику в ее шедеврах (которые ранее знал только по гипсовым слепкам). Он смог поэтому подойти к античному наследию гораздо свободнее, чем многие его современники, с детства знакомые с антиками и даже успевшие набить руку на их копировании. Канова стремился именно следовать духу античной пластики, регулярно отвергая предложения о создании повторений знаменитых статуй древности. Его неоклассицизм не был «ученым» неоклассицизмом, как, например, у его старшего современника Бартоломео Кавачеппи (1717–1799), более известного в качестве реставратора, нежели в качестве оригинального скульптора. К тому же лучшие статуи Кановы несут легкий оттенок сентиментализма, присущий ряду художников конца XVIII в., пользовавшихся большим успехом в то время.

Не последнюю роль в успехе Кановы сыграла и его яркая индивидуальность. Трудолюбие и целеустремленность, преданность своему делу и патриотизм обеспечили мастеру уважение и восхищение не только в Европе, но и в Америке. Следует отметить, что он отверг заманчивые и выгодные предложения из разных стран, в том числе исходившие от первых лиц государства, отказываясь переезжать в Париж, Вену, Лондон, Санкт-Петербург, — ради возможности жить в Риме и заниматься любимым делом.

Нам хотелось бы не только рассказать о произведениях Кановы в Эрмитаже, но и дать читателю представление о его биографии через знакомство с некоторыми городами в Италии, где мастер жил и работал.

Антонио Канова
Амур и Психея
Италия. 1796 г.
Мрамор. 137 см
Источник поступления в музей:
через Государственный музейный фонд
из собрания Юсуповых. 1926 г.

Статуя Амура явилась четвертым вариантом статуи, исполненной в 1786–1787 гг. для польской княгини Эльжбеты Любомирской (урожденной Чарторыйской). По желанию заказчицы, скульптор должен был придать богу любви черты ее племянника Генрика Чарторыйского (произведение ныне находится в замке Ланьцут на юге Польши). Хотя статуя была успешно завершена и одобрена, наиболее тонкие знатоки отмечали в ней противоречие между идеализированным телом и портретной головой. Вторая и третья реплики статуи, исполненные для британских любителей искусства — полковника Джона Кэмпбелла и Джона Дэвида Латуша, имели уже обобщенные лица, воплощавшие идеал красоты своего времени. Обеим статуям в дальнейшем не очень повезло. Вариант Кэмпбелла, хранящийся ныне в Энглези-Эбби (Англия), какое-то время находился под открытым небом, от чего его поверхность сильно пострадала. Статуя, заказанная Латучем, долго считалась погибшей, но затем ее идентифицировали[3] и она попала в Национальный музей Ирландии в Дублине. Она также пострадала от времени и кажется частично переполированной.

Уже в первом варианте статуи Амура Канова нашел главное — позу спокойно и уверенно стоящего юноши. Он слегка отставил назад левую ногу и опирается на правую. В левой руке он держит

3 см.: *Honour H.* Canova's "Amorini" for John Campbell and John David La Touche // Antologia di belle arti. 1994. № 48–51. Pp. 129–139.

ПЕРВАЯ ПРИЧИНА: МЕТАМОРФОЗА КАК ПОРОЖДЕНИЕ СМЫСЛА

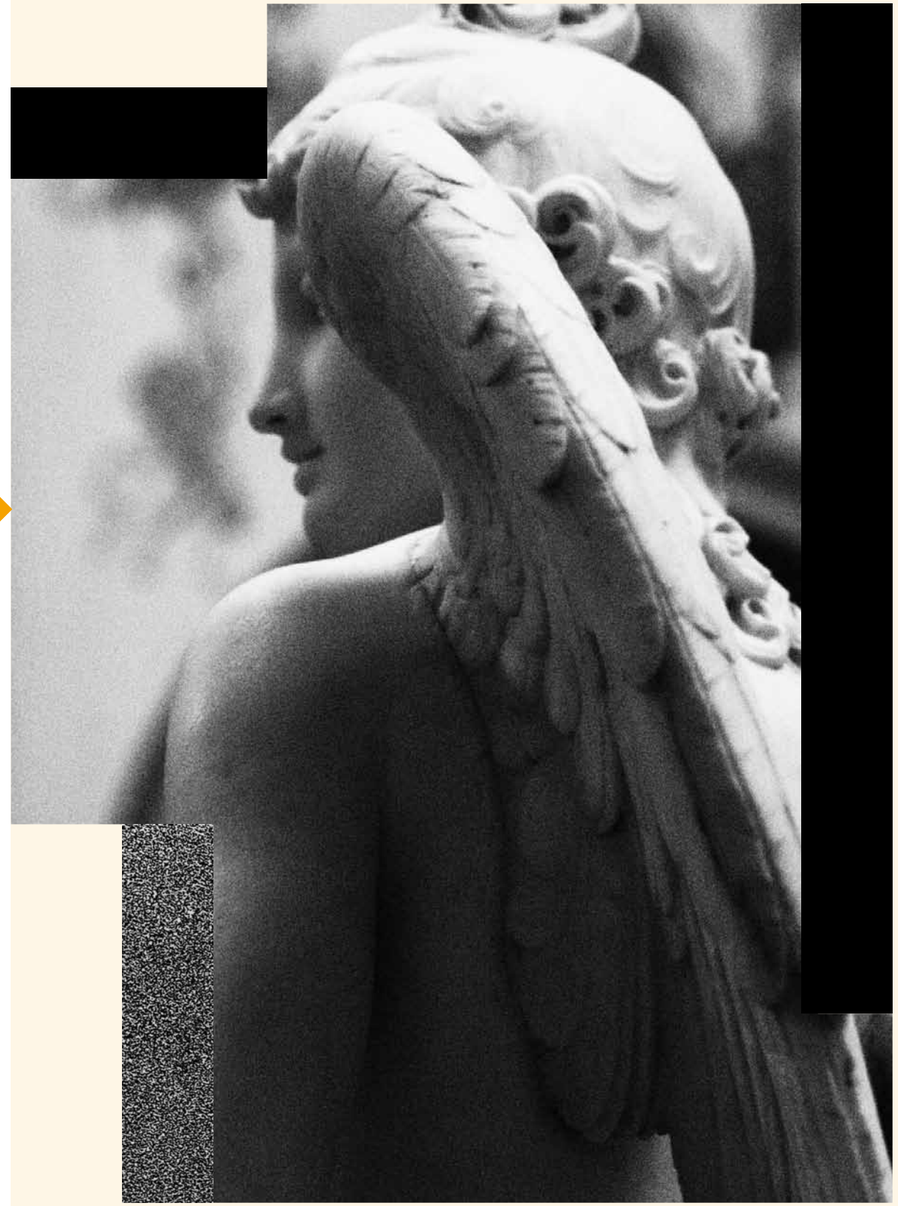
Эта история рассказывает вовсе не о том, о чем повествует роман. Луций превращается в осла, упражняется в любовных утехах и вновь становится человеком. Психея предается любви также поживотному, не видя существа, с которым она спаривается, однако становится богиней только тогда, когда влюбляется и проходит все испытания, уготованные ей любовью, в том числе и преодоление зависти богов. Этому есть литературное обоснование: только в случае, когда одна история помещена по соседству с другой, понимаешь смысл рассказа, ведь литература — всегда рассказ о чем-то другом, стимулирующий участие, трактовку личности, смысла жизни.

ВТОРАЯ ПРИЧИНА: МОДЕЛЬ ЗАПАДНОЙ ЛЮБВИ

Виды искусства, представлявшие в Европе эту историю на протяжении двух тысячелетий, выразили различные позиции воображаемой модели западной любви. Любовь — одно из редких и болезненных испытаний, которое все существа надеются повстречать на своем жизненном пути и которое по-разному и ошибочно толкуют. Это момент встречи с Другим существом, познания его сути, преодоления животной идеи телесного спаривания, несущего в себе приметы конфликта и начала пути, ведущего к достижению абсолютного единения и гармонии. Каждая культура выбирает один из аспектов этого события, в соответствии со своими изобразительными средствами и той частью воображаемого, которую она может обрисовать.

ЭТА ИСТОРИЯ ВОТ О ЧЕМ

В сказке идет речь о великолепной девушке, которую все считают прекрасней Венеры и на которую приходят посмотреть из разных стран. Разозленная этим сравнением, Венера просит сына — Эроса — влюбить деву в самого убогого мужчину на свете. Родители девушки опасаются ее красоты и взывают к оракулу, который предсказывает: она будет поглощена чудовищем. Ее оставляют на скале для чудовища. Эрос видит ее там, влюбляется и приказывает Зефиру пронести ее по небу в его замок. Невидимые служанки омывают ее, одевают, играют на музыкальных инструментах и поют, приносят изысканные кушанья. С наступлением ночи придет Эрос и овладеет ею, а затем, как впоследствии каждое утро, исчезнет с первым проблеском зари; его нельзя видеть. Со временем Психею начинает одолевать тоска по сестрам, и она просит разрешения пригласить их в замок. Завистливые сестры порождают в Психее сомнение: не чудовище ли спит с ней ночью, — и советуют ей убить Эроса, а затем разделить с ними его богатства. Психея, охваченная страхом и любопытством, готовит кинжал и зажигает лампу, но видит спящего Эроса и влюбляется в него. Капля горящего масла от лампы падает на Эроса, и он, обожженный и оскорбленный нарушением запрета, улетает. Психея отправляется в долгое путешествие на его поиски. Венера преследует ее и приготавливает ей ряд трудных испытаний. Последнее испытание заключается в путешествии в преисподнюю за амфорой красоты Прозерпины. Психея, вновь побежденная любопытством, открывает амфору, что погружает ее в загробный сон. Тогда Эрос приходит спасти ее после одобрения Зевса, который, как и все, боится



Антонио Канова

Амур

Италия. Конец 18 в.

Мрамор. 142 см

Источник поступления в музей:
Юсуповский дворец в Санкт-Петербурге. 1926 г.

Поссаньо

Небольшой городок Поссаньо, по нашим меркам скорее даже селение, в котором менее 2 тыс. жителей, расположен на севере области Венето, у подножия горы Граппа. Сюда невозможно приехать на поезде, а шоссе, ведущее в Поссаньо, проходит через похожие на него городки и огибает небольшие горы (или даже холмы), поросшие лиственными и хвойными деревьями.

И все-таки Поссаньо известен во всем мире, потому что именно здесь 1 ноября 1757 г. в семье каменотеса родился Антонио Канова. Его отец Пьетро скончался в 1761 г. в возрасте всего лишь 26 лет, после чего мать Анджела вышла замуж во второй раз. Маленький Антонио остался на попечении деда — Пазино Кановы, занимавшегося работами по камню. Он резал капители, орнаменты, рельефы, не претендуя на звание художника. Пазино рано начал приучать мальчика к работе с камнем, и уже в возрасте 11–12 лет тот смог поступить в мастерскую скульптора Джузеппе Бернарди, прозванного Торретто, располагавшуюся в соседнем городке Паньяно-ди-Азоло, а затем переехавшую в Венецию.

Канова любил место своего рождения и неоднократно возвращался сюда на протяжении всей жизни. Так, во время оккупации Рима французскими войсками, в 1798–1799 гг., он провел здесь несколько месяцев, занимаясь в основном живописью.

Последние годы жизни Канова посвятил сооружению величественного храма в Поссаньо, напоминающего Пантеон в Риме, по своему проекту и на свои деньги. Храм был заложен в июле 1819 г., и мастер проводил много времени между Римом, Венецией и Поссаньо в заботах о его строительстве. Во время одного из таких путешествий он и скончался в Венеции (13 октября 1822 г.). Храм был завершен только в 1830 г. В нем находится гробница Кановы с монументальным автопортретным бюстом художника, исполненным около 1812 г., а алтарь украшает картина «Оплакивание Христа», также принадлежащая кисти Кановы.

В 1844 г. по проекту венецианского архитектора Франческо Ладзари было построено здание гипсотеки, принявшее уникальную коллекцию моделей из глины и гипса, остававшуюся в римской мастерской Кановы (здание расширил в 1953–1957 гг. архитектор Карло Скарпа). Посетитель может увидеть здесь гипсовые модели в натуральную величину почти всех произведений, над которыми работал мастер в течение всей жизни. Многие из них несут на себе отверстия и насечки, предназначенные для более точного перевода модели в мрамор. В состав музейного комплекса входит также дом Кановы, где экспонируются его картины, созданные в основном в Поссаньо.

лук, поворачивая к нему лицо. За луком виднеется традиционная подпорка в виде пенька дерева, на котором висит колчан со стрелами. Создавая повторение статуи для Юсупова, Канова практически не внес изменений в первоначальную модель. Что же позволило мастеру писать о «принципиальной новизне» своего произведения?

Первое, что бросается в глаза, — большие крылья за спиной Амура. Их не было в предыдущих вариантах, и они сразу вносят в статую возвышенность, исключающую всякую обыденность. Однако не менее важно и другое: скульптор уменьшил и отодвинул в глубину пень-подпорку. Теперь последний не так бросается в глаза. Вместе с тем гораздо четче читается разворот статуи в пространстве (в отличие от более плоскостных ранних вариантов). Зритель получает дополнительный стимул к круговому обходу — вслед за поворачивающейся головой Амура. По-видимому, в этом оригинальном пространственном решении и заключалась та принципиальная новизна, на которой настаивал Канова.

Группа «Амур и Психея» иллюстрирует один из заключительных эпизодов истории Психеи, когда девушка, открыв сосуд с воздухом из царства мертвых, лишилась чувств, но была спасена и возрождена к жизни с помощью поцелуя Амура. Само обращение Кановы к этому моменту

Антонио Канова

Амур и Психея
Италия. 1796 г.
Мрамор. 137 см
Источник поступления в музей:
через Государственный музейный фонд
из собрания Юсуповых. 1926 г.

стрел Эроса, — а затем берет ее в жены на Олимпе. Все эпизоды этой истории снабжают сюжетами картины, фрески, рисунки, декорации, театральные пьесы, поэмы. Ею руководят два правила: увидеть святое нельзя; необходимо соизмерять свою зависть — демона жизни в обществе.

НЕЛЬЗЯ УВИДЕТЬ

Первое правило высокофилософского характера: видеть тело Амура запрещено. Смысл желания и удовольствия в любви чужд ее сущности. Нельзя полностью расшифровать сущность желаний и удовольствий: от одежд, яств, музыки, не говоря уже о плоти. Это не просто запрещено, а невозможно: видеть их смысл — то же, что видеть глубинную структуру бытия, что не присуще человеку, живущему распознаванием знаков, но присуще животному, движимому действиями. Эта сказка основана на одном философском рисунке. Человеческие существа вовсе не такие, какими они предстают в своей жалкой, хрупкой, преходящей телесной оболочке. Зависть — это разновидность конфликта.

Второй аспект — зависть — явление глубоко общественное. Зависть — наиболее часто встречающееся и устрашающее явление в иерархическом обществе. Зависть непредсказуемо питает капризы и жестокость господствующих групп.

ЛЮБОВЬ КАК ЯВЛЕНИЕ

На протяжении многих веков эту сказку использовали в качестве своего рода учебника для наблюдения и рассмотрения особенных межличностных взаимоотношений под названием «любовь», для выражения собственной позиции касательно их сущности, стадий, аспектов, вариаций. Это — явление, о котором все слышали, которое кто-то испытал или надеется испытать и которое многие путают с другими проявлениями отношений живых существ. Из-за связанных с любовью утрат, обладания, наваждения, потери собственного «я», зависимости от Другого и растворения в Другом, интриги радости и боли, связанных с любовью, многие культуры решили гнать прочь ее беспокоящее присутствие всеми возможными способами, в том числе и при помощи искусства.

ЧТОБЫ РАССКАЗАТЬ О ЛЮБВИ

Тезисы этой сказки следующие: (I) острая боль влюбленности, соединяющей навсегда два существа, всегда неожиданная и мгновенная, даже когда кажется постепенной; (II) бесконечно опьянение влюбленного там, где всё драгоценно и несравненно и где только любящее тело может находиться, среди наслаждений от яств, убранств, одежд, горячих ванн; (III) неизведанная дорога ночного обладания плотью в итоге приводит к привычке; (IV) боль причиняют измена, расставание, расстояние, испытания, которые нужно преодолеть, неизбежная близость смерти; (V) общество и боги завидуют; (VI) счастье новой встречи предстоит в ином мире — в небе или в будущем: в привилегированных местах нереализуемых желаний, что и делает это счастье вечным.

МЕЖ ДВУХ ИМПУЛЬСОВ

Сказкой воспользовались разные культуры, рассказывая о явлении на границе импульса обладания и желания познания Другого существа в себе. Два тела, вступивших в игру, суть две силы бытия. Безрассудный и ослепляющий порыв к воспроизведению — это от Эроса. Желание познания, сопровождаемое страхом, — это от Психеи. Оба они

I _____ *D'Este A.* Memorie di Antonio Canova. Bassano del Grappa, 1999. P. 6 (1 ed. — 1864).
II _____ См.: *[Dalle Laste N].* De Musaeo Filippo Farsetti p. v. Epistola Natali Lastesii ad clarissimam Cortonensium Academiam. Venetiis, 1764.
III _____ *Tadini F.* Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest' anno 1795. Bassano del Grappa, 1998. P. 28 (1 ed. — 1796).

Венеция, Палаццо Фарсетти

В 1768 г. учитель Кановы — Джузеппе Бернарди — переехал в Венецию, где открыл скульптурную мастерскую. Вместе с ним туда переселился и юный Канова. Даже после смерти Бернарди в 1773 г. Антонио смог остаться в Венеции на деньги, которые посылал ему дед — Пазино Канова, и совершенствоваться в своем искусстве. Академия художеств, существовавшая тогда в Венеции, была скорее профессиональным объединением художников, чем местом обучения, поэтому молодой ваятель должен был в основном заниматься самообразованием. Скульптор Антонио д'Эсте, с юности друживший с Кановой, писал о нем: «... был в галерее Фарсетти, которую нашел богатой образцами искусства, как живописи, так и скульптуры, особенно гипсами, снятыми с шедевров греческого и римского искусства»[I].

Музей Фарсетти был открыт в 1755 г. в старинном дворце на берегу Гранд-канала, принадлежавшем некогда знаменитому дожу Энрико Дандоло (начало XIII в.), а в 1670 г. купленном семьей Фарсетти. Основателем коллекции стал Филиппо Фарсетти (1704–1774). Посетив Рим, он сблизился с кружком художников и интеллектуалов, которые видели идеал в искусстве древности. В 1752 г. Фарсетти получил от папы Бенедикта XIV разрешение на снятие гипсовых слепков со знаменитых античных статуй и групп, хранившихся в Ватиканских и Капитолийских музеях, и договорился о том же с рядом частных коллекционеров. Слепки создавались в двух экземплярах, предназначавшихся для Венеции и Клементинской академии в Болонье (откуда происходил понтифик). Двери Музея Фарсетти были открыты как для путешественников, обычно посещавших Венецию по дороге во Флоренцию и Рим, так и для молодых венецианцев, решивших посвятить себя искусству.

Из книги, написанной Натале далле Ласте (Ластезиусом) на латинском языке и опубликованной в 1764 г, можно понять, какие цели преследовал Фарсетти, создавая свой музей. Автор констатирует упадок художественной школы в современной ему Венеции, потому что она находится далеко от Рима, где уже обратились к лучшим образцам искусства, то есть к античности. Фарсетти везет слепки и небольшие модели мастеров барокко в Венецию, чтобы познакомить молодых венецианских художников с шедеврами древних[II]. Как показывает пример Кановы, Филиппо Фарсетти и его консультантам действительно удалось обновить и реформировать венецианское искусство.

С Палаццо Фарсетти связаны и первые документированные работы Кановы в мраморе — две декоративные корзины с изображением фруктов и цветов (ныне — в музее Коррер в Венеции). По одним сведениям, заказчиком этих корзин был Джованни Фальер, первый покровитель Кановы, который потом уступил их Фарсетти. Другие авторы, и среди них — первый биограф Кановы Ф. Тадини, указывают, что корзины были исполнены для «патриция Фарсетти»[III]. Так или иначе, но уже в середине 1770-х гг. эти произведения Кановы украшали лестницу в Палаццо Фарсетти.

Интересно заметить, что большая часть моделей мастеров XVII — первой половины XVIII в., а также формы античных статуй были в 1800 г. привезены в Петербург Антоном Франческо Фарсетти и подарены императору Павлу I. Модели и боццетти (наброски) скульпторов барокко сейчас составляют предмет гордости скульптурной коллекции Эрмитажа.

мифа стало новаторским и, как кажется, единственным в истории скульптуры (обычно ваятели изображали Психею склоненной над спящим Амуром). Исследователи считают, что одним из источников для мастера послужила здесь античная фреска Геркуланума, которую он мог знать и в оригинале и в гравюре[4]. Действительно, ранние наброски, например рисунок из городского музея в Бассано, свидетельствуют о близости к прототипу. Однако в дальнейшем Канова смог создать свою оригинальную композицию. Амур изображен не сидящим, а опустившимся на одно колено, что придает его фигуре динамизм. Большие крылья также свидетельствуют о только что завершенном движении. Психея не просто лежит на земле, но приподнимается, в то же время оборачиваясь назад и простирая руки к Амуру. Можно сказать, что Канова постоянно балансирует на грани возможностей скульптуры, однако нигде не переходит за эту грань. Жестикуляция героев группы близка к совершенству. Переплетение рук и тел производит исключительный эффект, особенно если помнить, что фигуры высечены из единого блока мрамора.

И здесь нужно еще раз вспомнить письмо, где Канова писал Юсупову: «...новая группа станет еще прекрасней, чем та, которую вы сами видели». Как известно, над первым вариантом

4 _____ Le antichita' di Ercolano. Tomo I. Napoli, 1757. Tav. 15.

претерпевают боль от ран и испытаний. Оба они объекты зависти. Им завидуют боги, которые знают: любовь – единственное, что делает людей похожими на богов; им завидуют люди — сестры Психеи. Оба героя вселяют страх: Психея — своей красотой, Эрос — своей властью над всем сущим: и поэтому за ними наблюдают, их преследуют, им препятствуют. Постепенно и в соответствии со сложной и изменяющейся логикой культур и их воображаемого Эрос начинает олицетворять неизбежность и необузданность плотской связи. Бог вынужден постоянно убегать, дабы в мире продолжалось воспроизводство; поэтому искусство изображает его убегающим, парящим, неверным, непредсказуемым. Психея привлекает своей красотой и порой олицетворяет сокрытую сторону любви — то, что в любви ускользает, как и сама красота, и должно быть вновь неоднократно завоевано после множества испытаний. Поэтому искусство изображает Психею с крыльями, а вокруг двух великолепных тел постоянно порхает бабочка.

ПРЕДПИСАННЫЙ ИЛИ ЖЕЛАЕМЫЙ ПАССАЖ

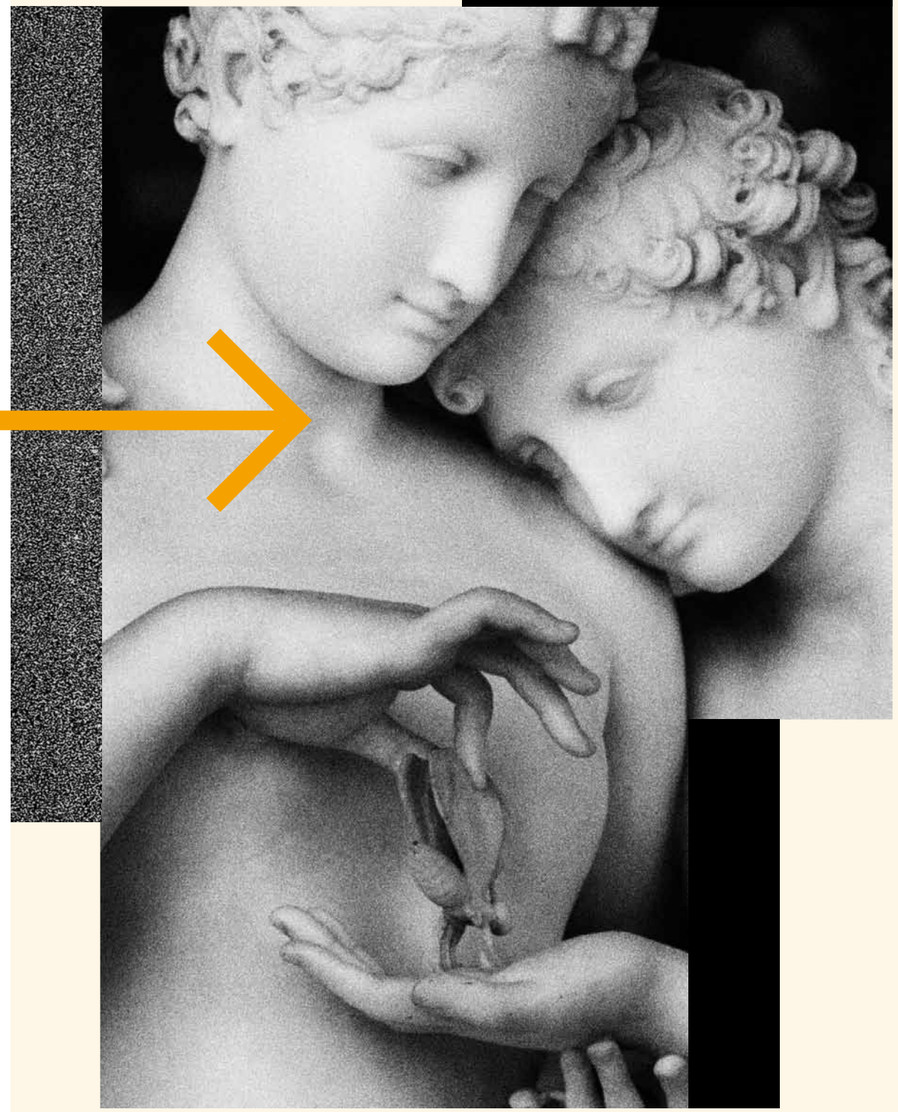
Эта история приводит ряд предписанных или желаемых стадий бытия: множество любовных стимулов и их воздействие на тело; расстояние, различие и, в конце концов, враждебность двух тел, сопровождаемая конфликтами, которым необходимо придать какую-либо форму выражения, дабы не причислить их к простым неконтролируемым импульсам. Пусть читатель вспомнит: формы выражения служат для того, чтобы сделать импульсы понятными для общества. Также сказка повествует о воспроизводстве и красоте. Некоторые из этих стадий, надеемся, неизбежны и для нашего читателя. Любой индивидуум прошел или хочет пройти через любовь. Но общество неверно учит его тому, как повстречать, пережить любовь или избежать ее. Сказку об Амуре и Психее стали трактовать как совокупность того, что может случиться с тем, кто встанет на путь любви. То есть того, что может случиться со всеми, пусть и в разной степени.

ЭРОС И ПОЗНАНИЕ

Эта сказка, подобно зеркалу, предсказывающему будущее, помогла теоретикам любви и влюбленным детально исследовать загадки, связанные с любовью, и придать ей разнообразные значения. Эрос может освободиться от своей животной, довлеющей, пошлой спешки — жестокой, изнурительной и всегда разочаровывающей, — только если перейдет на иной уровень и овладеет другим телом, пусть даже его невидимой, далекой частью, той, что его отличает и делает единственным, когда, по сути, все тела одинаковы. Любовь приходит лишь тогда, когда одно существо познаёт другое, принимает и питает его уникальность. Познания плоти недостаточно, чтобы наши избранники или избранницы не сбежали и не оставили нас в одиночестве. Любовь — полотно, сотканное не только из заговоров и намеков, но и из сомнений и подозрений, ран и страданий.

ТРИ СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ПЛОТИ

Сказка указывает на то, как нелегко овладеть другим существом, его сущностью... Овладение доступно только через слияние, ведущее к потере различий. Это необходимо, ведь тела находятся в постоянном антагонизме и вверяются друг другу, только если отдаются друг другу без остатка. Это и есть любовь. Редкое, болезненное и в то же время радостное состояние. Поэтому термин



Антонио Канова

Амур и Психея
Италия. 1808 г.
Мрамор. 150 см
Источник поступления в музей:
Собрание императрицы Жозефины
в Мальмезоне. 1815 г.

IV _____ См.: *Canova A.* Scritti / A cura di H. Honour e P. Mariuz. Roma, 2007. P. 28–194.

Рим, Палаццо Венеция

В октябре 1779 г. Канова выехал из Венеции, направляясь в Рим. Его пригласил в Вечный город Джироламо Дзулиан (1730–1795), посол Венецианской республики. Согласно традиции, резиденцией посла было старинное Палаццо Венеция, построенное в XV в. и справедливо считавшееся одним из самых красивых в городе. Здесь Канова получил кров и стол. Палаццо Венеция и расположенная рядом церковь Сан-Марко являлись тогда своеобразным венецианским островом в Риме. Молодой скульптор быстро познакомился с происходившими из области Венето гравером и скульптором Джованни Вольпато, гравером и антикваром Франческо Пиранези. На талантливого юношу обратил внимание также князь Аббондио Редзоникo, племянник папы Климента XIII.

В архиве Кановы, хранящемся в городе Бассано-дель-Граппа, находится его дневник, который он вел во время первого путешествия в Рим[IV]. По этому документу можно проследить, день за днем, всю жизнь художника и понять круг его интересов. Сознавая недостатки своего академического образования, он много рисовал с антиков — в Пио-Клементинском музее (позднее ставшем частью Ватиканских музеев) и в Капитолийских музеях, а также с натуры: в частной школе Помпео Батони и в Академии на Капитолии. В то же время Канова просто совершал длинные путешествия по Вечному городу, посещая церкви, частные собрания, мастерские известных художников.

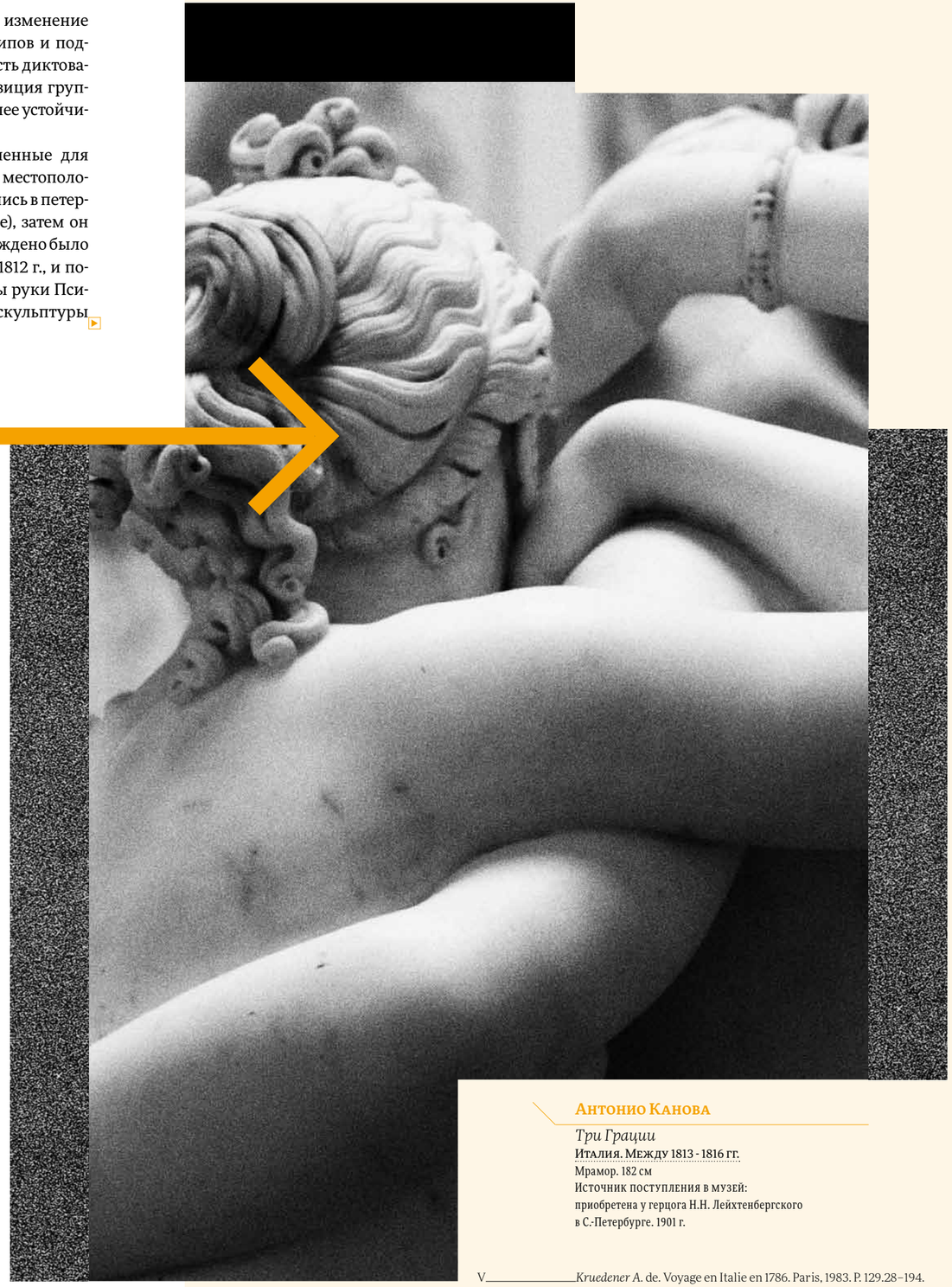
Как и следовало предположить, в дневнике Канова с восхищением отзывается об античной скульптуре, представленной в Риме лучшими произведениями. Образцом ему кажется «Аполлон Бельведерский», которого он рисует специально. В Палаццо Фарнезе он упоминает «двух прекраснейших Флор», а также знаменитого «Быка Фарнезе» «со всеми прекрасными фрагментами». Говоря о мастерах Возрождения, Канова не раз пишет с восторгом о произведениях Рафаэля, в том числе о фреске «Триумф Галатеи» в Палаццо Фарнезина и картине «Преображение». В то же время он высоко ценит и Микеланджело. Статую Моисея он называет «самой прекрасной статуей, сделанной Микеланджело», а памятник папе Юлию II в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи — «знаменитым надгробием».

Интересно также отношение Кановы к современным ему мастерам. Он высоко ценит произведения Антона Рафаэля Менгса и Помпео Батони, признанных мэтров неоклассического направления в живописи, но выделяет наряду с ними также шотландца Гэвина Хэмилтона, ныне известного в качестве археолога и антиквара, но почти забытого в качестве живописца: «...господин Амильтон, превосходный живописец, который мне нравится беспредельно». Возможно, столь высокая оценка связана с тем, что именно Хэмилтон ввел Канову в круг английских любителей искусства в Риме: некоторые из них оказались потом заказчиками скульптора. К скульпторам старшего поколения, таким как Бартоломео Кавачеппи и Карло Альбачини, Канова относится очень сдержанно. По-видимому, ему не нравилось, что оба мастера фактически отказались от самостоятельного творчества и занимаются реставрацией антиков или копированием.

В июне 1780 г. Канова должен был оставить Рим и вернуться в Венецию, дабы закончить статую Джованни Полени для Падуи.

этой композиции мастер работал в 1787–1793 гг. Заказчик, полковник Кэмпбелл, не смог выкупить произведение, и оно со временем перешло к маршалу Иоахиму Мюрату (ныне оно находится в Лувре). Из текста Кановы ясно, что Юсупов мог видеть эту группу в процессе работы или, по крайней мере, ее гипсовую модель в натуральную величину. Однако и в данном случае скульптор внес в свою композицию важное изменение, которое присутствует также в новой гипсовой модели (ныне в Метрополитен-музее). В луврском варианте бедра Психеи прикрыты лишь узкой полоской материи. В модели из Нью-Йорка и в группе из Эрмитажа драпировка закрывает также и ноги Психеи. Вряд ли подобное изменение было внесено из моральных принципов и подсказано Юсуповым. Его необходимость диктовала, по нашему мнению, сама композиция группы, которая становилась при этом более устойчивой и более законченной.

Произведения Кановы, исполненные для Юсупова, неоднократно меняли свое местоположение в России. Сначала они находились в петербургском дворце князя (на Фонтанке), затем он перевез их в Архангельское, где им суждено было пережить и нашествие французов в 1812 г., и пожар в 1815 г., когда были повреждены руки Психеи. После смерти старого князя обе скульптуры



Рим, мастерская Кановы

В декабре 1780 г. Канова снова вернулся в Рим, на сей раз получив трехлетнюю стипендию от венецианского сената. Теперь он мог чувствовать себя здесь не туристом, а самостоятельным скульптором. Он вновь поселился в Палаццо Венеция, вслед за этим последовали первые заказы. В 1781 г. Канова создал для князя Аббондио Редзонико небольшую мраморную статую «Аполлон, коронующий себя» (Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти). Он использовал здесь мотив, взятый из фрески Рафаэля. Сама же фигура Аполлона во многом напоминает античную статую, известную под названием «Аполлино», из галереи Уффици. Для венецианского посла Дзулиана в 1781–1783 гг. Канова исполнил мраморную статую Тезея, сидящего на поверженном Минотавре (ныне — в Музее Виктории и Альберта в Лондоне). Первые произведения, созданные им в Риме, произвели хорошее впечатление на любителей искусства и знатоков.

Совершенно исключительным случаем показать свои дарования стал заказ на монументальное надгробие папы Климента XIV, полученный в 1783 г. от торговца Карло Джорджи. В сентябре того же года модель, представленную Кановой, утвердил папа Пий VI. Однако, не довольствуясь этим, скульптор в процессе работы создал гипсовые модели фигур папы и двух аллегорических фигур и обсуждал их со знатоками и коллегами. Перевод моделей в мрамор начался в апреле 1785 г. и занял почти два года. Монумент в церкви Сантиссими-Апостоли был открыт при всеобщем ликовании 15 апреля 1787 г. и сразу сделал Канову, не достигшего еще 30 лет, знаменитым. Так, бывший русский посол в Венеции барон Алексей Иванович Крюденер (1744–1802), побывавший в Риме в 1786 г. и видевший монумент еще незаконченным, описал в дневнике статую понтифика так: «Невозможно себе представить более естественную позу, голову более благородную, красивую и выразительную; драпировка совершенна и абсолютно греческая». Выводом явилось признание, что Канова — «молодой еще художник, но который превзошел, без сомнения, всех скульпторов этого века и который, быть может, однажды приблизится к самым великим греческим художникам»[V].

Еще в процессе работы над этим памятником князь Аббондио Редзонико заказал Канове надгробие своего дяди, папы Климента XIII, для собора Св. Петра. Памятник, торжественно открытый в апреле 1792 г., окончательно закрепил за Кановой славу ведущего скульптора в Италии и во всем мире.

Оба монумента Канова создавал уже в новой мастерской, где обосновался в 1784 г. Она находилась недалеко от Виа дель Корсо, в то время, безусловно, главной улицы в Риме, на Виа Сан-Джакомо (ныне — Виа Антонио Канова). Здесь он работал до самого конца жизни, и здесь были созданы все последующие его произведения.

После смерти Кановы его сводный брат и наследник Джованни Баттиста Сартори в 1826 г. закрыл мастерскую и перевез все модели, а также архив скульптора в города области Венето. Как уже отмечалось, собрание моделей предназначалось для Поссаньо, в то время как рисунки и переписка Кановы стали основой собрания в Бассано-дель-Граппа.

Антонио Канова

Три Грации
Италия. Между 1813 - 1816 гг.
Мрамор. 182 см
Источник поступления в музей:
приобретена у герцога Н.Н. Лейхтенбергского
в С.-Петербурге. 1901 г.

«любовь» определяет явление загадочное, которое необходимо разложить на части, чтобы понять и, по возможности, обрести. Европейская философия любви расчленила ее по крайней мере на три части, а именно: образы Эроса, Психеи и их единение, которое мы и называем любовью. Любовные поступки только кажутся цельными: любовь не представляет собой механически последовательных действий, продиктованных эросом — слепым импульсом воспроизводства (Эроса часто изображают с повязкой на глазах); она требует участия, достигаемого лишь через познание Другого.

Любовь — не просмотр кукольного спектакля: нужно самим стать актерами в театре жизни. Теология и этика по-разному определяли модель соединения и полного овладения в любви. Сказка повествует о двух существах, которые дополняют друг друга, являясь двумя отдельными аспектами любви. Эрос подобен слепой жизненной силе и принадлежит миру богов. Психея подобна уравновешенному и страждущему познанию и причастна миру людей.

ПСИХЕЯ ОБРЕТАЕТ КРЫЛЬЯ

Поэтому Психея постепенно приобретает образ «Другого в себе». Она — еще более ускользающее существо в сравнении с Эросом, она спит, она готова убить, она любопытна, она гонима ветрами. Из-за этого писатели и художники — и мужчины и женщины — наделили ее крыльями. Психея неуловима и осторожна, как бабочки, оживляющие сотни произведений искусства, изображающих это желаемое, но и опасное существо. Чтобы отметить это за рамками словесного текста, художники рисуют меж рук Амура и Психеи бабочек и крылья на великолепной спине девушки. Данный образ представляет всё, что убегает от любовной связи и от плотской жизни, всё, что связано с глубиной бытия и душою. Когда Апулей создавал свой роман, Адриан уже написал знаменитые строки: Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca, / pallidual, rigida, nudula, / nec ut soles dabis iocos, Hadrianus Imperator Carmina III***. Равно как существовали уже и крылатые статуи Психеи.

Разумеется, у Эроса тоже были крылья, но потому, что ему приходилось перемещаться с одного края света на другой: ведь всё — растения, звери и люди — нуждается в любви и должно обзавестись потомством, или жизнь на земле угаснет.

В ОБЩЕМ

В общем, любовный подвиг требует необычайных жертв: приблизить чужое и такое другое тело, позволить приблизиться ему более, чем подсказывает повседневная осмотрительность, позволить потрогать свою кожу, проникнуть во все отверстия тела, ведущие к беспокойному, сумрачному и угрожающему нутру. Здесь необходимо нечто большее, чем просто контакт кожи: необходимо победить страх перед Другим, отличным от нас. И это возможно только посредством любви.

В Лувре обе скульптуры представлены под названием «Поцелуй» (мифологическая

*** Трепетная душа, нежная странница, / Гость и друг в человеческом теле, / Где ты сейчас скитаешься, / Ослабленная, продрогшая, беззащитная, / Неспособная играть, как прежде. Император Адриан, Кармина III.

V *Kruedener A.* de. Voyage en Italie en 1786. Paris, 1983. P. 129.28–194.

вернулись в Петербург и были размещены в новом дворце Юсуповых на берегу Мойки. Именно отсюда в 1926 г. их передали в Эрмитаж. Здесь они оказались рядом со статуями и группами, созданными Кановой для самой влиятельной заказчицы того времени — императрицы Жозефины (супруги Наполеона). Сегодняшний зритель должен констатировать, что качество исполнения «юсуповских» мраморов столь же высоко и столь же восхищает, как и качество произведений из коллекции Жозефины.

Антонио Канова

Орфей

Италия. 1770-е гг.

Мрамор. 140 см

Источник поступления в музей:
Летний сад в С.-Петербурге. 1866 г.

аллегория из легенды Апулея, изображающая Амура и Психею во время поцелуя). В тексте упомянуты также белый мрамор, «глянец» произведения, его создатель. Вот как описаны позы: Психея полулежа обращает лик и руки кверху, изгиб ее тела подобен спирали. Амур, опираясь на колено, отталкиваясь ногой, дабы приблизиться, склоняется над ней и поворачивает голову так, чтобы приблизить свои губы к губам девы. В заключение упоминается и Апулей. Сюжет скульптуры трактуется как аллегория власти любви в основе желания, которое ведет к освобождению: отсюда решение изобразить героев за мгновение до поцелуя — до того как желание исчерпает себя.

ПЕРВОЕ «НЕТ»

Выскажем свое мнение по ряду пунктов: 1) речь не идет ни об аллегории власти любви, ни о желании, 2) речь не идет о поцелуе, 3) выточенное изваяние и его глянцевые поверхности, помимо геометрии, заключают в себе некий смысл, 4) речь идет не о легенде, а о текстовом компоненте литературного произведения.

Скульптурная же группа Кановы обладает более, нежели другие подобные скульптурные группы, очевидной статикой. Спереди: тело Психеи, нога и крылья Амура образуют симметричную схему. В центре этого своеобразного икса руки Психеи определяют круг, который обрамляет фокальную точку композиции: «Несколько сантиметров, разделяющих губы влюбленных. В этих сантиметрах — многозначительный и вечный аспект безграничного желания, высвобождаемого Эросом».

«Канова выражает стремление неоклассицизма достичь вневременного совершенства, в котором больше ничего не может случиться, и ради этого он остановил жизнь, дав, таким образом, материи определенную и вечную форму».

ВТОРОЕ «НЕТ»

Это сравнение, бесполезное, как и все другие сравнения, — напыщенный и пафосный обмен информацией — основано на мнении, что интерпретировать произведение можно лишь воспользовавшись какой-то одной формулой; оно только отдаляет нас от сути. Пусть читатель прочтет рассказ Апулея и расшифрует процесс выражения смысла через мрамор. Каждая деталь произведения искусства наполнена определенным смыслом для автора, заказчика, зрителя. Канова создал эскиз скульптурной группы. Зритель увидит, что фигуры эскиза выполнены в мельчайших деталях: крылья, спины, драпировки, которые видишь отовсюду и можешь оценить по-настоящему, только обойдя скульптуру.

ЗАЧЕМ НАМ ИЗУЧАТЬ ЭТИ ДВА МРАМОРНЫХ ТЕЛА?

Скульптор умер, и мы не сможем выпить с ним кофе или горячий шоколад, которые он любил, не можем позволить себе ходить к цирюльнику раз в день, как делал он, — одни или вместе с ним. Мы не можем купить это произведение или попытаться украсть его, потому что не знаем, куда потом его девать. В крайнем случае, мы захотим приобрести его небольшую копию, в мраморе, фарфоре или из пластмассы, для письменного стола; или, вероятно, еще лучше файл с изображением? Такое желание объяснимо только если нам удалось понять, что произошло и может произойти в этот судьбоносный момент, когда Амур пробуждает Психею ото сна. Эстетическое восприятие, которое пускает в ход каждый зритель, помогает расшифровывать произведение и применить его к нашему собственному «я».

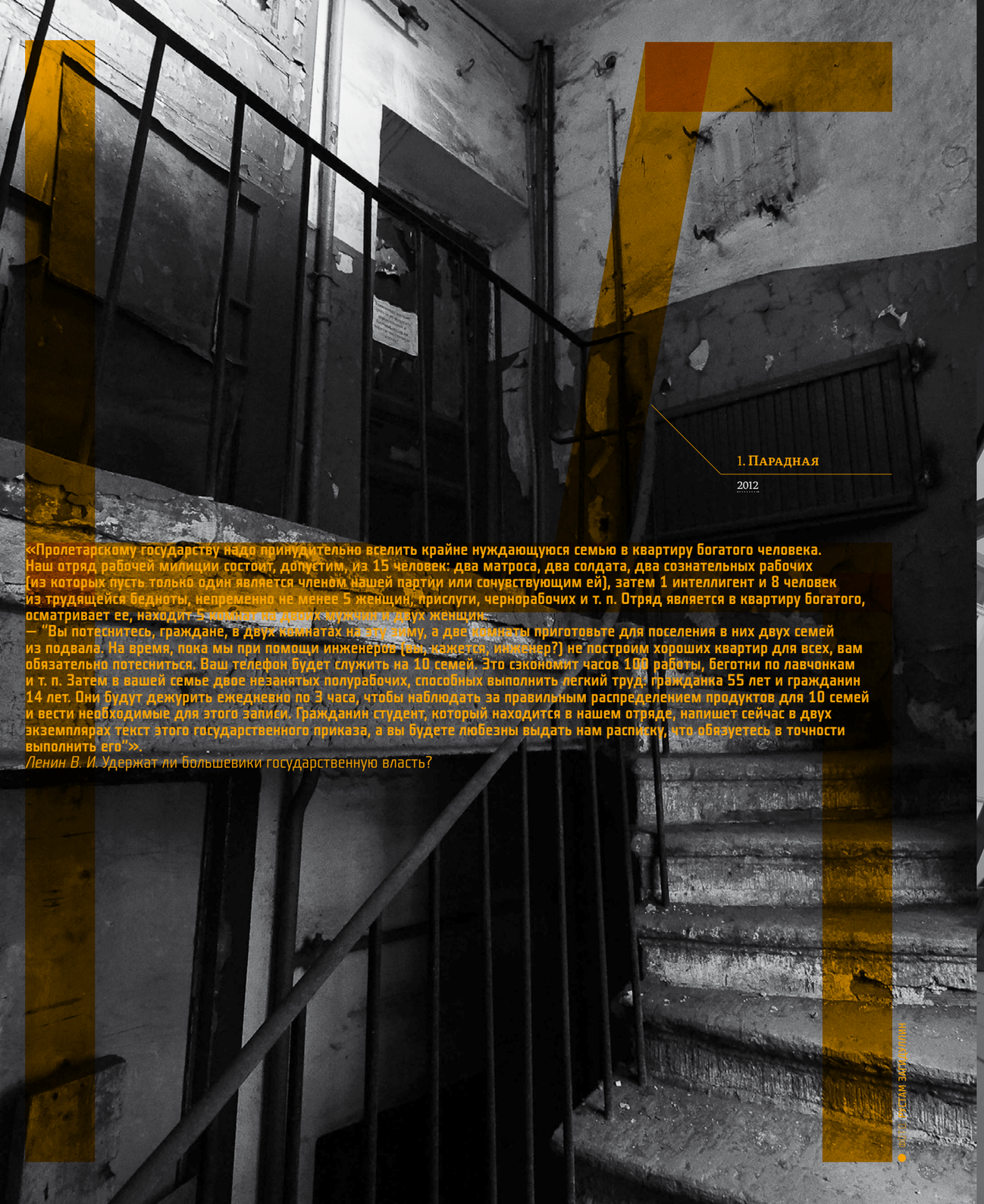
Рим, Ватиканские музеи

Основная деятельность Антонио Кановы, конечно, протекала в Риме, где находилась его мастерская и где он мог рассчитывать на получение заказов от властей и любителей искусства. Тем не менее нередко дела вызывали Канову в другие города и страны. Он посетил, в частности, Париж, где работал над портретом Наполеона, Вену, а также Лондон. Волей-неволей ему пришлось участвовать во многих политических событиях того бурного времени.

В результате наступления французских войск в 1797 г. прекратила существование Венецианская республика. Фактически было ликвидировано и государство в Риме, которым на протяжении веков руководили папы. Папа Пий VI в 1798 г. был вывезен в город Валанс во Франции и вскоре там умер. Управление городом перешло в руки французов. По договору, заключенному в Толентино в феврале 1797 г. между Пием VI и Наполеоном, предполагалось вывезти из Рима в Париж свыше 80 произведений древней скульптуры, в том числе самые прославленные. Это были, например, «Аполлон Бельведерский», «Лаокоон», «Бельведерский торс», «Клеопатра» (она же известна как «Спящая Ариадна»), «Умирающий гладиатор» и др. Вывоз скульптуры осуществлялся в течение 1797 и 1798 гг. В июле 1798 г. их торжественно провезли по улицам Парижа, а 9 ноября 1800 г. показали в Центральном музее искусств, принявшем, таким образом, многочисленные шедевры. Первые произведения, названные нами, украшали знаменитый Бельведерский двор, в котором они находились с начала XVI в. и который стал ядром будущего комплекса Ватиканских музеев.

Еще в 1797 г. Канова начал работу над монументальной статуей «Персей с головой Медузы», первоначально предназначавшейся для французского заказчика. Работа несколько затянулась, потому что в 1798–1799 гг. скульптор покидал Рим и жил в Поссаньо. Когда статуя была закончена в 1801 г., ситуация изменилась, и работу приобрел папа Пий VII. Она была поставлена на месте «Аполлона Бельведерского», который, очевидно, считался навсегда утраченным, — в Бельведерском дворе Ватикана.

Прошли годы. После падения империи Наполеона именно Канове, не только как комиссару по охране памятников древности в Риме (с 1802 г.), но и как человеку, пользовавшемуся всеобщим уважением, поручили вернуть художественные ценности из Парижа. Это ответственное задание было дано скульптору папой Пием VII 10 августа 1815 г. Приехав в конце августа в Париж, Канова начал непростые переговоры, где ему пришлось прибегнуть к помощи некоторых дипломатов из союзных стран. В результате цель была достигнута. В начале 1816 г. большинство произведений вернулось на свои места, причем не только в Рим, но и в другие города, например в Венецию. Правда, не обошлось и без потерь. Так, из двух колоссальных фигур лежащих речных богов удалось вернуть только статую Нила. «Тибр», как это ни парадоксально, остался в Лувре. Тем не менее успехи Кановы-дипломата получили всеобщее одобрение. Папа пожаловал ему титул маркиза Искья и пожизненную ренту. Статуе Персея пришлось освободить место для «Аполлона Бельведерского», но все равно она остается одним из главных шедевров ватиканской коллекции.



1. Парадная

2012

«Пролетарскому государству надо принудительно вселить крайне нуждающуюся семью в квартиру богатого человека. Наш отряд рабочей милиции состоит, допустим, из 15 человек: два матроса, два солдата, два сознательных рабочих (из которых пусть только один является членом нашей партии или сонувствующим ей), затем 1 интеллигент и 8 человек из трудящейся бедноты, непременно не менее 5 женщин, прислуги, чернорабочих и т. п. Отряд является в квартиру богатого, осматривает ее, находит 5 комнат у двух мужчин и двух женщин.

— "Вы потеснитесь, граждане, в двух комнатах на эту зиму, а две комнаты приготовьте для поселения в них двух семей из подвала. На время, пока мы при помощи инженеров (вы, кажется, инженер?) не построим хороших квартир для всех, вам обязательно потесниться. Ваш телефон будет служить на 10 семей. Это сэкономит часов 100 работы, беготни по лавчонкам и т. п. Затем в вашей семье двое незанятых полурабочих, способных выполнить легкий труд: гражданка 55 лет и гражданин 14 лет. Они будут дежурить ежедневно по 3 часа, чтобы наблюдать за правильным распределением продуктов для 10 семей и вести необходимые для этого записи. Гражданин студент, который находится в нашем отряде, напишет сейчас в двух экземплярах текст этого государственного приказа, а вы будете любезны выдать нам расписку, что обязуетесь в точности выполнить его"».

Ленин В. И. Удержат ли большевики государственную власть?

ФОТО: ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ

2. Илья и Эмилия Кабаковы

Красный вагон

Courtesy of the artists and Asher Edelman Fine Arts

1991

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

НЕ ВСЕХ ВОЗЬМУТ В БУДУЩЕЕ

Куда едет Красный вагон?

Летом 2010 г. инсталляция «Красный вагон» Ильи и Эмилии Кабаковых была смонтирована в четвертом дворе реконструированного Главного штаба. Она стала первым объектом постоянной экспозиции современного искусства, которая разместится здесь к 2014 г.

«Красный вагон» — важнейшее произведение для истории отечественного и мирового современного искусства. Его замысел и создание связаны с уникальной попыткой зафиксировать советское время — исторический период, в котором Россия прожила основную часть XX века. «Около 1985 года, — писал Кабаков в 1991-м, в период размышления над концепцией вагона, — по какому-то особому упадку энергии в нашей стране я и многие мои друзья почувствовали, что кончился... важный период нашей советской истории. Наступило... новое, уже "неисторическое" время». Стремясь осознать этот период извне, охватить его художественным взглядом и зримо воплотить, Кабаков постепенно пришел к образу многосложной инсталляции, занимающей в Эрмитаже основное пространство обширного россиевского двора. В ней есть и ажурные деревянные конструкции, и бравурная музыка, и живописные полотна, и динамика зрительского движения. Начав разбираться в сути происходящего, зритель вскоре выделяет три кабаковские «изобразительные системы», соответствующие трем периодам советской истории. Первая — лестница в конструктивистском стиле 1920-х. Ее мощный и легкий взлет не вызывает сомнений в том, что она олицетворяет собой прекрасный путь вверх, скачок в неведомое, прыжок в космос, к светлому будущему народов, к вечному празднику вселенной. Лестница возвышается вверх на шесть метров: ее взлет в небо — аллюзия на знаменитую трибуну Эль Лисицкого 1920-х и парафраз татлинской «башни Третьего Интернационала». Этот символ первых лет советской власти, созданный Татлиным в 1919-м и призванный 400-метровой доминантой до неузнаваемости изменить панораму Петрограда, так никогда и не был построен, даже модель его была утеряна.

За лестницей стоит собственно вагон — вторая явственно выделяемая система изобразительности. Эта самостоятельная деревянная конструкция, стоящая на деревянных подпорках, выполнена в стиле социалистического реализма. На стенах по-советски окрашенного вагона висят картины из советской жизни. Внутрь зазывно манит музыка — попурри из оптимистичных песен сталинской эпохи. Там горит свет: сев на скамью, можно рассматривать радостную панораму города с парящим дирижаблем в центре. Высятся мачты, развеваются флаги, летят самолеты, приземляются парашютисты. Ярко освещенные солнцем советские здания и уходящие за горизонт советские леса и поля, кажется, повествуют о спорте, туризме, достижениях народного хозяйства и братстве народов всех республик. Но более ничего не происходит: картина неподвижна, музыка повторяется по кругу, и растерянный зритель вскорости обнаруживает, что величественная панорама — лишь наклеенный на стену холст, прозаически подсвеченный бытовыми лампочками. Внутри вагона зритель оказывается в пространстве «тотальной инсталляции»: уникальный жанр, придуманный и воплощенный в жизнь именно Кабаковым. Здесь все — от масштаба помещения и покраски стен до мельчайшей детали — тщательно продумано и взвешено и имеет целью поместить зрителя в поле стопроцентного узнавания и считывания авторского послания.

Выйдя из вагона, несколько обескураженный зритель буквально наталкивается на третью часть инсталляции — оставшуюся от постройки вагона гору мусора. Входя в вагон, он, скорее всего, не заметил ее, решив, что тут какое-то недоразумение, недосмотр: мусор, вероятно, сейчас уберут. Однако не получив ответа в вагоне, зритель теперь обращает все свое внимание на небрежно наваленную гору мусора. Он видит, по словам Кабакова, что-то, «что должны были убрать и вынести, но то ли не успели, то ли вынесут потом, то ли просто забыли, — не ясно. Но по размеру, а главное, по содержанию этот мусор составляет третью, тоже важную часть инсталляции». Данный хаос призван олицетворить конец советской эпохи, полное обрушение социалистической машины, крах величественного, казалось бы, замысла.

По словам Бориса Гройса, беседовавшего с Кабаковым о «Красном вагоне», «любой русский текст — это текст обо всем. Любое русское произведение — обо всем». Потому очевидно, что тройственная структура инсталляции есть в том числе и метафора человеческой жизни с порывами юности, опытной устроенностью зрелого возраста и старческой

дряхлостью. Это также и стандартная тройственность любого художественного нарратива: от бодрого зачина к фабуле с индивидуальным рисунком сюжета и к неизбежности заключения. Это и тройственность в более широком смысле слова — как ежемоментное присутствие сразу нескольких смысловых и эстетически уловимых составляющих любого образа.

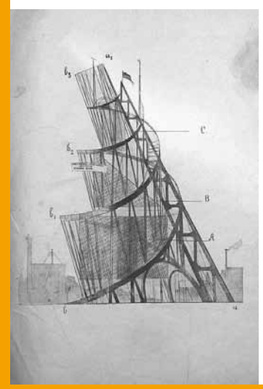
Согласно замыслу автора, инсталляция — «изображение пути, по которому должен пройти зритель, так сказать, физически почувствовав начало, середину и конец. Испытав невозможность подняться по лестнице в небо, пережив тягостную скуку "вечного ожидания" и оказавшись среди кучи грязи, обломков и мелкой чепухи». Обойдя вагон снаружи, посидев внутри и вновь выйдя из-под его крыши, зритель призван буквально пережить историю и эстетику советского общества, времени замыслов, свершений и катастрофы. Одним из исходных образов, послуживших художнику для создания инсталляции, стала советская снегоуборочная машина, которая, подобно советской системе, загребала мощными лапами людей, поднимала их ввысь и сбрасывала в грязную кучу в кузове самосвала. Однако подспудно зритель задумывается и о картине собственной жизни, о своем нынешнем месте на жизненном пути.

Размещенный во входной зоне нового эрмитажного музея искусства последних столетий, вагон идеально выполняет функцию фальшивого памятника советской власти и образа вечного путешествия из прошлого в будущее: от капиталистического угнетения к вечной свободе коммунистического грядущего, от рождения к смерти, от велеречивых замыслов к их прозаическому воплощению. Вагон-антипамятник едет и в то же время не сдвигается с места, ибо колес у него нет. Это вечно повторяющаяся история жизни и развития. В интерпретации Кабакова СССР и, вероятно, толком так и не осознавший себя советский индивидуум существуют лишь как проект, фантом, чистое устремление с «вечным проскакиванием» мимо цели.

Для молодого собрания современного искусства Эрмитажа «Красный вагон», подаренный автором, особенно символичен. В контексте универсального энциклопедического музея произведение, прежде всего, повествует о нашедших отражение в искусстве мрачных десятилетиях российской истории — с 1917-го по 1991-й. В эти годы российские музеи были исключены из современного художественного процесса, их политика строго контролировалась, любые недозволенные контакты пресекались. После Первой мировой войны и Октябрьской революции художественное общение Эрмитажа с Западом было затруднено, а в некоторые годы и вовсе приостанавливалось. Лишь с конца 1980-х этот процесс стал постепенно возвращаться в нормальное русло, и в 1990-х Эрмитаж смог показать выставки прославленных западных мастеров XX века, никогда прежде в России не виданных: Уорхола, Поллока, Марка Ротко и мн. др. Однако советские десятилетия не прошли даром, оставив значительную лакуну в 250-летней истории музейного собрания. Согласно официальной идеологии советской эпохи, в которой не подобало сомневаться, буржуазное искусство Европы и Америки должно было вскоре умереть, а потому Эрмитаж обновлял коллекцию лишь произведениями художников социалистического лагеря. Сейчас их имена мало кому что скажут, и лишь немногие произведения — Рокуэлла Кента, Ренато Гуттузо, Ганса Грундига — оказались достойными упоминания во всеобщей истории искусств. Подобные «безымянные» — в перспективе истории — холсты развешены по стенам кабаковского вагона; а у подножия его — обломки старой эпохи, мусор, с которого приходится начинать мастерам современного искусства.

Молодым российским художникам сегодня нелегко. Традиция современного искусства, на Западе не прекращавшаяся, в России пережила сложный период: с запретами и травлей, с разделением на официальный и нонконформистский лагеря.

Эль Лисицкий.
Ленинская трибуна
Под руководством Лисицкого (1890–1941) в его мастерской в 1920 г. был создан проект передвижной ораторской трибуны. В 1924 г. он был переработан автором, динамическая напряженность конструкции усилена движением фигуры говорящего Ленина (фотомонтаж). Новый вариант проекта, под названием «Ленинская трибуна», экспонированный на Internationale Kunstausstellung в Вене (1924), вскоре приобрел мировую известность.



Владимир Татлин.
Башня Третьего Интернационала
Нереализованный проект конструкции из стекла и металла 1919 г. Автор — Владимир Евграфович Татлин (1885–1953), один из основоположников конструктивистских идей в России. Это сооружение предназначалось для высших органов всемирной рабоче-крестьянской власти, которым предлагалось разместиться в семиэтажных вращающихся зданиях.

Возрождать оборванную традицию отечественного искусства сегодня — значит делать произведения десятилетней давности, локально интересные, но, в общем, не актуальные. Напротив, резко включиться в глобальный арт-процесс — значит зачастую навлечь на себя подозрения в подражательстве и эпигонстве, ибо сразу разобраться в сложной ситуации современного арт-процесса, имеющего многолетнюю историю, практически невозможно. В связи с этим кабаковский «Красный вагон» — напоминание и предостережение, памятник советской песне длиной в 70 лет, слов из которой уже не выкинешь.

Примечательно, что именно с Эрмитажа началась история возвращения Кабакова в Россию. Уехавший на Запад в самом конце 1980-х, Кабаков не выставлялся в России до августа 2004 г., когда в Эрмитаже прошла масштабная выставка «Случай в музее и другие инсталляции». Сегодня Эрмитаж — единственный российский музей, где тотальную инсталляцию Кабакова, произведение уникального жанра, можно увидеть в ее оригинальном воплощении.

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

3. Илья и Эмилия Кабаковы

Красный вагон
Courtesy of the artists
and Asher Edelman Fine Arts
1991

4. Кухня в коммунальной квартире

2012

«На кухню для приготовления пищи почти в промышленном количестве... отряжали обычно только толстых женских представителей семейных коллективов... там происходили наиболее значительные события, растекавшиеся по квартирам вторичными признаками обид, злобных взглядов, поздравлений и дарения сладких пирожков...»
Пригов Д. А. Живите в Москве: Рукопись на правах романа. М., 2000

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

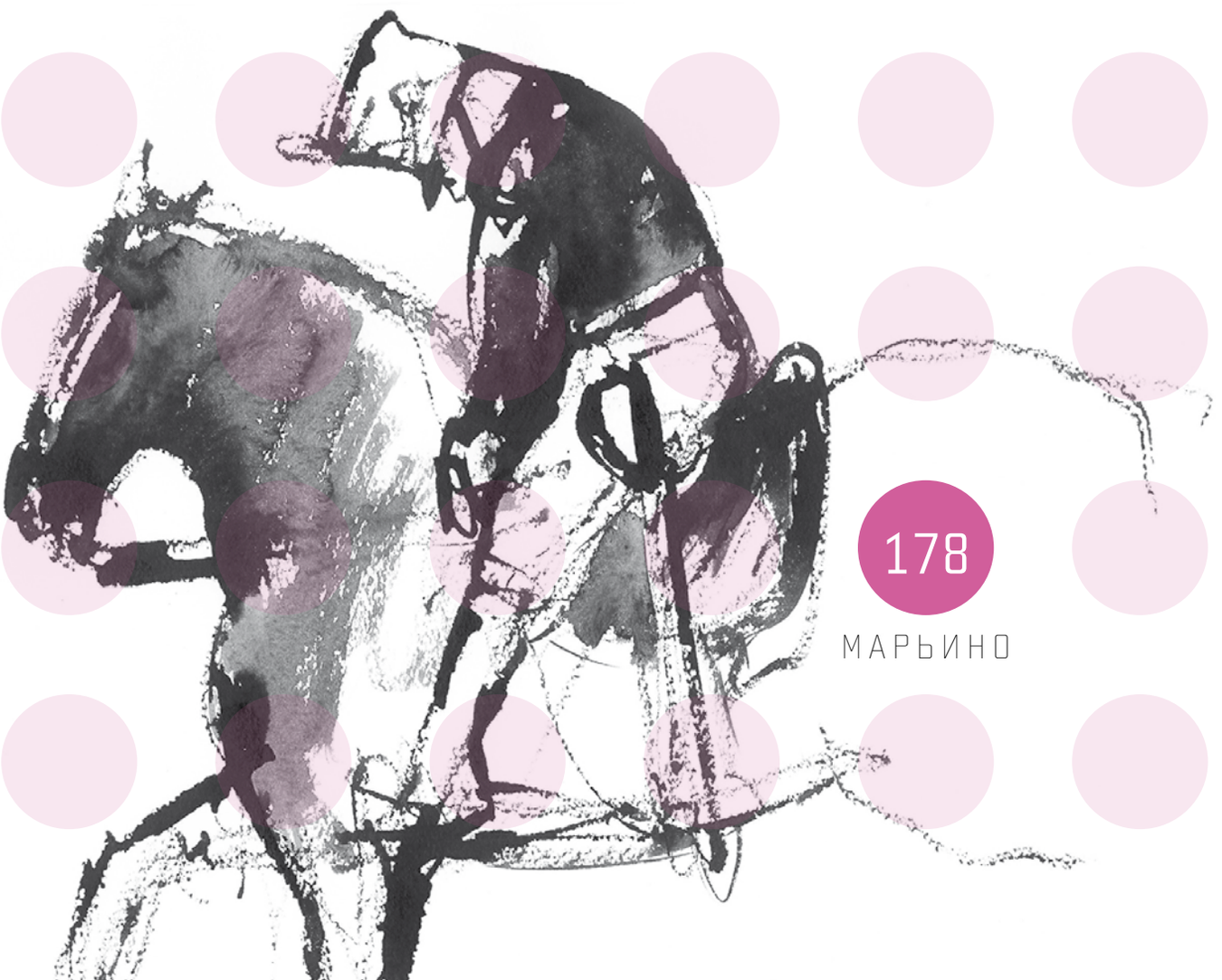
ФОТОГРАФИИ: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ОБРАЗЫ РАССКАЗЫВАЮТ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА РАССМАТРИВАЮТ НЕ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СТАТЬ ЛУЧШЕ, А ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СТАТЬ БОЛЕЕ УТОНЧЕННЫМИ. ПОТОМУ Я ПРИГЛАШАЮ ВАС ПОСМОТРЕТЬ НА СКУЛЬПТУРУ, ХОТЯ, КОНЕЧНО, ВЫ МОЖЕТЕ ВЗЯТЬ И ДРУГИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ЭТИ СТАТУИ ПРИНАДЛЕЖАТ ИНОЙ ЭПОХЕ. ДЕЙСТВИЯ ГЕРОЕВ ПАРАДОКСАЛЬНЫ, БЕСПОЛЕЗНЫ И, ОДНАКО, ЖЕЛАЕМЫ. ЗДЕСЬ ВСЕ И ОБЪЯСНЯЕТСЯ: ПРОИЗВЕДЕНИЕ ГОВОРИТ ЧТО-ТО О НАС САМИХ. ВОТ ЧЕМУ СЛУЖАТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА. ВОТ В ЧЕМ ИХ ЦЕННОСТЬ. ОНИ ПОМОГАЮТ НАМ ПОНЯТЬ, ЧТО ПРОИСХОДИТ С НАМИ САМИМИ, ОТКРЫТЬ НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ, ПОНЯТЬ, ДАЖЕ ЕСЛИ 200 ЛЕТ НАЗАД ЛЮДИ, ВОЗМОЖНО, БЫЛИ ДРУГИМИ. (MICHELE RAK)

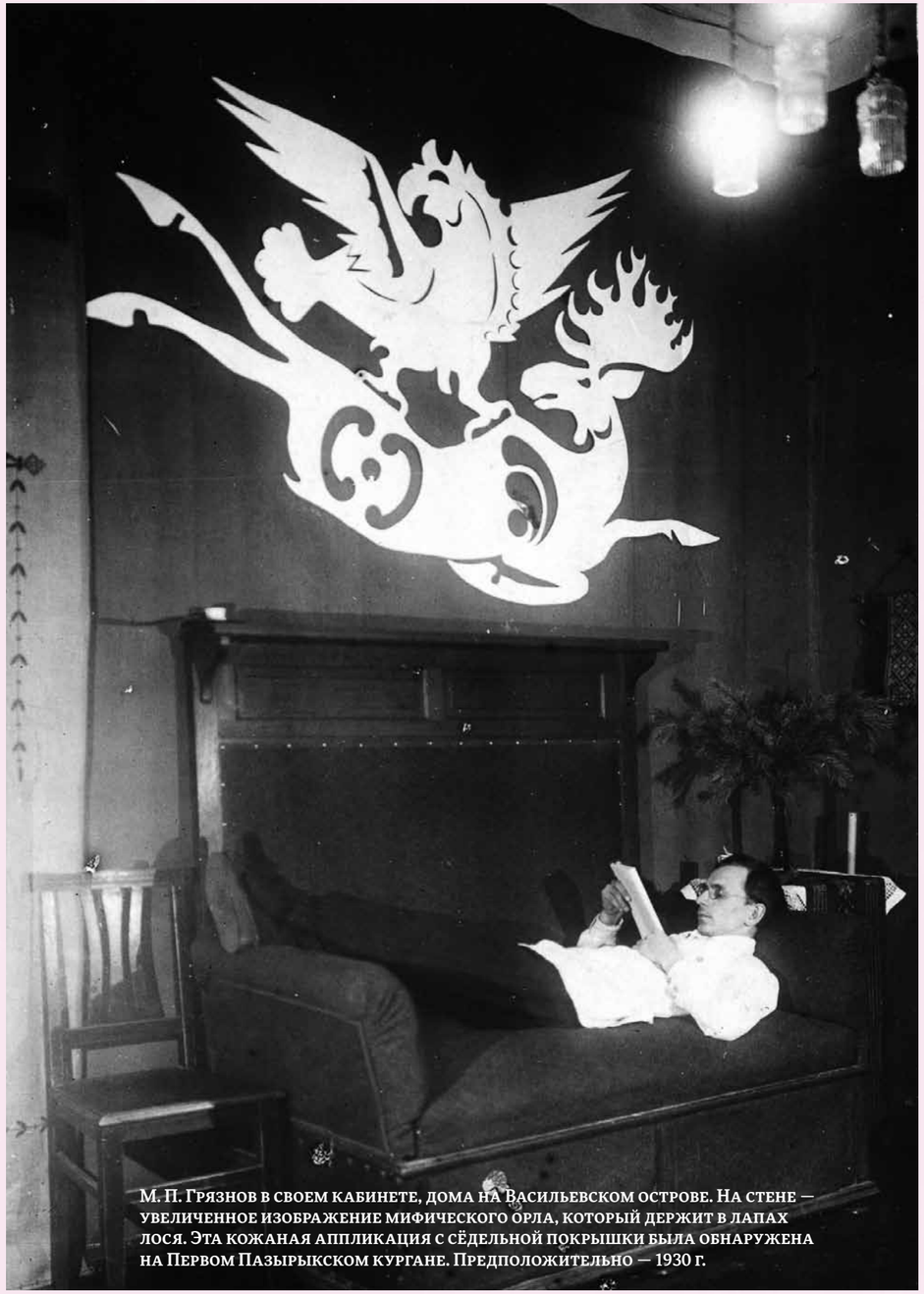
начало на стр. 148

170
ПАЗЫРЫК

РАДИО.
190



178
МАРЬИНО



М. П. Грязнов в своем кабинете, дома на Васильевском острове. На стене — увеличенное изображение мифического орла, который держит в лапах лося. Эта кожаная аппликация с сёдельной покрышки была обнаружена на Первом Пазырыкском кургане. Предположительно — 1930 г.

ПАЗЫРЫК

ТАТЬЯНА КУДРЯВЦЕВА

ЗВЕЗДОПАД

Когда я думаю об этой ни на кого не похожей личности, пытаясь осмыслить все то, что сумела о нем прочесть, что рассказали мне его ученики, что написал он сам, — в сознании у меня возникает образ звездопада, звездного дождя.

Звездопады часто случались в тех местах, куда он отправлялся с экспедициями, в бескрайней Восточной Сибири. Август, могучий степной воздух и — поток сияющих звезд, залпом и в полной тишине...

Десятки крупнейших экспедиций, шквал открытий, тысячи спасенных Михаилом Петровичем Грязновым памятников. Годы и годы бесконечной, упорной работы, освещенной внутренним огнем. Тепла души хватило на бесчисленных учеников. Он сумел передать им не только дар и верность делу, но и благородство и редкую способность помнить добро.

Это был глубокий ученый, дивный учитель и очень щедрый, мужественный человек. Выдающийся российский археолог, один из основателей петербургской школы исследователей древнего искусства, доктор исторических наук, заслуженный деятель науки РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, член-корреспондент Германского археологического института... Перечислишь хотя бы часть его заслуг — и в голову сразу приходит мысль: Государственную премию в те годы, когда он жил, да с такой биографией, что выстроил ему роковой XX век, просто так не давали.

В нынешнем марте Михаилу Петровичу Грязнову исполнилось бы 110 лет.

Он родился в самом начале века, в Сибири, в маленьком городке Берёзове Тобольской губернии, сейчас это поселок в Ханты-Мансийском автономном округе, пристань на реке Сосьва, а область — Тюменская. Отец будущего ученого служил инспектором городского училища. В 10 лет мальчик поступил во 2-е Томское реальное училище. Он увлекался математикой и науками о природе и любил учиться. В 17 лет стал студентом физмата Томского университета: отделение юноша выбрал математическое, — к весне, правда, перевелся на естественное. И вдруг летом судьба сделала неожиданный поворот: «...студентом первого курса... я попал в географическую экспедицию в предгорья Саян, и отряд (лимнологический. — *Т. К.*), в котором я работал, однажды встретился на реке Енисей с археологическим отрядом... Наш отряд задержался здесь на две недели и принял участие в раскопках. Так я неожиданно познакомился с археологией, полюбил ее раз и навсегда» (Архив ИИМК РАН. Ф. 91. Личный архив Грязнова).

Это было так. Два друга-студента, Михаил Грязнов и Евгений Шнейдер, спускались на лодке по Енисею. И вдруг у деревни Батени заметили палатки. Причалили. Их встретил Сергей Александрович Теплоухов. Именно он руководил археологическим отрядом. Из любопытства юноши решили задержаться тут на денек. А вышло — на всю жизнь.

Теплоухов, доцент Томского университета, был потомственным историком. Его дед и дядя занимались и раскопками и этнографией. Именно Сергей Александрович открыл для Грязнова археологию как науку.

Оттуда же, с Енисея, потянулась ниточка и ко второму учителю — профессору Сергею Ивановичу Руденко. Он возглавлял ту самую, географическую экспедицию и физико-математический факультет, куда поступил Грязнов. Вскоре и Теплоухов, и Руденко перевелись в Петроградский университет, а вслед за ними там оказался и Грязнов: Теплоухов помог.

Теплоухов читал в Петроградском университете лекции по первобытной археологии. Даже по воспоминаниям Михаила Петровича можно почувствовать взволнованный ритм и глубину тех занятий и «жажду знаний, которая обуревала» учителя.

«...Он (Теплоухов. — *Т. К.*) горел на лекциях, но без эффектного пламени, а жарким внутренним огнем, и огонь его передавался слушателям» (Грязнов М. П. Доклад на заседании сектора Средней Азии и Кавказа ЛОИА АН СССР. 15.03. 1963).

На всю жизнь Грязнов запомнил слова Теплоухова: «Каждый археолог должен искать свою Трою». Можно сказать, это стало эпиграфом к его судьбе.

Одновременно с учебой студент Грязнов работал у Руденко в отделе этнической антропологии в Государственной академии истории материальной культуры (ГАИМК). Именно Руденко руководил потом первой Пазырыкской экспедицией, куда вместе с ним отправился и Грязнов. Но еще до Пазырыка Михаил Петрович проводил самостоятельные исследования в районе Томска и в верховьях Оби. Совсем юношей, в 23 года, открыл 48 курганов Тоянова городка (вблизи Томска), «курганные кладбища» эпохи раннего железа (это в окрестностях Бийска и села Сростки) и могильные памятники с каменными бабами (в Сайлюгемской степи Горного Алтая). А в 1927 г., снова прибыв на Алтай, в урочище Шибе, на реку Урсул, — безупречнейшим образом вскрыл громадное княжеское каменное погребение. А потом случился Пазырык.

Стояло лето 1929 г. Евразийская степь шелестела цветами и травами, каждая травинка выдавала свой

Краткое сообщение об этих раскопках опубликовали в 1928 г. Полностью же результаты работы Грязнова в урочище Шибе были представлены полвека спустя в научных статьях его ученицы Л. Л. Барковой.

Казалось, сама жизнь привлекла внимание этого исследователя к памятникам эпохи бронзы и раннего железа. Но регион, который хорошо «помнил» упомянутую эпоху, был огромен. Он охватывал юг Сибири, Алтайский край, Казахстан и Киргизию. Как только приближалось лето, для Грязнова открывался полевой сезон; он ждал его «с трепетом и волнением», рвался поскорее приступить к раскопкам нового кургана или древней стоянки.

В 1929 г. опубликовали статью «Древние изваяния минусинских степей». Написана она была вместе с Евгением Шнейдером. Древние изображения были детально рассмотрены, продуманы, проанализированы исследователями со всех сторон. В результате они смогли выделить группу памятников бронзового века. Позже Михаил Петрович впервые

Вид экспозиции предметов Пазырыкской культуры V–IV в

неповторимый запах. Поспевала дикая клубника. В тех местах она мелкая, но на редкость душистая: воздух был напоен ароматами. Археологи организовали пеший проход, оборудование везли на лошадях. Девять дней добирались до Телецкого озера, одолели километров триста. А потом пересели на лодки...

Исследования Пазырыкского могильника, проведенные Руденко и Грязновым, имели колоссальное, можно сказать — мировое, значение. Мерзлота сберегла настоящий клад: изделия из дерева, кожи, войлока, меха, тканей, множество иных предметов быта и искусства. Среди них были вещи, принадлежащие другим цивилизациям. Досконально изучив материалы Пазырыка, Грязнов написал статью «Древние культуры Алтая», где выявил этапы развития и историческую связь этих культур.

Грязнову только-только минуло 25 лет, а он уже сумел выработать методику обработки раскопа «замерзшего» алтайского кургана (ее используют и сейчас). Это очень кропотливый процесс: на краю кургана разводят костры, греют воду, изливают ее в мерзлоту, затем крайне осторожно, аккуратно выплескивают жижу за границей раскопа и тщательно рассматривают. Именно так были найдены раритеты скифской эпохи!

Место раскопок Первого Пазырыкского кургана.
Фото 1929 г.

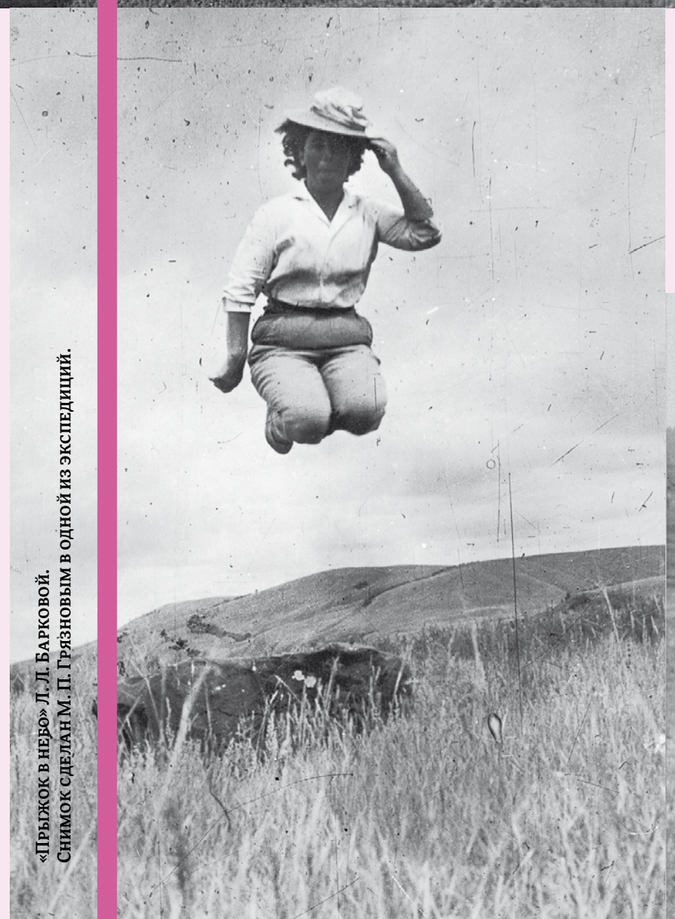
сформулировал определение эпохи ранних кочевников (он ввел в научную литературу и сам этот термин) как особого периода в истории Евразии.

Позже — потому что в наступающих 30-х годах археологию попытались «изъять из обращения» как буржуазную науку. Всплыло так называемое дело «славистов». НКВД «изобрел» дело о «Российской национальной партии», якобы созревшей в этнографическом отделе Государственного Русского музея. В то время там работали и Руденко, и Теплоухов, и Шнейдер, и Грязнов, и еще много других историков высочайшего уровня. Репрессиям подверглись десятки людей — московские и ленинградские ученые: филологи, археологи, этнографы, искусствоведы, химики, геологи. Они были объявлены врагами народа за принадлежность к «фашистской контрреволюционной организации украинских и русских националистов». Руденко арестовали в 1930-м, Теплоухова — 26 ноября 1933-го, Грязнова — 29 ноября того же года...

Многие из когорты великих ученых так и не вышли из застенков. Погиб Теплоухов, сгинули Шнейдер и Федор Фиельструп, удивительный этнограф, имя которого на долгие годы оказалось забытым. В конце 50-х, понятно, все они были реабилитированы.

Следствие по делу Грязнова велось полгода. Но человек прошел через все «прелести» сталинского следствия с достоинством и твердостью, не признав и не подписав ни единого документа. Он выдержал 12 допросов!

«Значительная часть допросов не сопровождалась составлением протоколов (из 12 только 6 зафиксировано в протоколах), а в тех случаях, когда протокол и был составлен, то в нем фиксировалась только небольшая часть моих ответов на вопросы следователя. Это давало возможность следователям делать безответственные заявления и применять угрозы.



«Прыжок в небо» Л. Л. Барковой.
Снимок сделан М. П. Грязновым в одной из экспедиций.

Всадники — члены экспедиции.
Прибытие к месту раскопок Первого Пазырыкского кургана. Фото 1929 г.

Мне грозили 10 годами заключения, расстрелом, ссылкой в Колывань и т. д.» (Архив ИИМК РАН. Ф. 91. Личный архив Грязнова).

Замечательная ученица Грязнова, Маргарита Николаевна Пшеницына, которая полностью разобрала архив ученого, рассказала мне, что в бумагах учителя обнаружила записанные по памяти его рукой все 12 допросов.

Его выслали в Вятку на три года. Приговор вышел довольно мягким, ибо нечего было предъявить, арестованный решительно отказался считать себя виновным. Никого при этом не назвав и не запятнав.

Место раскопок Первого Пазырыкского кургана. Фото 1929 г.

Из статьи доктора исторических наук Леонида Макарова, специалиста по средневековой археологии и истории русского населения Вятско-Камского региона, я узнала, как в 1934 г. ссыльный Грязнов пришел в Вятский краеведческий музей. В фондах музея царил полнейший хаос. Грязнов добросовестно оформил экспозицию, систематизировал и описал коллекции, создал каталог. Его усилиями в музее возник отдел древней истории края. Грязнов начал составлять и археологическую карту региона. Ссыльный музейщик изучал не только то, что было под рукой, но и то, что до последнего времени скрывалось под землей. В Кирове (Вятку переименовали в Киров в декабре 1934 г.) начали производить земляные работы на территории древнего посада. Грязнов стоял и внимательно наблюдал, делая заметки и зарисовки. Он описал потом и открывшуюся взгляду старинную деревянную мостовую древнего города Хлынова, и его улицы, и ручей под названием Епихов поток. Здешнее кладбище было затронуто строительными работами, но Грязнов успел произвести там антропологическое исследование костного материала. Невероятно, но факт, — исходя из костного материала он сумел выявить, что это были за горожане: сколько мужчин, сколько женщин, какой национальности, какого роста, даже то, в каких условиях они существовали и чем болели. Грязнов исследовал топографические планы города, изучил писцовые книги. Сопоставляя данные переписи с планами, он сумел проследить, как город развивался, как отстраивались его улицы, переулки, площади, как вставали крепости и мосты. И где какая семья селилась.

Михаил Петрович попытался проследить и генеалогию вятичей, составил многочисленные карточки, списки и копии... К 1936 г. он стал уже старшим научным сотрудником Кировского музея. Между прочим, «отмеченная им стратиграфия культурных напластований древнего Хлынова нашла подтверждение в наблюдениях последних лет... проведенных В. В. Ванчиковым и автором данных строк». Это — из статьи Леонида Дмитриевича Макарова.

Вернувшись из ссылки, Михаил Петрович стал работать в Эрмитаже. Само по себе, да еще на фоне тех лет, подобное утверждение представляется абсурдным. Но Грязнова взяли в музей! С подачи Михаила Илларионовича Артамонова этого не убоялся сделать бесстрашный Иосиф Абгарович Орбели. Несмотря на паучье сталинское время, несмотря ни на что. С тех пор и до конца жизни Михаил Петрович Грязнов служил Эрмитажу.

В 1939 г. он возглавил эрмитажную экспедицию на Алтай, в долины рек Чарыш, Кан, Ябоган, Кырлык... Археологи вскрыли 17 погребений. Во время войны Михаил Петрович вместе с эвакуированными ценностями Эрмитажа выехал в Свердловск. И даже там в тяжкую годину сумел провести раскопки стоянок палеолита и бронзы на реке Чусовой. Вернувшись из эвакуации, Грязнов защитил поначалу кандидатскую (в январе 1945-го), а затем (в июле) и докторскую диссертацию. Кстати, докторская была готова уже к 1941 г. — по результатам раскопок Первого Пазырыкского кургана. Интересно, что эта уникальная монография была к тому же и рукописной...

Вскоре Грязнов начал читать лекции в университете. Какими только крупнейшими полевыми исследованиями не руководил в 50–60-х годах Михаил Петрович! Часто он брал в экспедиции и своих аспирантов. Одним из них была Людмила Баркова.

Людмила Леонидовна проработала в Эрмитаже 58 лет, она старший научный сотрудник Отдела археологии Восточной Европы и Сибири, хранитель алтайских древностей (в том числе и пазырыкских). Именно от нее я услышала про ту знаменитую экспедицию в месте будущего затопления Красноярской ГЭС.

— Михаил Петрович был потрясающим раскопщиком. Он читал землю как раскрытую книгу. Однажды мы отрыли на Енисее могильник, хлопот была уйма, в одном только кургане нашли 80 костяков, каждый надо было расчистить. Помню, мне даже сон приснился: что-то, мол, я не дочистила и с ужасом начала доделывать, — тру, тру... А Михаил Петрович (нам казалось) не уставал никогда. Он поднимался самым первым и шел в поля. Собирал цветы, семена, луковицы. Любил мир во всех его проявлениях. Нам досаждали мыши, ночью прямо на полу они устраивали игру в пятнашки. Как-то рассказала про это Михаилу Петровичу, он же улыбнулся и позвал меня в свою палатку. Смотрю, а там свисает веревка — и к ней привязан кусочек сала. Оказывается, он дружил даже с мышами, подкармливал их. А вокруг его палатки всегда цвели саранки: он пересаживал их из степи, и они приживались.

Красноярскую новостроечную экспедицию ученый возглавлял почти 20 лет подряд. Это значит — «труд в изнуряющую жару, с воспаленными от пыли глазами, с хрустящим на зубах песком, во время холодных дождей в липкой грязи». Ученики Грязнова, вспоминая о работе в поле, открывали мне не тяготы полевой жизни, а то, сколько вокруг пестрело цветов, как пахла степь, сколь упоителен был их труд. И сколь важен! За годы лишь Красноярской экспедиции было спасено для науки, изучено больше 3,5 тыс. памятников разных эпох: от палеолита до позднего Средневековья. Михаил Петрович сумел разработать новую методику изучения погребальных комплексов этого региона. В 1969 г. в Женеве на трех языках была издана его прекрасная монография «Южная Сибирь». Эту книгу знали не только ученые, но и далекие от науки люди. Они читали монографию так, как сейчас читают бестселлер...

Михаил Петрович считал археологию сложным явлением культуры. Он «ввел искусствоведческую характеристику как равноправную, неотъемлемую часть археологической интерпретации» (*Кидиекова И. К.* Проблемы первобытного искусства в трудах М. П. Грязнова). К примеру, поставил себе целью найти среди памятников изобразительного искусства древнеазиатских степных племен такие, в которых бы прослеживались образы и сюжеты героических мифов. Для этого проанализировал уйму раритетов — с I в. до н. э. и до I в. н. э.: бронзовые и золотые бляхи, золотые пластинки, серебряные сосуды... Кроме того, хорошо изучил тексты (их тоже сыскалось немало) героического эпоса современных народов Южной Сибири. И с блеском, так, как доказывают в математике сложную теорему, доказал, что все эти сюжеты происходят «от одной древней поэмы, сложенной еще в эпоху ранних кочевников». Страницы, написанные Михаилом Петровичем, действительно читаешь с острым, напряженным вниманием. Следить за ходом его мысли — поистине удовольствие...

У Михаила Петровича была замечательная жена, Мария Комарова, тоже археолог. До самой пенсии трудилась она в Отделе истории первобытной культуры Эрмитажа. Почти всю жизнь Грязновы прожили в большой коммунальной квартире: дикое количество соседей, коридор длинный-длинный, а на кухне две или три плиты. Когда у них появилась дача, Михаил Петрович разбил огромный яблоневый сад. И развел там такие цветники... у него даже сибирские жарки пламенели. И, конечно же, саранки. У Грязнова приживались любые растения. Даже тувинская ива. Даже сиракузская сирень.

А самой последней работой ученого стало изучение легендарного «царского кургана» в Туве. Шли уже 70-е годы. Грязнов раскопал Аржан! Это была настоящая эпопея. В экспедиции приняли участие его горячие единомышленники, соратники, даже студенты и школьники. Памятник надо было спасать, поскольку через него проложили дорогу. Михаил Петрович сразу понял, какое сокровище они обнаружили и какое бесценное значение для археологии всей степной зоны Евразии имеет этот многоплановый и сложный комплекс раннескифского времени.

Захоронение располагалось как бы в центре, а из него исходили десятки лучей. В каждом луче таилось что-то особенное. Михаил Петрович обнаружил там 360 коней в полном облачении. Небывалая удача!.. Наверное, это и стало его Троей.

Исследования в Аржане помогли ему обосновать проблемы всей скифской эпохи. Труд Грязнова был опубликован в России и еще более полно переиздан в Германии. В 1983 г. Михаил Петрович стал лауреатом Государственной премии...

Михаил Петрович работал дотошно, как античный аптекарь, поэтому писал медленно. Список его научного наследия восхищает, но любой карьерист на месте Грязнова смог бы издать гораздо больше печатных трудов. Ученый щедро дарил свои идеи, беззаветно тратил себя на учеников.

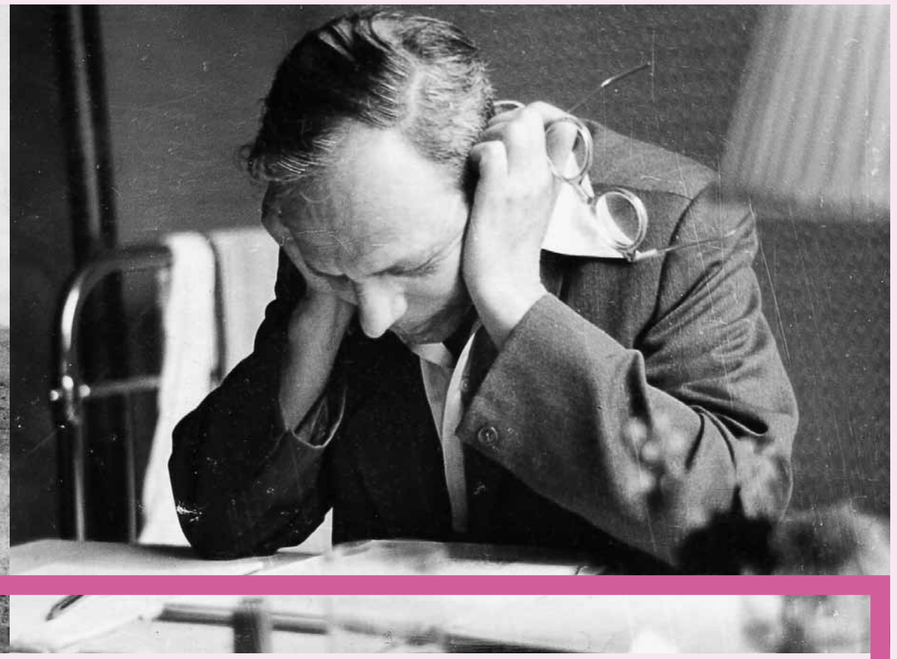
Он уходил из жизни мучительно и стойко. Когда становилось совсем невыносимо, просил поставить пластинки с любимой симфонической музыкой: Вивальди, Баха. Стоял август, пора звездопада...

Любимая ученица Грязнова, Рита Пшеницына, сумела не просто сберечь архив; она издала все то, что не успел издать Михаил Петрович: и труды, посвященные байкальским древностям, и исследования Афанасьевского могильника, и огромное изыскание по карасукской культуре.

В марте 2002-го, к 100-летнему юбилею Грязнова, Эрмитаж совместно с Институтом истории материальной культуры РАН организовал большую международную конференцию. На нее съехались ученые со всего мира. Материалы конференции составили прекрасную книгу — «Степи Евразии в древности и Средневековье».

Смею думать, Михаил Петрович Грязнов был счастливым человеком. Его ученики, рассказывая мне об учителе, употребляли лишь настоящее время — говорили о Михаиле Петровиче как о живом. Наверное, это и есть самое главное...

М. П. Грязнов в киргизском селе Бурана. В 1928 г. он вёл там раскопки четырёх усуньских курганов — вместе с М. В. Воеводским.



М. П. Грязнов за работой.

В сентябре 2011 года усадьбе Марьино Тосненского района Ленинградской области исполнилось 200 лет.

● ● ИЛЛЮСТРАЦИИ: КОНСТАНТИН БАТЫНКОВ

НАТАЛЬЯ СИДОРОВА

Имение принадлежало семье Строгановых–Голицыных. Первыми хозяевами усадьбы были Павел Александрович и Софья Владимировна Строгановы.

Строгановы играли важную роль в политической, общественной, экономической и художественной жизни России. Купцы, землевладельцы, вельможи, государственные деятели, защитники Отечества, меценаты и коллекционеры, — члены этого рода достойно проявляли себя на любом поприще.

Павел Строганов, сын одного из богатейших российских вельмож — графа Александра Сергеевича Строганова, был воспитан отцом в «духе Русco». Оказавшись во время Великой французской революции в Париже, Павел Александрович под псевдонимом Поль Очер посещал заседания Якобинского клуба. Узнав об этом, Екатерина II велела «гражданину Очеру» вернуться в Россию. Некоторое время он проживал в подмосковном имении Братцево. В 1793 г. Павел Строганов женился на княжне Софье Голицыной, дочери знаменитой Натальи Петровны Голицыной, послужившей прототипом графини в «Пиковой даме».

В 1796 г. Павел Александрович вернулся в Петербург, где сблизился с наследником престола — будущим императором Александром I. В начале царствования молодой император провел некоторые либеральные реформы. Были амнистированы политические заключенные (в их числе Радищев), учрежден Непременный совет — орган, предназначенный для рассмотрения законодательных инициатив, создана Комиссия составления законов. Для предварительного обсуждения государственных преобразований был сформирован Негласный комитет, состоявший из молодых друзей императора. Павел Александрович Строганов был последовательным сторонником отмены крепостного права. «Большинство их (крестьян. — *Н. С.*) одарено большим умом и предприимчивым духом, но, лишенные возможности пользоваться тем и другим, они осуждены коснеть в бездействии и тем лишают общество трудов, на которые способны. У них нет ни прав, ни собственности...» В отличие от многих своих современников граф Строганов считал, что опасность для государственного строя заключается не в отмене крепостного права, а в его сохранении. Павла Строганова ожидала блестящая карьера: в 1802 г. он стал сенатором, товарищем (заместителем) министра внутренних дел.

Джордж Доу

Портрет Павла Александровича Строганова (1772–1817)

НЕ ПОЗДНЕЕ 1825

Но, не чувствуя удовлетворения от деятельности на государственном поприще, П. А. Строганов перешел на действительную военную службу. Граф участвовал в войнах с Францией, Швецией, Турцией. Во время кампании 1807 г. атаковал обозы наполеоновского маршала Даву и захватил его канцелярию. Отличился в Бородинском сражении — заменил раненого генерала Н. А. Тучкова на посту командира 3-го пехотного корпуса. К сожалению, победоносная для России война с Наполеоном закончилась для Павла Александровича трагически. В 1814 г. в Краонском сражении был убит его единственный сын — 19-летний Александр.

Граф командовал дивизией и, получив известие о гибели сына, сдал командование. В черновиках «Евгения Онегина» есть строки, посвященные этому драматическому эпизоду:

Но если жница роковая,
Окровавленная, слепая,
В огне, в дыму — в глазах отца
Сразит залетного птенца!
О страх, о горькое мгновенье,
О... когда твой сын
Упал, сражен, и ты один.
[Забыл ты славу] и сраженье
И предал славе ты чужой
Успех, ободренный тобой.

Через три года, в возрасте 45 лет, Павел Александрович, так и не оправившись от постигшего его удара, умер. Портрет, который мы видим в эрмитажной Военной галерее 1812 года, был написан уже после смерти графа.

После смерти Павла Александровича друзья и родные опасались за жизнь и рассудок его жены — Софьи Владимировны. Но она смогла преодолеть свое горе: у нее оставались дочери и недавно основанная усадьба, ставшая любимым детищем графини, — Марьино. Имение было названо в честь прабабки Павла Строганова, вдовы «именитого человека» Григория Дмитриевича Строгонова — Марии Яковлевны, когда-то купившей земли в этих местах.

Скорее всего, первоначальный проект дворца был выполнен А. Н. Воронихиным. После его смерти в 1814 г. работы велись его учеником —

архитектором И. Ф. Колодиным, вольноотпущенником Строгановых. Колодин использовал композиционный замысел учителя. Полуциркульные галереи соединяют центральную часть дома с боковыми флигелями. Парадные портики входов украшены фигурами львов. Из всех парадных помещений можно выйти прямо в сад. Дом расположен на высоком берегу, выходящий на реку фасад украшен балконом с чугунной решеткой. Усадебный дом в Марьино — прекрасный пример русской классической архитектуры. Вокруг дома раскинулся английский парк, спроектированный шотландским архитектором А. Менеласом. Формированием парка занимался и выпускник Академии художеств Х. Мейер, ездивший «за вдохновеньем» в Англию. Им была сооружена Руина (распространенное в то время архитектурное украшение парков), откуда открывался замечательный вид на дом.

Летом в имении работала Практическая школа земледелия, горнорудных и лесных работ. В ней, в частности, учился первый русский ученый-лесовод А. Е. Теплоухов, бывший крепостной из деревни Адрианово. На территории усадьбы находились кирпичный, изразцовый и глинобитный заводы, швейцарская сыроварня. Стоит отметить, что к началу царствования Александра II почти все марьинские крестьяне уже были вольными.

Строгановы — крупнейшие русские частные коллекционеры. Картинная галерея графа А. С. Строганова была известна и за пределами России. Богатейшие художественные собрания Строгановых размещались во дворце на Невском проспекте. С 1918 по 1930 г. дворец был филиалом Государственного Эрмитажа. Но в 1929 г. приняли решение о ликвидации его коллекций. Часть собраний распределили по различным музеям, часть пропала бесследно. Многие шедевры были распроданы на печально знаменитом аукционе Лепке в Берлине в 1931 г.

В Марьинской усадьбе также были сосредоточены значительные коллекции. Декретом Совнаркома от 5 октября 1918 г. об охране памятников искусства Марьинский дом был объявлен Музеем дворянского быта, но уже в 1927 г. там разместили дом отдыха, а в 1929-м убранство особняка и находившиеся в нем собрания были расформированы и переданы в различные музеи. По сути, усадьба повторила судьбу Строгановского дворца в Петербурге. Некоторые вещи попали в Эрмитаж. Благодаря сотрудникам и реставраторам музея сохранилась обстановка Готической гостиной, созданная по проекту архитектора П. С. Садовникова знаменитым мебельщиком Гамбсом. Сегодня ее можно видеть в экспозиции русского интерьера XIX в. в Зимнем дворце. Садовников происходил из строгановских крепостных, начинал свою деятельность под руководством Воронихина, затем окончил Академию художеств, в 1849 г. был удостоен звания академика. В 1820-х гг., когда «готический» стиль вошел в моду, молодому архитектору были поручены создание нового облика усадебной церкви (сохранилась до наших дней в полуразрушенном виде) и оформление усадебных интерьеров. Брат архитектора — В. С. Садовников, художник, выполнивший знаменитые акварели с видами Зимнего дворца. Из усадьбы попала в Эрмитаж и акварель А. Н. Воронихина «Картинная галерея графа

В 1990-Х ГГ. В УСАДЬБЕ НАХОДИЛСЯ ПРОФИЛАКТОРИЙ ТОСНЕНСКОГО ЗАВОДА ПО ПРОИЗВОДСТВУ ПОРОХА. ЗАТЕМ ЗАКРЫЛСЯ И ОН, И СТАРИННЫЙ ОСОБНЯК В ТЕЧЕНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ВЕТШАЛ И РУШИЛСЯ НА ГЛАЗАХ.

ФОТО: НАТАЛЬЯ СИДОРОВА

Полуциркульные галереи соединяют центральную часть дома с боковыми флигелями. Парадные портики входов украшены фигурами львов.

Неизвестный фотограф
Готический кабинет в усадьбе Марьино
Начало 1920-х

Неизвестный фотограф
Гостиная в усадьбе Марьино
Начало 1920-х

А. С. Строганова». Это — редчайшее изображение картинной галереи XVIII в. в России.

Особняк в Марьино сильно пострадал во время Великой Отечественной войны. Несмотря на проведенные в 1955–1956 гг. восстановительные работы, дворец постепенно приходил в упадок, зарастал прекрасный английский парк... В 1990-х гг. в усадьбе находился профилакторий Тосненского завода по производству пороха. Затем закрылся и он, и старинный особняк в течение десятилетия ветшал и рушился на глазах.

В 2008 г. усадьба перешла в частные руки. В поместье закипает новая жизнь: приводится в порядок парк, начинается реставрация дворца, очищаются пруды и речка Тосна, протекающая по территории усадьбы. Чтобы сохранить пейзажи XIX в., владельцы скупают близлежащие земли, таким способом препятствуя планам их коттеджной застройки. Все исторические помещения после реставрации нужно заново обставлять и декорировать. Работы предстоит много. Изучаются архивы, документы, касающиеся усадьбы. Во дворце есть главный хранитель, профессиональный музейный работник — В. А. Цалобанова, много делающая для того, чтобы реставрация и восстановление усадьбы происходили на научной основе.

Строгановым принадлежало интересное собрание альбомной графики конца XVIII — первой половины XIX в. Значительная его часть попала в Государственный Русский музей. Некоторые из альбомов содержат планы, чертежи, зарисовки усадьбы. Музей предоставил владельцам копии более 200 листов из марьинских альбомов, что стало основой для проектирования северного фасада

дворца, полностью утраченного в конце XIX — начале XX в., и восстановительных работ в парке. Сейчас, несмотря на продолжающиеся восстановительные работы, часть помещений действует как своеобразный музей. Конечно, интерьеры усадьбы сильно пострадали — и сегодня они мало напоминают те, что могла видеть Софья Строганова. Отделка интерьеров практически утрачена, но сохранились парадный Белый зал, комнаты, где любила проводить время мать хозяйки — знаменитая Наталья Петровна Голицына, «фрейлина пяти императоров» и, по распространенным в то время слухам, внучка Петра Великого. По воспоминаниям современников, она занимала лучшие комнаты в доме и все ее пожелания исполнялись беспрекословно. Для посетителей проводятся экскурсии, знакомящие гостей с историей усадьбы, с ее хозяевами. Проходят здесь и музыкальные салоны, и это не случайно, ведь среди посетителей Марьино были Глинка и Чайковский.

В усадьбе собираются интересные коллекции, не связанные непосредственно с бывшими владельцами имения: это и старинные прялки, и сани XIX в., и предметы, рассказывающие о драматической истории Марьино в XX в., в частности о Великой Отечественной войне.

Ныне Марьино — единственный в Северо-Западном регионе пример передачи в собственность частным лицам столь значимого для русской культуры и истории памятника. Будем надеяться, что опыт окажется удачным, новые хозяева бережно отнесутся к духовному и материальному наследию и что через несколько лет перед нами предстанет возрожденная усадьба, принадлежавшая одной из славнейших российских фамилий.

ЭРМИТАЖ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА — специальная программа, впервые в России объединившая Друзей вокруг музея.
За 15 лет своей работы Клуб уже осуществил и продолжает осуществлять огромное количество программ развития музея при поддержке многочисленных Друзей Эрмитажа по всему миру.

Фонд Друзей Эрмитажа
Санкт-Петербург,
Дворцовая площадь,
Комендантский подъезд
Зимнего Дворца
Почтовый адрес:
190000, Россия,
Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., 34
телефон:
(+7 812) 710 9005
факс: (+7 812) 571 9528
www.hermitagemuseum.org

Фонд Друзей Эрмитажа в Нидерландах
Foundation Hermitage
Friends in the Netherlands
P.O. box 11675,
1001 GR Amsterdam
The Netherlands
Tel. (31) 20 530 87 55
Fax (31) 20 530 87 50
www.hermitage.nl

Фонд Эрмитажа (США)
Hermitage Museum
Foundation (USA)
505 Park Avenue, 20th Floor
New York,
NY 10022 USA
Tel. (1 212) 826 3074
Fax (1 212) 888 4018
www.hermitagemuseum
foundation.org

Канадский Фонд Государственного Эрмитажа
The State Hermitage Museum
Foundation of Canada Inc.
900 Greenbank Road
Suit # 616
Ottawa, Ontario
Canada K2J 4P6
Tel. (1 613) 489 0794
Fax (1 613) 489 0835
www.hermitagemuseum.ca

Фонд Эрмитажа (Великобритания)
Hermitage Foundation (UK)
Pushkin House
5a Bloomsbury Sq.
London WC1A 2TA
Tel +44 20 7404 7780
Fax +44 20 3116 0151
www.hermitagefriends.org

Быть Другом Эрмитажа уже давно стало хорошей традицией. Среди Друзей музея — многие известные российские и международные компании, благотворительные фонды, частные лица, которые хорошо понимают, что, вступая в Клуб Друзей Эрмитажа, они становятся причастными к почти 250-летней истории музея, принимая участие в сохранении бесценных сокровищ Эрмитажа для будущих поколений.

Свою причастность к жизни великого музея Друзья осознают, воочию видя результаты десятков осуществленных при их поддержке проектов, среди которых реставрация произведений искусства мирового значения, подготовка и проведение международных выставок, культурных фестивалей, детских образовательных программ.

Вся деятельность международного Клуба Друзей Эрмитажа сейчас направлена на подготовку к 250-летнему юбилею Эрмитажа.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ПРИГЛАШАЕТ ВСЕХ, КОМУ НЕБЕЗРАЗЛИЧНА СУДЬБА ВЕЛИКОГО МУЗЕЯ, СТАТЬ ЕГО ДРУГОМ.

РАДИО.

АННА ВСЕМИРНОВА
Автор и ведущий программы «Путешествие в Эрмитаж», Радио России

Когда в 1999-м мы задумывали радиопередачу об Эрмитаже, то долго не могли выбрать название, чтобы годилось на все случаи жизни (мы тогда уже понимали, что тема неисчерпаема), чтобы было емким, привлекательным для слушателей всей страны. Даже для жителей поселков, отдаленных от всяких городов с музеями. Было ясно, что абсолютный лидер в названии — само слово «Эрмитаж», а вот что с ним рядом? Так родился жанр передачи — путешествие.

Ну а в путешествии случается всякое: куда фантазия заведет... С помощью звуков, музыки, интонации одну и ту же историю можно рассказать как веселый водевиль или страшную сказку. В этом смысле у радио, на мой взгляд, есть даже преимущество перед телевидением. Телезрителю предлагается определенный видеоряд: экспонаты на выставке, хранитель — рассказчик в кадре. А на радио слушатель свободен от предложенной картинки, он создает ее своим воображением, знанием предмета, если хотите.

Вот, например, мы вместе с мастером-реставратором Михаилом Петровичем Гурьевым поднимаемся к башенным часам Зимнего дворца. Он рассказывает, а я тем временем записываю и скрип ступеней разных лестниц, и мерный голос маятника, и лязг цепей, на которых поднимаются гири...

Неожиданно скрипит старинная дверь? — для радио характерная деталь, а уж голоса старинных часов — подлинная музыка. Причем нельзя лукавить, и если ты рассказываешь о залах Меншиковского дворца, то там должны звучать только дворцовые часы, а никак не часы эрмитажной библиотеки. Эти звуки эрмитажники знают доподлинно, и доверие завоевывается именно деталями. Пять посетителей в зале или толпа, по деревянному полу мы движемся с хранителем или по мраморному, — все работает на воображение слушателя.

А вот как создать атмосферу на выставке Меровингов, например, или в рассказе о древностях Геркуланума? А бог его знает! Приходится фантазировать с музыкальным редактором, придумывать, какую музыку слушали древние боги. Иногда голос определенного музыкального инструмента вдруг попадает в точку, создавая нужную ассоциацию. Иногда удачно найденная музыкальная цитата из какого-то фильма вдруг становится фоном, на котором разворачивается повествование.

Что можно сделать с воображением слушателя, если, рассказывая об одном и том же месте Зимнего дворца, использовать разные шумы и музыку? Возьмем, к примеру, Иорданскую лестницу. Шум шагов многих людей, торжественный Гендель или вальс Чайковского, — и слушатель уже готов погрузиться в атмосферу бала или торжественного приема XVIII–XIX вв. А если тот же вальс Чайковского прервется мерным звуком метронома? Еще до сказанных слов слушатель понимает, куда перенесет его рассказчик.

Замечательно, когда маршруты для путешествий по Эрмитажу подсказывают сами радиослушатели. Так, например, по просьбе уральских мастеров по камню несколько программ были посвящены Малахитовой гостиной, малахитовой ротонде в Аванзале, истории Колыванской вазы и других прекрасных ваз из уральского камня. Время от времени в редакцию приходят письма с просьбой рассказать о знаменитых часах «Павлин».

Вообще, стараясь предвосхитить вопросы слушателей, программа с самого начала движется в нескольких направлениях. Конечно, это — знакомство с выставками и новыми экспозициями в Эрмитаже. Это рассказ о работе уникальных лабораторий научной реставрации. И еще: совершая путешествия во времени, мы ведем историю о владельцах и обитателях Зимнего дворца.

Когда в 2001 г. мы предложили слушателям Радио России конкурс на лучшее знание эрмитажных собраний, истории, то в эту игру включились жители разных городов и поселков страны. Приведу два примера. Каждую неделю в течение года, после того как в эфире звучало очередное задание, одна из жительниц поселка Кольчугино Владимирской области совершала поездки в Москву. В шесть утра она отправлялась автобусом во Владимир, чтобы на электричке доехать до Москвы, попасть к полудню в Ленинскую библиотеку, получить и прочесть заказанные книги, а потом отправлялась в обратный путь, дабы к полуночи вернуться домой. По окончании конкурса она стала одним из победителей и была награждена поездкой в Петербург. В двух номерах районной газеты был опубликован ее рассказ об увиденном. Поездка оказалась для нашей победительницы еще и свиданием с городом юности, где она не была со студенческих лет.

Другой участник конкурса в течение года старался так устроить свой рабочий график, чтобы непременно в день эфира оказаться рядом с радиоприемником. В начале 2000-х в России не было Интернета и нельзя было найти нужную программу на сайте. Наш радиослушатель, как мы узнали из его писем, по профессии был врачом. Во время перестройки остался без работы, переквалифицировался в проводники почтовых вагонов дальних поездов. И однажды он в день эфира оказался на Севере, на далеком полустанке. Метель, вечер. Где услышать «Путешествие в Эрмитаж»? И все же, узнав, что неподалеку располагается военная часть, а значит, там может быть и своя радиостанция, он убедил дежурных поймать в эфире волну Радио России. И потом еще, в благодарность за то, что люди прониклись его, скажем так, необычной просьбой, рассказывал о музее, его сокровищах. Возможно, это была самая страстная любительская лекция об Эрмитаже.

Теперь о профессионалах. Именно благодаря эрмитажникам наши путешествия начались и продолжаются. Хранители, реставраторы, смотрители, — многие щедро поделились с нами своими открытиями, знаниями.

«Путешествие в Эрмитаж» живет в эфире Радио России вот уже 12-й год. С 2005-го программа выходит в сетке вещания Радио Чехии. И уже второй год Эстонское государственное радио приобщает своих слушателей к «Путешествиям».

Ныне Марьино — единственный в Северо-Западном регионе пример передачи в собственность частным лицам столь значимого для русской культуры и истории памятника.

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

начало на стр. 178

С. 194 возникший и быстро увеличивавшийся интерес к приобретению, чтению и собирательству в России именно французских книг был вполне закономерен. Тон в этом процессе задавала сама Екатерина II, формируя свою «комнатную» библиотеку.

С. 200 далеко не все в искусстве исламских стран связано с религией, особенно когда речь идет об культуры, придает его образу оттенок меланхоличного архаизма.

Идея окончания, завершения, звучащая в большинстве рассуждений о творчестве Пиранези и его месте в истории архитектуре. Впрочем, сам сюжет соотношения светского и религиозного в культуре — принципиальная мировоззренческая проблема.

С. 212 Пиранези — гений ретроспекции и археологии, «последний из могикан», и эта

СРЕДИ КНИГ ИМПЕРАТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ

ОЛЬГА ЗИМИНА

ФОТОГРАФИИ: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

au milieu des livres de la bibliotheque de l'Imperatrice

250 лет тому назад, в 1762 г., для приведения в порядок ее книжного собрания Екатерина II назначила личным библиотекарем переводчика и педагога Алексея Алексеевича Константинова.[1] В число его обязанностей входило пополнение фонда русскими и иностранными книгами, как новыми, так и старыми.

Главным поставщиком книг в Россию во второй половине XVIII в. была Франция. Это был расцвет эпохи Просвещения. Всё больше русских, побывавших во Франции, владевших французским языком, привозили на родину французскую литературу. В Россию всё чаще стали приезжать французы, многие из них брали с собой книги на родном языке. Путешественники, дипломаты, литераторы и художники в поездках знакомились и завязывали дружеские и деловые отношения. Таким образом, в частности, происходил обмен информацией о книжном и художественном рынках, о новинках литературы, о продажах редких книг и коллекций.

Екатерина II провозгласила себя покровительницей философов, литераторов, деятелей искусства. Внимание императрицы к идеям французских просветителей, и прежде всего Вольтера, вызвало в России моду на Вольтера. Вслед за его произведениями стали распространяться сочинения Руссо, Дидро, Гельвеция, Монтескьё, Рейналя, Мабли и др. Тон задавала сама Екатерина II. Доля французских изданий среди книг, регулярно поступавших в ее библиотеку, была одной из самых значительных. Они покупались в европейских странах, прежде всего в самой Франции, а также в Голландии и Германии, но их можно было приобрести также в книжных лавках Петербурга и Москвы. В Петербурге регулярно выходили книготорговые каталоги французских изданий. Информация о новинках книжного рынка постоянно печаталась в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Пополнение императорской библиотеки шло в первую очередь через книжные лавки Парижа и Петербурга. Антуан Клод Бриассон, парижский книгоиздатель и книготорговец, занимался продажей русских изданий в столице Франции и рассылкой французских книг в российские книжные лавки. Постоянным российским поставщиком книжной продукции в императорскую библиотеку был И. Я. Вейтбрехт, покупавший французские книги и у Бриассона. В 1771–1773 гг. Вейтбрехт встречался с ним в Париже и приобрел для продажи в России большое количество французской литературы. Кроме Вейтбрехта, в Петербурге продавали книги и поставляли их в императорскую библиотеку Г. Клостерман, А. Роспини, братья Ге и др. Активно торговала иностранная книжная лавка при Петербургской академии наук. Она также была поставщиком в библиотеку Екатерины II и ее приближенных, в том числе А. Д. Ланского, собрание которого императрица впоследствии приобрела.

Спрос на французскую литературу в России превышал предложение российских книгопродавцев. Русская знать пользовалась услугами посредников в Париже, которые подбирали книги в соответствии с запросами заказчиков, следили за новинками, искали редкие издания, а затем партиями отправляли в Россию. Для Екатерины II такими агентами были русские посланники в Париже и ее корреспонденты, французские просветители, энциклопедисты Ф. М. Гримм, Д'Аламбер.

В екатерининскую библиотеку также поступали переводы французских изданий на русский язык и книги других европейских государств, переведенные на французский. Во второй половине XVIII в. на французский были переведены лучшие произведения английской, испанской, итальянской, немецкой и других европейских литератур. Каждая четвертая книга, выходившая в Петербурге и Москве, была переводом с французского языка на русский. С 1769 г. переводами занималось «Общество, старающееся о переводе иностранных книг». Выходили исторические сочинения, научные труды, детская и художественная литература, книги по искусству. На русский язык были переведены сочинения Вольтера, Дидро, Бомарше, Руссо, Бюффона, Мармонтеля. Одну из глав произведения Мармонтеля «Велизарий» перевела сама Екатерина, а остальные главы — спутники императрицы в ее путешествии на галере «Тверь» по Волге в 1767 г. После Французской революции и введения запрета на ввоз иностранной литературы издание переводных книг увеличилось.

Авторы, художники-иллюстраторы, издатели часто преподносили свои книги царствующим особам. Не была исключением и библиотека Екатерины II.

Одно из таких «подношений» — рукопись сочинения Габриэля Сенака де Мельяна (1736–1803). В 1790 г. он эмигрировал из Франции, жил в Лондоне, Риме, Венеции, Петербурге. Екатерина обратила на него внимание еще в конце 1780-х — начале 1790-х гг., тогда она предполагала, что он мог бы стать одним из историков Российского государства. Она была знакома с его работами по истории европейских стран и литературными сочинениями. Некоторое время между ними велась переписка по поводу приезда в Россию. В 1791 г. Сенак де Мельян прибыл в Петербург, где его и приняла императрица. Статс-секретарь Екатерины II А. В. Храповицкий отметил в своих «Записках», что встреча произошла 6 июня в Эрмитаже, продолжалась более часа, ее результатом было назначение де Мельяну жалованья 500 рублей в месяц. Однако Сенак де Мельян рассчитывал на большее и стал добиваться определения на должность личного библиотекаря императрицы и звания советника-историографа. Екатерина предложила ему сначала проявить себя и написать работу по русской истории. Разочарование у императрицы наступило быстро, уже в 1792 г. она пишет графу Н. П. Румянцеву о Сенаке де Мельяне как о пустом человеке с непомерными амбициями, который не сможет написать историю России, а если напишет, то плохо, ибо не знает ни языка, ни страны. Екатерина распорядилась выплатить ему аванс, Сенак де Мельян уехал из России, но идею написать труд по русской истории не оставил. В 1794 г. он прислал «Введение во всеобщую историю России» — рукопись на 150 листах. Манускрипт представляет собой писарскую копию на французском языке с авторского оригинала, сохранившую в конце автограф писателя. Екатерина внимательно читала это произведение, коим была крайне разочарована, и на отдельных листах записывала критические замечания. Впоследствии рукопись Сенака де Мельяна была переплетена вместе с 16 листами, содержащими записи императрицы: каждый из них был помещен перед листом, к содержанию которого относился.

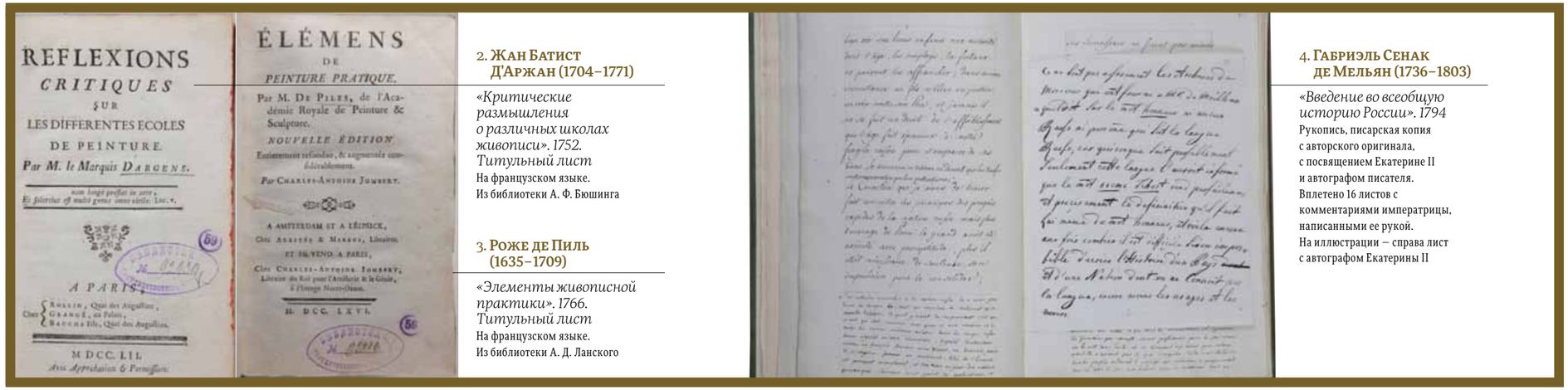
Еще один источник пополнения французского раздела библиотеки Екатерины II — приобретение книжных коллекций. Ценнейшие библиотеки Б. Галиани[2], Вольтера, Д. Дидро, а также М. М. Щербатова, А. Ф. Бюшинга[3], Петра III, А. Д. Ланского приумножали императорское книгохранилище не только количественно. Они комплектовались владельцами тематически тщательно, долгие годы, в них находилось немало редких рукописей и изданий. Известный ученый и путешественник И. Г. Георги, видевший книжные сокровища Екатерины II и описавший их в своей книге, отмечал, что большая часть библиотек Дидро, Вольтера, Щербатова «состоит из французских книг».

1 **Алексей Алексеевич Константинов** (1728–1808) — переводчик, педагог. Переводил сочинения немецких просветителей. С 1756 г. в должности адъюнкта преподавал языки в благородной гимназии при Московском университете, позднее — в Академии художеств. В должности личного библиотекаря императрицы оставался до 1773 г.

2 **Бернардо Галиани** (1724–1774) — маркиз, член Неаполитанской академии, переводчик знаменитого трактата Витрувия «Архитектура». Его библиотека была приобретена Екатериной II в 1776 г.

3 **Антон Фридрих Бюшинг** (1724–1793) — немецкий теолог, географ и педагог. В 1761–1766 гг. был по приглашению в России; директор Петришуле в Санкт-Петербурге.

1. **Эрмитажная библиотека**



2. Жан Батист Д'Аржан (1704–1771)

«Критические размышления о различных школах живописи». 1752. Титульный лист
На французском языке.
Из библиотеки А. Ф. Бюшинга

3. Роже де Пиль (1635–1709)

«Элементы живописной практики». 1766. Титульный лист
На французском языке.
Из библиотеки А. Д. Ланского

4. Габриэль Сенак де Мельян (1736–1803)

«Введение во всеобщую историю России». 1794
Рукопись, писарская копия с авторского оригинала, с посвящением Екатерине II и автографом писателя. Вплетено 16 листов с комментариями императрицы, написанными ее рукой.
На иллюстрации – справа лист с автографом Екатерины II

Приобретение каждой коллекции имело интересную историю. Не стала исключением и покупка библиотеки Дидро. Знакомство императрицы с философом, перешедшее в переписку, состоялось в 1762 г., всего через девять дней после ее прихода к власти, причем не без участия русского посла в Париже князя Д. А. Голицына и ее подруги и соратницы княгини Е. Р. Дашковой. Спустя три года, в 1765 г., книжное собрание Дидро было куплено Екатериной при посредничестве Ф. М. Гримма и И. И. Бецкого[4], самого Дидро назначили библиотекарем императрицы, библиотека осталась в его пользовании. Издателю «Энциклопедии», находившемуся в затруднительном материальном положении, было выплачено 15 тысяч ливров и назначена ежегодная выплата денег для пополнения библиотеки новыми изданиями. Для совершения сделки, в которой участвовало иностранное государство, Дидро необходимо было получить согласие короля. Только после смерти Дидро (31 июля 1784 г.) его книжная коллекция была привезена в Петербург и поступила в библиотеку Екатерины II. Приобретение русской императрицей книжного собрания знаменитого французского философа произвело большое впечатление в Европе, и особенно во Франции. Это событие долго и подробно обсуждалось в периодической печати. Екатерина II удостоилась многих поэтических посланий, прославлявших ее щедрость, мудрость и деликатность.

И. Г. Георги видел библиотеку Дидро в конце 1780-х — начале 1790-х гг., спустя всего несколько лет после ее прибытия в Петербург. В это время он работал над книгой «Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного». Один из разделов был посвящен императорскому Эрмитажу, и в частности книжному собранию. Автор получил разрешение посетить императорскую библиотеку, где внимательно осмотрел фонд, о котором затем рассказал в своем сочинении.

Его «Описание» чрезвычайно важно для истории императорского книжного собрания. Зачастую сведения, рассказанные Георги, — единственный источник информации. О собрании Дидро Георги сообщил, что оно находится в отдельном помещении, рядом с библиотекой Вольтера. Она насчитывала 2904 книги, многие из них были в переплетах, изготовленных французскими мастерами, часть сохранилась в своих первоначальных, «родных» переплетах. Георги обратил внимание, что в книжном собрании философа есть «старые и прекрасные издания классических авторов в переводах с греческого и латинского». Кроме античной литературы Георги отметил большое количество книг по философии.

Еще одним столь же знаменитым собранием, приобретенным во Франции, была библиотека Вольтера. Узнав о смерти философа, Екатерина II послала в Париж барону Ф. М. Гримму письмо с указанием купить библиотеку: «Если возможно, купите его библиотеку и все, что осталось из его бумаг, в том числе мои письма. Я охотно и щедро заплачу его наследникам, которые, вероятно, не знают этому цены...» Намерения императрицы стали известны во Франции. Французский посол в Петербурге маркиз Деюинь заявил официальный протест: библиотека знаменитого француза является достоянием Франции и не должна покидать страну. Наследница философа, его племянница госпожа Дени, назначила за библиотеку огромную сумму. В непростую ситуацию вмешались Ф. М. Гримм и граф И. И. Шувалов. Русский меценат в это время жил во Франции, выполняя различные поручения Екатерины, в том числе и по приобретению произведений искусства для ее коллекций. Он был хорошо знаком с Вольтером, вел с ним переписку, посылал ему материалы для работы над историей Петра Великого, бывал в Фернее. Благодаря совместным усилиям Гримма и Шувалова договоренности достигли на следующих условиях: госпожа Дени отдавала все собрание своего дяди, в свою очередь Екатерина II отправляла ей чек на 30 тысяч рублей, ларец с собственным портретом, бриллианты и меха, а также памятное почетное письмо со своей подписью. Госпожа Дени передала Гримму расписку, подтверждавшую получение денег.

Книги и рукописи Вольтера были упакованы в 12 ящиков и перевезены в замок Делис, расположенный недалеко от Женевы и принадлежавший другу Вольтера Ф. Троншену. В апреле 1779 г., с открытием навигации на Балтийском море, началось путешествие библиотеки Вольтера в Петербург. Сначала ящики были перевезены во Франкфурт-на-Майне, далее в Любек, где их погрузили на специально посланный корабль. В начале августа 1779 г. драгоценный груз прибыл в северную столицу Российской империи. Его сопровождал секретарь и библиотекарь Вольтера Ваньер. Доставив книги до места назначения и распаковав их, он передал ключи от шкафов собрания библиотекарю Екатерины II А. И. Лужкову.

Библиотеку Вольтера И. Г. Георги тоже видел во время посещения императорского книгохранилища. Она находилась в зале, по периметру которого располагались шкафы с книгами. В центре помещения были низкие шкафы, поставленные спинками друг к другу. На их горизонтальной поверхности, покрытой прямоугольной доской, стояли бронзовый бюст Вольтера и модель его замка Ферней. Ознакомившись с библиотекой философа, автор «Описания» сообщил, что в библиотеке Вольтера значительную долю занимает историческая литература, кроме того — философские и филологические книги, в меньшей степени — богословие. Бóльшая часть изданий — на французском, затем книги на английском и итальянском. Георги приводит и общее количество книг: 6760, отмечая, что большинство из них — в хороших французских переплетах.

В русских книжных собраниях, вошедших в библиотеку Екатерины II, также находилось много французских книг. Примером тому может служить коллекция историка, историографа, публициста и политика князя М. М. Щербатова, которая после его смерти была приобретена для императрицы. Иностранная часть ее насчитывала 7341 издание. Георги отмечает: «...отделение иностранных книг по большей части состоит из французских и немногих на других языках».

Что до других библиотек, поступивших в книгохранилище императрицы и не упомянутых Георги, то здесь стоит рассказать о собрании А. Д. Ланского. Он серьезно занимался своим образованием, интересовался искусством, был библиофилом. Его библиотека, приобретенная императрицей после его смерти в 1784 г., состояла преимущественно из французских книг по истории, искусству, архитектуре, были издания с описаниями путешествий, уроков верховой езды, различных ремесел, а также художественная литература.

Преобладание книг французских авторов отличает и коллекции Б. Галиани, Петра III, А. Ф. Бюшинга, также вошедшие в книгохранилище Екатерины. При наличии большого числа книг на итальянском и латыни у первого, на немецком у двух последних — доля литературы на французском языке, изданной во Франции или в других европейских государствах, в том числе в России, а также переведенной на русский, была, бесспорно, очень значительной.

Императорская библиотека приобрела цельные, сформировавшиеся книжные коллекции, каждую из них с полным правом можно назвать энциклопедической, ибо в них присутствовала литература по всем отраслям знаний. Благодаря этому у Екатерины II за сравнительно короткое время сложилось бесценное книгохранилище, значительное по объему, уникальное по количеству европейских книг, их языковому и тематическому многообразию, времени издания. Особую значимость представляли собранные в библиотеке рукописи, инкунабулы, первопечатные книги, альбомы с рисунками и гравюрами.

Прошло 35 лет с момента учреждения штатной должности библиотекаря в 1762 г., и к концу царствования императрицы, к 1796 г., ее библиотека насчитывала около 40 тысяч книг. Екатерина упоминала о ней в письмах, следила за приобретением как отдельных изданий, так и целых коллекций. Книжное собрание было предметом ее наслаждения и гордости.

За 250 лет существования императорского книгохранилища в его судьбе произошло немало перемен. Одновременно с приобретением книг шло их перераспределение в другие библиотеки. Уже в начале XIX в. перестала существовать как единое целое библиотека Дидро, растворившись среди книг императорской коллекции. Собрание Вольтера в 1861 г. вместе с большим количеством книг из эрмитажного книгохранилища было передано в Императорскую публичную библиотеку.

Но в последние годы в библиотеке Эрмитажа произошло замечательное событие: в ее фондах были обнаружены книги из библиотек Вольтера и Дидро. Заслуга в этом принадлежит сотруднику РНБ С. Н. Королеву, тема научных исследований которого — поиск и описание изданий из собраний двух великих французов.

Одна из книг, находившихся у Вольтера, — труд Люка Скрафтона «Размышления о правительстве Индостана с кратким очерком истории Бенгалии» на английском языке, изданный в Лондоне в 1763 г. Между страницами 16 и 17 сохранилась бумажная закладка с записью чернилами рукой Вольтера: «eclipses calculees» («исчисление затмений»). На этих страницах речь идет о расчетах индийскими брахманами сроков солнечных затмений. На полях страниц 16, 17, 26 сохранились подчеркивания чернилами.

Книга Лафона де Сент-Иенна «Тень великого Кольбера. Лувр и города Парижа. Диалоги» принадлежала Дидро. Изданная на французском языке в Париже в 1752 г., она сохранилась в переплете, характерном для его библиотеки: светло-коричневой, с разводами, кожи, с тисненой линейной рамкой на крышках. Корешок украшен золотым тиснением, между бинтами в центре восьмиугольных розеток расположены цветки, в нижней части — изображение птицы. Красной краской окрашен обрез, форзацы выполнены из «мраморной» бумаги.

В настоящее время определена принадлежность девяти экземпляров из коллекции Вольтера и двадцати пяти из коллекции Дидро. Эта работа продолжается, и есть основание полагать, что упомянутые книги — не последние находки в музейном книгохранилище.

4 **Иван Иванович Бецкой (Бецкий)** (1704–1795) — личный секретарь Екатерины II (1762–1779), президент Императорской Академии искусств (1763–1795).

● ● ИЛЛЮСТРАЦИЯ: **ХАМИД ВАСФИ. ИРАН**

ФОТО ЭРНСТ ХЕРЦФЕЛЬД

Раскопки в г. Самарра (Ирак). Джубайрия, дом XVI (дом Бартуса)
Вид на настенный орнамент
1911-1913
11,2 x 17 см
Художественная галерея Фриера и Галерея Артура М. Саклера

«Бумажная архитектура» в мире ислама

Всякий музейный показ мусульманского искусства встречается с серьезной трудностью — как рассказать об архитектуре, без представления о которой образ искусства исламского мира оказывается не просто неполным, а ущербным. В ближайшем будущем это можно будет восполнить 3D-реконструкциями. Пока обходятся фотографиями и телевидением.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Хранители замечательной коллекции Ага-хана придумали другой путь. Они собрали музейного размера материалы, связанные с архитектурой, и решили таким способом еще одну проблему. Сплошной показ предметов искусства ислама порой бывает однообразен. Концентрирование на определенных темах (как это и практикуют сейчас наши коллеги, авторы выставки) делает и работу над материалом, и знакомство с ним увлекательнее.

Есть и еще одна проблема, почти вечная. Термины «исламский» и «мусульманский» вызывают порой возражения. Далеко не все в искусстве исламских стран связано с религией, особенно когда речь идет об архитектуре. Впрочем, сам сюжет соотношения светского и религиозного в культуре — принципиальная мировоззренческая проблема. Но нередко уместнее говорить о «мире ислама». В связи с архитектурой можно, в частности, заметить, что повсюду стоят и строятся синагоги, отражающие развитие традиций испано-мусульманского зодчества.

Архитектура мира ислама особенно важна для его понимания, ибо именно она обращена к «городу

Вставка пояса Каабы (Хизама)
Египет, Каир
Начало XIX–начало XX в.
Черный, золотистый и красный шелк, золотые и серебряные нити, вышивка по набивке
850 x 91 см
AKM 00823

и миру». Остальные виды искусства более интимны и рассчитаны на личное потребление и любование. Архитектура воплощает идею единства мусульманской общины, что выражается в больших площадях мечетей, где одновременно совершаются единые для всех обряды. Купола и минареты напоминают о стремлении к небу, а уходящие в бесконечность геометрические построения и имеющие таинственную силу каллиграфические надписи показывают философскую сложность понятия о нем. Архитектура символизирует непростое соотношение наружного и внутреннего. Религиозные сооружения торжественны и монументальны снаружи и уютны для человека внутри. Светские дома относительно скромны снаружи, а внутри украшены и порой роскошны. Важнейшим элементом архитектуры является сад со всякими мелкими архитектурными формами, полный литературными и духовными аллюзиями. Все это трудно передать с помощью отдельных предметов, но данной выставке подобное удалось.

Именно в музее многочисленные разнообразные изразцы, структурные элементы знаменитых сталактитов-мукарнасов, деревянные столбы, консоли и карнизы, капители колонн, украшенные резьбой и инкрустацией двери можно увидеть вблизи, рассмотреть детали, прочитать надписи и понять, как это «работает» в большом пространстве. Множество других деталей видно на выставленных миниатюрах. Это и узоры на куполах и стенах, и рисунки вымосток и тротуаров, и детали ковров и парчовых занавесей. Есть возможность рассмотреть то, что теряется при общем впечатлении от дворца или мечети, — одновременно создавая это впечатление. Выставка предлагает как бы «потрогать» великую архитектуру.

Эта архитектура начинается с сакрального. И в первую очередь с Каабы[1] и ее храма — Заповедной мечети. Она представлена в очень конкретных свидетельствах: в путеводителях для хаджа, в изразцах-напоминаниях и в схемах-картах, где Кааба является, как ей и следует быть, центром мироздания.

Изображения Мекканской и Мединской мечетей совмещают вид сверху (как бы план) и фронтальный образ основных сооружений. Такой художественный язык нагляден и одновременно отвлеченно-символичен. Две природы святилища, земная и неземная, соединяются.

Главную мечеть как напоминание воспроизводят мечети по всему миру. Они не являются сакральными местами (впрочем, об этом спорят), но помогают человеку обратиться к Богу. Один из «посредников» — михраб, указывающий направление на Каабу. Практический архитектурный элемент приобретает мистический смысл, когда внутри него изображена лампа. Мерцающие лампады — отличительная черта атмосферы мечети; они же — символ исламского религиозного просветления. «Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете!» (Коран 24:35). Простой образ становится самым возвышенным.

Туда, к свету, ведут причудливые узоры на стенах, сводах и на полу. Их принято называть орнаментом, классифицируя как «арабески», каллиграфию и геометрический узор. Термин «орнамент», конечно же, упрощает ситуацию. Речь идет об абстрактном искусстве, призванном выразить потустороннее посредством украшения, ритма и письма. Все простое превращается, как и лампа, в мистического проводника к Богу. Простую классификацию узоров тоже иногда оспаривают как примитивную, однако она четко передает сущность этих «проводников»: Слово, Природа, Пространство. Представленные архитектурные детали и изображения помогают увидеть механизм того, как простое меняет свою суть.

Любимый тип сооружений в исламской архитектуре — мавзолеи. Они красивы и разнообразны, они сочетают религиозную философию с народной религией, с ними связано множество преданий и рассказов, которые оживают в беседах среди толп паломников. Мавзолеи — важные градообразующие элементы. Вместе с мечетями они определяют местоположение рынков, гостиниц и благотворительных учреждений, а часто и дворцов. Мавзолей — напоминание о загробной жизни, о воскрешении, Суде и последующей вечной жизни. Практически все искусство мусульманского мира в той или иной форме напоминает о рае, благословенных садах, в которых будут жить праведники, если их земная жизнь была действительно правильной. В этом напоминании состоит и функция садов, важнейшего элемента архитектурной картины мусульманского мира. Они богаты, разнообразны и отчетливо указывают на небесный прототип. В садах идет своя тихая жизнь и располагаются легкие сооружения: павильоны, киоски, мостики и навесы. И там —

Увеселение в саду
Художник Файзаллах
Индия, Файзабад
Около 1765–1770
Бумага, акварель, золото
50,2 x 69,0 см
AKM 00921

те же орнаментальные завесы, узорные резные перегородки и добрая беседа, которую мы наблюдаем и ощущаем на миниатюрах разных рукописей.

Сад предполагает дворец, как дворец предполагает наличие сада. Детали дворцовых построек перекликаются с многочисленными миниатюрами о дворцовой жизни и дворцовых приключениях. В мусульманских литературах описано много знаменитых дворцов, ставших символами архитектурного творчества. Многие из них вошли в «Шахнаме», великую поэму, рукописи которой оказываются едва ли не главным источником архитектурных изображений. Среди них — ставший нарицательным благодаря своей красоте замок арабского лахмидского царя Нумана — Хаварнак[2]. Его строитель не просто возгордился, но и заявил, что смог бы построить лучше за другие деньги. Поэтому, как мы видим на выставленной миниатюре (кат. 39), он и был казнен. Стандартный сюжет о жестокости царя, который убивает архитектора, превращается в историю о пагубности гордыни.

Дворцы в мусульманском мире стояли по большей части в городах, по соседству с базарами и простыми жилищами. Таких жилищ история сохранила мало, и потому их изображения в рукописях, а они есть, особенно интересны и притягательны. Грандиозные сады и дворцы Великих Моголов[3], те самые, которые

1 **Кааба** *(араб. «куб»)* — мусульманская святыня в виде кубической постройки во внутреннем дворе Заповедной мечети (Мекка).
2 **Хаварнак** — название замка Бахрама Гура (Бахрам V из династии Сасанидов, 421–438 гг.), описанного Низами в поэме «Семь красавиц». Замок этот представлял образец строительного совершенства и обладал якобы чудесным свойством трижды в день менять окраску.
3 **Империя Великих Моголов** — государство на территории современных Индии, Афганистана и Пакистана, существовавшее с 1526 по 1858 г. Название «Великие Моголы» появилось уже при английских колонизаторах. Термин «могол» применялся в Индии для обозначения мусульман Северной Индии и Центральной Азии.

будили алчность британских колонизаторов, были и памятниками и сказкой. Такими они предстают на миниатюрах. Изображения цветов, подставки под кувшины, керамические узорчатые «табуреты», чернильницы, — это всё атрибуты дворцовой и садовой жизни. Некоторые чернильницы (кат. 80, 83), представленные на выставке, напоминают то ли шатры, то ли мавзолеи. Спорят о том, насколько подражание конкретным сооружениям лежит в основе их форм. В любом случае, они показывают место архитектурных образов в эстетике мусульманского мира.

Изображения архитектурных сооружений и «архитектурный» взгляд на мир оказали влияние на структуру и эстетику рукописных текстов. Принцип взаимосвязи каллиграфии, изображения, двухмерного пространства, узора, фигуры, — все это находит параллели и в трехмерном мире. Большие здания, уменьшаясь, словно становятся конструктивным элементом рукописной страницы. Одновременно они могут приобретать и новое философское значение. Пустой город, к примеру, превращается в популярную в мусульманской проповеди притчу о бренности всего земного. Роскошь и мудрость, отразившиеся в архитектурных сооружениях, сливаются с наставлениями художественной литературы и ее нравоучительными образами.

В этом «слиянии» — еще одно достоинство подхода авторов выставки. Дворцы и мечети, сады и мавзолеи, поля и города населены людьми. Мавзолей всегда связан с легендами о святых людях и эпизодами из их биографий, а часто и с историями о творящихся вокруг их могил чудесах. Дворцы — место действия романтических повествований о любви, коварстве, политике и жажде знаний. В них действуют древние иранские правители, Сулейман–Соломон, Александр Македонский, реальные мусульманские цари. В ханаках впадают в транс дервиши, в садах пируют молодые люди. В садах же проповедуют мудрецы. А вокруг мы видим множество бытовых сценок: приготовление пищи, драка на базаре, развлечения уличных мальчишек. Архитектурные памятники населены людьми, полны жизни и движения. И выглядят это интереснее и достовернее, чем в кинематографе.

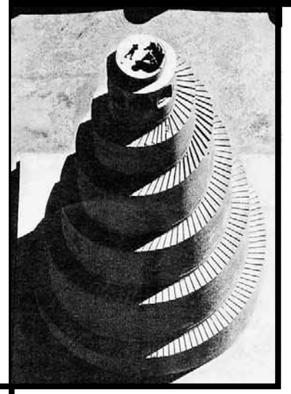
Красноречива каджарская картина первой половины XIX в. (кат. 59). На первом плане — роскошный, явно перекликающийся с европейским натюрморт с фруктами, к которым подбираются заяц и фазан. Позади — огромный архитектурный ансамбль с садом, в глубине которого муэдзин призывает к молитве. Совершенно ясно, что это — ожидание разговения после дневного поста в месяц Рамадан. Голодные птица и заяц помогают передать осязаемое ощущение близящегося окончания поста. Так оживает архитектура.

В современном искусстве есть понятие «бумажная архитектура». Речь идет не только об эскизах и неосуществленных планах, но и о фантазиях на архитектурные темы, о преображении существующих строений. В этом ряду стоит и великий Пиранези. К данному явлению примыкают и многие экспонаты нашей выставки.

Фонд Ага-хана знаменит не только коллекциями мусульманского искусства, но и серьезной заботой о реальных памятниках мусульманской архитектуры, большой программой «Исторические города». Ему также принадлежит заслуга возрождения исламских архитектурных традиций и стимулирования развития современной мусульманской архитектуры. Это отличный пример связи разных видов культурной деятельности ради большой цели. Наша выставка вписывается в упомянутый прекрасный контекст. И потому не будет лишним вспомнить, что традиции мусульманской архитектуры сохранились и вне мира ислама и что развивали ее не только архитекторы-мусульмане. Шедевром является Санкт-Петербургская Соборная мечеть, в которой архитектор Н. В. Васильев сумел соединить тимуридские традиции с духом северного модерна. Знаменитый Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке работы Ф. Л. Райта — перевернутый минарет Мальвия в иракской Самарре. Новейший шедевр «мусульманской» архитектуры — музей в Дохе[4] — спроектирован И. М. Пеем вполне в исламском ключе.

Все они были бы вполне уместны в качестве миниатюр на страницах красивых рукописей. Может быть, это еще впереди.

Гигантский минарет Мальвия (высота— 50 м) стоит на квадратном основании и по форме напоминает усеченный конус со спиралевидным пятиярусным пандусом.



Знаменитый Музей Гуггенхайма в Нью-Йорке работы Ф. Л. Райта — перевернутый минарет Мальвия в иракской Самарре.

Мукарнас

Испания
Конец XV или XVI в.
Дерево, резьба
Высота 86,0 см,
ширина 73,5 см
AKM 00892

4 **Музей исламского искусства в Дохе (Катар),** спроектированный американским архитектором китайского происхождения Ио Мин Пеем, вдохновлен исламской архитектурой и знаменитым комплексом Альгамбра в Испании: зодчий возвел сооружение, состоящее из кубов разной величины.

ДОБРОДЕТЕЛЬНЫЙ ГОРОД

1.

АЛЕКСЕЙ МОКРОУСОВ

«Архитектура в исламском искусстве» — под таким названием Эрмитаж показал 101 экспонат из уникальной коллекции одного из влиятельнейших людей мира, имама шиитской общины исмаилитов-низаритов Ага-хана. Орнаменты и детали убранства стали поводом для погружения в культуру ислама, в эстетику изразцов и сталактитов-мукарнов (нависающие украшения), карнизов, консолей и капителей, резных и инкрустированных дверей, а также ковров и парчовых завесей. Но содержание выставки гораздо шире ее названия. Архитектура ислама — это не только многовековое влияние на европейский мир (в основном благодаря пиренейской традиции), но и многолетнее изучение ее западными интеллектуалами, разные подходы к ее пониманию, спорящие друг с другом научные школы. Этот контекст создает особую атмосферу вокруг исламского искусства.

Среди показанных в Эрмитаже редкостей — медный подсвечник рубежа XII–XIII вв. из области Хорасан (сейчас — территория Афганистана и Ирана). Он отчеканен в технике репуссе, когда листовой металл, для придания ему определенной формы, выколачивается с оборотной стороны. Есть и килги — резные мраморные подставки под кувшины, их использовали в бассейне Нила. В музеях мира сохранилось около 70 килг. Они служили фильтрами для воды в частных домах, в мечетях, для последних их делали с орнаментом без изображений человеческих фигур. Но само по себе изображение человека в исламской традиции, вопреки распространенным заблуждениям, не запрещалось: многие экспонаты из коллекции Ага-хана это подтверждают. В первую очередь — рукописные книги, представляющие Турцию, Могольскую Индию, Иран… Полнота собрания делает честь его кураторам — равно как и каталог выставки, составленный по мировым стандартам. Здесь есть глоссарий (значение относящихся к парковому искусству терминов «хиябани» и «чахар баг» известно далеко не всем) и обширная библиография, ссылки на которую присутствуют практически в каждом комментарии к экспонату. Стоило бы разве лишь дополнить эту библиографию списком литературы на русском языке, тем более что в комментариях используются труды российских ученых, например сотрудницы Эрмитажа Адели Адамовой.

Иные произведения, не описывающие конкретных событий, художникам было сложно иллюстрировать. Например, трактат шиитского философа и теолога Насира ад-Динома ат-Туси «Этика Насира» (ок. 1235) посвящен абстрактным темам. Художники решили задачу, использовав фрагменты текста с упоминанием действий и вещей. В каталоге впервые опубликован лист из рукописной «Этики», созданной в Могольской Индии в 1590-х гг., где цитируется фраза из третьего раздела шестого трактата, названного «О достоинствах дружбы и манере общения с друзьями». Ее смысл в том, что едва путь дружбе преграждают золото и серебро — «люди ссорятся как собаки». Цитату сопровождает изображение двух спорящих над умирающей лошадью мужчин (образ лошади встречается также в одной из аллегорий философа, посвященных пренебрежению дружбой). Архитектура выполняет в этой акварели роль метафоры. На заднем плане видны городские ворота с исчезнувшей створкой. Они символизируют поруганную дружбу: оставленный в нужде друг подобен разрушенным из-за нерадивости вратам. Образы города часто встречаются в книге, ее автора очевидно интересовала специфика городской жизни. Раздел, где помещена эта иллюстрация, начинается с фразы «Люди — по природе городские жители, которым для полноты счастья нужны друзья и товарищи». Как отмечено в каталожном пояснении, Насир ад-Дином ат-Туси противопоставлял «добродетельному городу» город невежественный, нечестивый и эксцентричный. Из нынешней перспективы — практически любой современный город, ставящий обывателя в тупик обилием выбора.

Заказчиком книги выступил Акбар (1542–1605), известный как Акбар Великий, в возрасте 14 лет ставший падишахом Индии. Потомок Тамерлана, он был образованным человеком, жестким и одновременно толерантным правителем. Так, он разрешил подданным свободу вероисповедования. Историки до сих пор спорят, умел ли Акбар читать. В любом случае, он инициировал появление

1. Подсвечник

Хорасан (совр. Иран, Афганистан)
Конец XII или XIII в.
Медь, гравировка, чеканка
Высота 35,0 см; диаметр 46,5 см
АКМ 00884

2. Килга

Египет, Каир (?)
XII в. (?)
Мрамор, резьба
60,0 x 39,0 см

3. Саади и идол храма Сомнатх
Л. 68 об. из рукописи Куллийат (Собрание сочинений) Саади

Могольская Индия
Около 1604
Бумага, акварель, тушь, золото
41,7 x 26, 4 см (лист); 24,0 x 13,2 см (изображение)

4. Нуман приказывает сбросить архитектора Симнара с парапета замка Хаварнак
Лист из рукописи Хамсе (Пятерица) Низами (?); позднее рукопись разделена на отдельные листы

Иран
Первая половина XVII в.
Бумага, акварель, тушь, золото
23,2 x 15,6 см (лист)

5. Трактат о дружбе
Л. 236 из рукописи Ахлак-и насири (Этика Насира) Насир ад-Дина ат-Туси

Могольская Индия
Около 1590–1595
Бумага, акварель, тушь, золото
23,7 x 14,3 см (лист)
AKM 00288

множества изданий и много времени проводил, слушая чтение художественных, научных и исторических произведений.

О том, насколько в исламском мире ценилось искусство книги, говорит тот факт, что многие из миниатюр датированы. Благодаря датировкам можно проследить историю работы над книгами. Так, красивейший лист «Утки несут черепаху над деревней» из сборника басен 1612 г. «Сияние Канопуса» датирован 13-м числом месяца сафар 1002 г. хиджры, что по григорианскому календарю соответствует 8 ноября 1593 г.

Придворный художник Садики Бег, руководивший библиотекой с 1587 г., сам себе заказал этот сборник. В выходных сведениях он скромно сравнил себя с легендарными персидскими миниатюристами Мани и Бехзадом. Человек талантливый и потому со сложным характером, Садики Бег имел право на сравнение: его работы выделяются и композицией, и уровнем мастерства. А показанная на петербургской выставке миниатюра и вовсе редка: художник изобразил здесь не привычные для иллюстраторов той поры дворцовые постройки, но небольшие дома из глинобитного кирпича. В предназначавшихся для знати книгах такие сельские сюжеты были редки, но в данном случае художник не боялся неприятно удивить или даже прогневить заказчика.

Выходными сведениями снабжались почти все рукописные книги исламского мира. Среди исключений — «Кулийат» Саади. Собрание сочинений поэта-шейха получилось объемным, его обильно иллюстрированные списки продавались очень плохо. В коллекции Ага-хана есть лист из единственной дошедшей до наших дней полной рукописи 1604 г., созданной в Могольской Индии (хотя некоторые поэмы, включенные в «Кулийат», в ту пору иллюстрировались отдельно). Здесь чувствуется влияние нового стиля, укрепившегося после смерти Акбара. При его сыне Джахангире работал выдающийся персидский художник Ака-Реза Дхангири, в чьем творчестве соединились персидские, индийские и европейские традиции (и Акбар, и Джахангир много общались с католическими миссионерами и европейскими купцами).

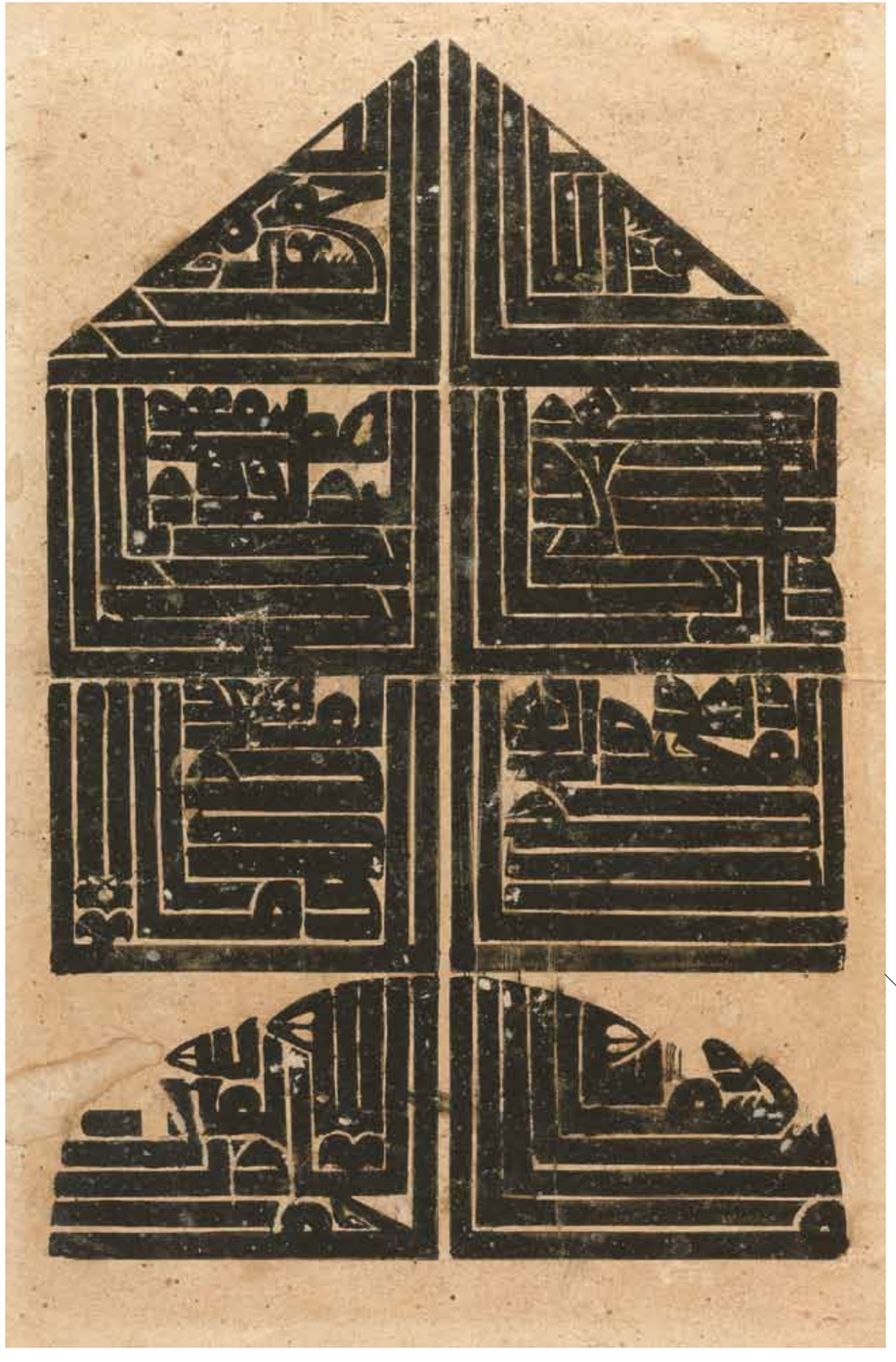
Сюжеты некоторых акварелей можно отнести к кочующим в мировом искусстве. Ослепление художника — один из них. В русской истории, например, есть легенда об ослеплении построившего собор Покрова Пресвятой Богородицы в Кремле мастера Постника Яковлева по прозвищу Барма (до 1950-х гг. считалось, что это два разных мастера, ныне принята другая точка зрения, согласно которой это один и тот же человек). Вряд ли Иван

6.

Грозный велел его ослепить. Согласно документам, через восемь лет после завершения собора Постник участвовал в строительстве Казанского кремля. Но примечательно само наличие легенды. Якобы ослепили и членов артели резчиков, создавших палаты великого князя Василия, — чтобы они не смогли работать у брата великого князя, Юрия Звенигородского (Андрей Тарковский рассказывает об этом событии в «Андрее Рублеве»).

В коллекции же Ага-хана хранится лист из рукописи «Хамсе» («Пятерица»), приписываемой Низами и созданной в 1197 г. Сюжет «Нуман приказывает сбросить архитектора Симнара с парапета замка Хавернак» описан еще в «Шахнаме» Фирдоуси. Получив гонорар за выстроенный по его проекту замок, Симнар хвастливо заявил, что знай он о таком вознаграждении — построил бы нечто лучшее. Тут-то арабский правитель Нуман и повелел сбросить его стены, — не из стремления наказать неразумное хвастовство, а из страха, что архитектор и впрямь превзойдет сам себя.

Для иллюстрирования этого фрагмента в качестве образца обычно использовали реальный дворец халифов Хавернак близ города Куфы на территории современного Ирака. Но художник рукописи, созданной в первой половине XVII в. в Иране, отошел от традиции и создал акварель в новой манере, с использованием китайских мотивов (о чем свидетельствует появление золотого свода в каменной арке). Мода на китайское распространилась среди персидских мастеров начиная с периода Ильханидов — влиятельнейшей в XIII–XIV вв. династии на Ближнем и Среднем Востоке, основанной внуком Чингисхана Хулагу (отсюда и второе ее название — Хулагуиды).



В последнем зале выставки показали макет здания нового музея для коллекции Ага-хана, строящегося в Торонто по проекту лауреата Притцкеровской премии Фумихико Маки. Прежде чем увидеть макет, посетитель настолько пропитывается духом исламской архитектуры, что можно опасаться за эстетический конфликт в его сознании. Но этого не происходит: не зря Маки придумывал здание по соседству с уже существующим Центром исмаилитов Северной Америки; сочетание восточной и западной эстетик здесь возможно лишь как диалог. Фумихико Маки давно строит музеи, а умение вписывать здание в ландшафт — ключевое для современной архитектуры.

В Эрмитаже представили примерно десятую часть собрания Ага-хана. Из России выставка, состоящая из уникатов и шедевров, отправилась в Музей исламского искусства в Куала-Лумпур, затем в Музей восточных цивилизаций в Сингапуре. До этого ее показывали в Португалии, Испании, Германии и Турции, где она собрала более 800 тыс. зрителей: огромная для археологии цифра. Пользовалась успехом выставка и в Эрмитаже, хотя здесь «Архитектуре в исламском искусстве» предоставили дальние залы Византии и Ближнего Востока, куда в условиях локального ремонта Зимнего дворца вел лишь один путь, далекий от главных туристических маршрутов. Это повторило историю лета 2011 г., когда в Эрмитаже, тоже в отделе исламского искусства на третьем этаже, показывали археологические сокровища Саудовской Аравии, и, несмотря на удаленность той экспозиции, ее посетили около полумиллиона человек. Понятно, что у музея, одновременно занятого дюжиной проектов, неизбежен кризис экспозиционных площадей. Тем не менее, по своей художественной значимости «Архитектура в исламском искусстве» стала одним из главных событий сезона.

7. Панель с сурой Ал-Калам

Южная Индия
Около 1800
Бумага, тушь
20,9 x 14,3 см
AKM 00909

6. Блюдо с изображением мавзолея

Иран
XVII в.
Фаянс, синяя подглазурная роспись
Диаметр 42,0 см
AKM 00589

АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ

ПРОЕКТИРОВЩИК УТОПИЙ

PIRANESI

ОФОРТЫ ПИРАНЕЗИ СТАЛИ ОТПРАВНОЙ ТОЧКОЙ ДЛЯ МНОГИХ РЕЖИССЕРОВ: ИХ ИСПОЛЬЗОВАЛИ В СВОИХ ФИЛЬМАХ СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН И ФРИЦ ЛАНГ. ЕГО АРХИТЕКТУРНЫЕ ИДЕИ ВДОХНОВЛЯЛИ ЗОДЧИХ ТОТАЛИТАРНЫХ РЕЖИМОВ: МУССОЛИНИЕВСКОЙ ИТАЛИИ, СТАЛИНСКОГО СОВЕТСКОГО СОЮЗА И ГИТЛЕРОВСКОГО ТРЕТЬЕГО РЕЙХА, И ВМЕСТЕ С ТЕМ ОН СТАЛ ЧУТЬ ЛИ НЕ ЛЮБИМЫМ АРХИТЕКТОРОМ ПОСТМОДЕРНИСТОВ.

О Джованни Баттисте Пиранези чаще всего говорят как о «последнем римском гении» (определение П. П. Муратова), подчеркивая тем самым, что его работы завершают и подытоживают великую эпоху классической архитектуры, длившуюся со времени Высокого Ренессанса, с начала XVI в., до конца XIX в., до момента торжества ар-нуво, и ознаменованную многовековым господством Рима как центра Европы. Пиранези признаётся одним из протагонистов неоклассицизма, направления для XVIII в. авангардного, однако созданный им образ Вечного города с его знаменитыми памятниками Античности и барокко представляется гимном прошлому, что определяет отношение к Риму как к городу, принадлежащему эпохе великой, но ушедшей. Пиранези — гений ретроспекции и археологии, «последний из могикан», и эта идея окончания, завершения, звучащая в большинстве рассуждений о творчестве Пиранези и его месте в истории культуры, придает его образу оттенок меланхоличного архаизма. Пиранези прославился больше всего изображением руин, то есть величия, ушедшего в прошлое, и грандиозными миражами о возрождении этого величия в будущем, столь же прекрасными, сколь и неисполнимыми. Архитектор фантазий, практически так ничего и не построивший, проектировщик утопий, ничего общего не имеющих с реальностью, визионер и мечтатель, горько оплакивающий древность, давно уже превратившуюся в миф, Пиранези — странный феномен великого Рима, постепенно превращающегося из центра европейской художественной жизни в культурное кладбище Европы. Подобная оценка творчества Пиранези, сформировавшаяся сразу после смерти мастера, определяет его восприятие до сих пор.

Выставка, проходившая в Эрмитаже, была посвящена не Пиранези — певцу римских ведут и античных развалин, а Пиранези раннего периода, 40-х годов XVIII в., когда венецианец только прибыл в Рим и делал первые шаги к славе. У Пиранези не было ни известности, ни денег, но именно тогда, в первые свои римские годы, он создал бóльшую часть фантастических композиций. Упомянутые работы не были знамениты при его жизни, но впоследствии эти оригинальные и странные произведения, серии Prima Parte, Grotteschi и Carceri, оказались признаны самыми парадоксальными и новаторскими его творениями. Особенно прославилась серия Пиранези, известная под названием Capric di Carceri («Воображаемые тюрьмы», как оно, не совсем точно, чаще всего на русский язык переводится). Именно на серии Carceri, выставленной в двух состояниях — раннем, редчайшем, и позднем, переработанном, — и концентрируется внимание посетителя выставки.

Уильям Бекфорд в книге «Мечтания, путевые мысли и происшествия», посвященной его путешествиям по Италии, рассказывает о впечатлении, произведенном знаменитым мостом Вздохов (Ponte dei Sospiri), соединяющим венецианские тюрьмы с Палаццо дожей и названным так красиво в честь печали осужденных, проходивших по крытой галерее моста и прощавшихся на этом мосту со свободой. Бекфорд пишет: «Я вздрогнул, когда проезжал под ним; уверен, что не без причины это сооружение получило название Ponte dei Sospiri. Ужас и уныние поселились в моей душе после возвращения. Я не мог спокойно ужинать, столь сильно было поражено мое воображение; схватив карандаш, я стал набрасывать кошмарные подземные пустоты, царство страха и страдания, с цепями, кандалами, дыбами и другими проклятыми орудиями в стиле Пиранези». Эти строки написаны где-то в начале 1780-х гг., и это — первое известное нам литературное упоминание серии гравюр Пиранези. Автор приведенных строк, Уильям Томас Бекфорд, — личность примечательная. Член британского парламента, известный и талантливый литератор, коллекционер и ценитель искусства, он был одним из богатейших людей Англии, а следовательно — и одним из богатейших в Европе. Знаменит же он был не столько этими своими достоинствами, сколько своим поведением, до такой степени свободным и вольнодумным, что имя Бекфорда попало в список самых известных европейских либертинов XVIII столетия. В то время слово «либертин» означало свободу от всех ограничений, социальных, моральных и религиозных норм. В поведении либертинов свободолюбие, порочность, великодушие, цинизм и талантливость сплелись в единое целое, оформившись в своего рода идеологию. На Ponte dei Sospiri Бекфорд смотрит из гондолы, как богатый турист, но в Италии он оказывается не то чтобы по собственной воле: из-за скандала, подобного уайльдовскому, ему пришлось бежать на континент. На родине ему грозит судебное разбирательство, и угроза заключения висит над ним как дамоклов меч. Вид моста венецианских тюрем заставляет Бекфорда вздрогнуть не случайно: у этого богатого и свободного англичанина решетки на окнах вызывают не отвлеченные романтические ассоциации, а конкретные личные переживания.

Замечание Бекфорда сделано спустя пять лет после смерти Пиранези, но его тон дает понять, что творение Пиранези — серия Capric di Carceri — для предполагаемого читателя «Мечтаний, путевых мыслей и происшествий» не является чем-то новым, неизвестным и из ряда вон выходящим. Бекфорд прямо адресуется к «стилю Пиранези», тем самым указывая на то, что мрачные пиранезиевские тюрьмы в конце XVIII в. для определенного круга уже стали своего рода топосом, общеизвестной и общезначимой темой. Это, конечно же, особый круг, друзья и знакомые Уильяма Бекфорда, то есть интернациональное сообщество вольнодумцев-интеллектуалов, экстравагантных индивидуалистов,

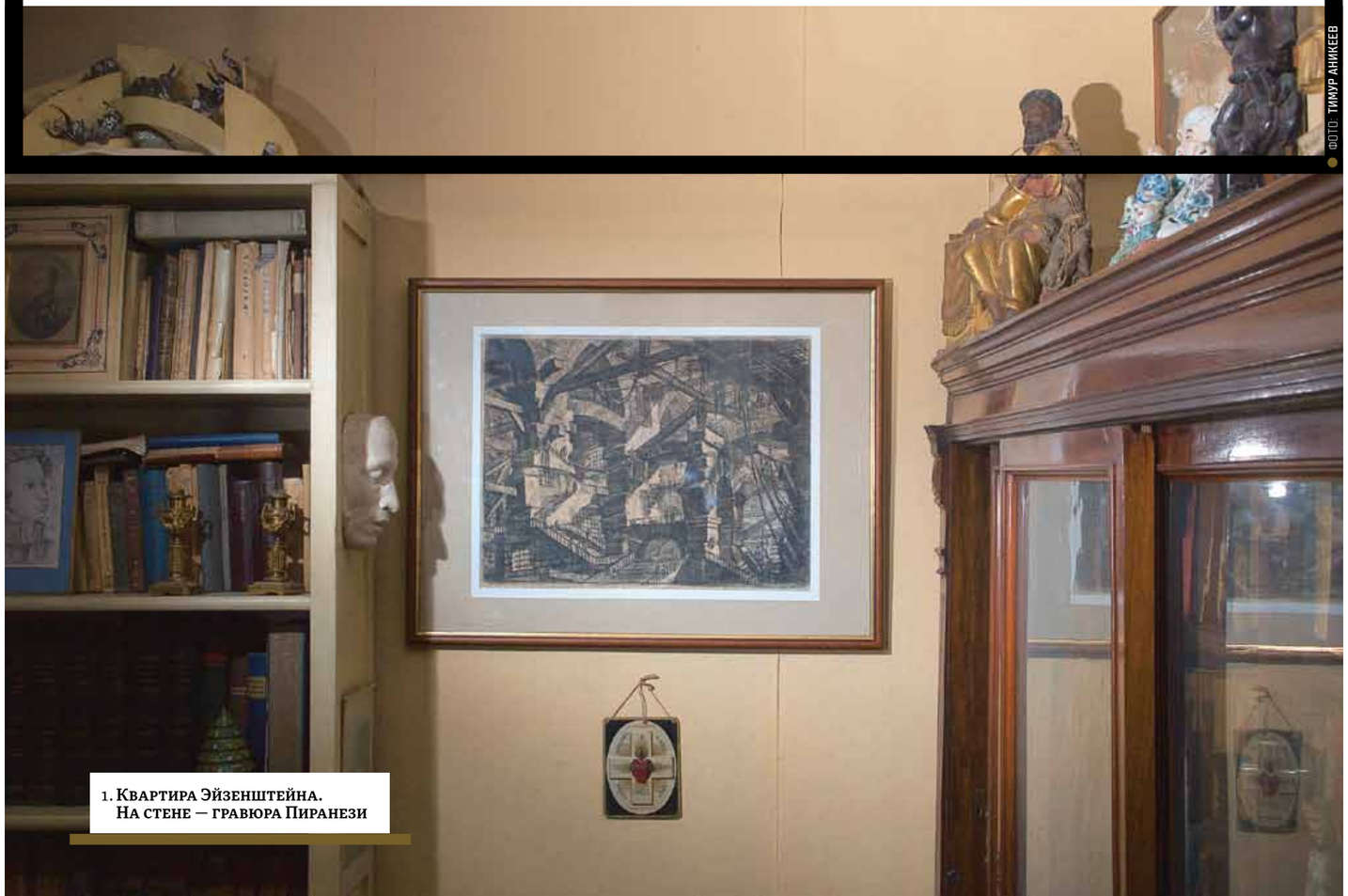
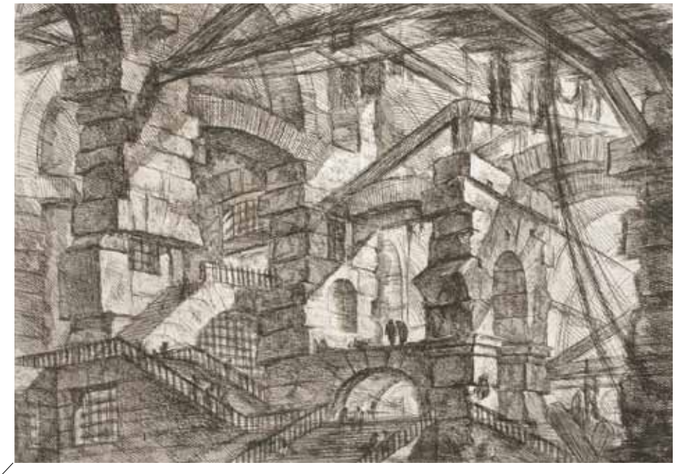


ФОТО: ТИМУР АНИКЕЕВ

1. **Квартира Эйзенштейна. На стене — гравюра Пиранези**



2. Джованни Баттиста Пиранези

Огромное колесо.
Лист IX из серии Carceri
1749–1750
Офорт с добавлением резца. 56,1 x 41,5 см
V состояние

3. Джованни Баттиста Пиранези

Узники на выступающей платформе.
Лист X из серии Carceri
1749–1750
Офорт с добавлением резца. 41,7 x 55,3 см
IV состояние

4. Джованни Баттиста Пиранези

Готическая арка.
Лист XIV из серии Carceri
1749–1750
41,7 x 55,6 см
I состояние

ФОТО: ТОНИ МИКЛ

5. **Мост Вздохов, Венеция**

не слишком многочисленных, но определяющих то, что мы зовем «духом времени». С момента краткого упоминания Бекфорда Capric di Carceri становятся всё более и более популярными.

В XX в. эта серия стала одним из любимейших произведений для модернизма. Эссе о Пиранези написали Олдос Хаксли, Маргерит Юрсенар, Сергей Эйзенштейн; Никола де Сталь и Ханс Хартунг создали абстрактные композиции, посвященные Capric di Carceri. Мауриц Корнелис Эшер обращался к опытам Пиранези для построения пространственных лабиринтов, столь сильно повлиявших на компьютерную графику. Офорты Пиранези стали отправной точкой для многих режиссеров: их использовали в своих фильмах Сергей Эйзенштейн и Фриц Ланг. Его архитектурные идеи вдохновляли зодчих тоталитарных режимов: муссолиниевской Италии, сталинского Советского Союза и гитлеровского Третьего рейха, и вместе с тем он стал чуть ли не любимым архитектором постмодернистов. По количеству откликов и цитат в искусстве XX в. Пиранези среди всех художников своей эпохи занимает, пожалуй, первое место, войдя в плоть и кровь современного искусства.

Действительно, Capric di Carceri поразительны, особенно первое их издание (1749 г.), до последующих переделок и добавлений, — изображения вереницы пространственных пустот, бесконечно перетекающих одна в другую, наглухо замкнутых каменными стенами циклопических сооружений. Сколько бы исследователи ни находили возможных прообразов фантазий Пиранези, они никак не помогают объяснить парадоксальность выбора темы и того особого настроения, царящего в Capric di Carceri, той странной смеси агорафобии и клаустрофобии, соединения болезненного восторга гигантомании с леденящим душу ужасом перед бесконечностью громоздящихся пространственных объемов. Мало что дает и изучение реальных архитектурных прообразов, которые могли бы послужить источником для вдохновения Пиранези: древнеримская Мармертинская тюрьма представляет собой узкие подземные норы не выше человеческого роста, темницы замка Сант-Анджело — не более чем ряд крохотных голых келий, а венецианские Piombi похожи на узкие, тесные колодцы.

«Я вздрогнул, когда проезжал под ним; я уверен, что не без причины это сооружение получило название Ponte dei Sospiri. Ужас и уныние поселились в моей душе после возвращения. Я не мог спокойно ужинать, столь сильно было поражено мое воображение; схватив карандаш, я стал набрасывать кошмарные подземные пустоты, царство страха и страдания, с цепями, кандалами, дыбами и другими проклятыми орудиями в стиле Пиранези».

Литература этого времени также не приближает к объяснению загадки Capric di Carceri. Посвященный тюрьмам трактат Чезаре Беккариа «О преступлениях и наказаниях», обсуждавшийся при всех европейских дворах, произведший переворот в сознании, вызвавший бурную полемику и приведший к актуализации темы тюрем во второй половине XVIII в., был опубликован только в 1764 г. Готический роман с его поэтикой ужасов и тайн, близкой поэтике Пиранези, появился только в конце столетия. Такие листы, как «Круглая башня» или «Разводной мост», кажутся иллюстрациями к сценам из романов Уильяма Бекфорда и Анны Радклиф, но объясняют появление на свет фантазий Пиранези не в большей степени, чем новеллы Эдгара По или романы Франца Кафки, тоже наполненные пиранезианскими мотивами.

4.

Не объяснимы ни иконография, ни иконология, ни семантика серии. Стилистика Пиранези уникальна не только для Рима 1740-х гг., не только для Италии той эпохи, но совершенно уникальна даже на фоне явлений художественной жизни всей Европы; странная небрежность в манере гравировки офортов, их живописность, граничащая с незаконченностью, практически не имеют аналогов среди работ предшественников и современников. Загадочны и пространственные аномалии, опрокидывающие все понятия перспективы, масштабные сбои в архитектуре и в соотношениях архитектуры и фигур, населяющих эту архитектуру, то мизерно-крошечных, то превращающихся в каких-то гигантов, и время, к которому апеллирует Пиранези. В первых версиях Capric di Carceri намеки на Античность сведены к минимуму: как в архитектуре, так и в изображении фигур; с цитатами из древней римской архитектуры соседствуют элементы различных стилей: от готики до современности (как в листе «Готическая арка»). Крошечные фигурки стаффажа, разгуливающие под сводами Carceri, одеты в условные современные Пиранези костюмы, то в камзолы, то в лохмотья, и соседствуют с фигурами обнаженных античных великанов (в композиции «Узники на выступающей платформе»).

И наконец, необъяснима этическая позиция Пиранези: в чем смысл Capric di Carceri, что художник хотел сказать этим произведением? Что же это, наконец, такое: гуманный протест, облеченный в своеобразную поэтическую форму, против угнетения человека человеком, предвосхищающий трактат Беккариа и всю полемику Просвещения, посвященную критике современного состояния системы наказания, — или, наоборот, упоение властью, прославление величия насилия одних людей над другими, воплощенного в невероятных сооружениях, предназначенных для подавления всего того, что власть сочтет враждебным себе, и воздвигнутых властью во имя собственного прославления?

Не пытаясь однозначно ответить на огромное количество вопросов, возникающих при пристальном вглядывании в Capric di Carceri, данная выставка представила феномен Пиранези на фоне богатой итальянской традиции изображений идеальных архитектурных композиций, являющихся чистой фантазией. Поэтому серия Capric di Carceri оказалась вписана как в контекст его ранних архитектурных фантазий, так и в контекст жанра воображаемой ведуты, в котором работали многие итальянские художники XVIII в.: сценографы, живописцы и архитекторы. Жанр этот важен для понимания стилистики Сеттеченто (так по-итальянски называется XVIII век) — явления своеобразного и сложного. На выставке были представлены рисунки семейства Галли Бибиена, Дж. Валериани: мастеров первой половины XVIII в., оказавших на Пиранези прямое влияние, а также работы П. Гонзага, Дж. Барбери, Дж. Манокки: мастеров конца века, вдохновлявшихся его гравюрами. Стилистика Сеттеченто, как и стилистика самого Пиранези, не может быть сведена к одной-единственной дефиниции: «барокко», «бароккетто», «рококо», «неоклассицизм». Итальянская воображаемая ведута столь же феноменальна, сколь и ранние фантазии римского гения. И для того чтобы проследить истоки его творчества, отметить влияние этого парадоксального мастера на свою эпоху и в какой-то степени прояснить загадочность Capric di Carceri, гравюры Пиранези на выставке были размещены среди творений мастеров воображаемой ведуты. □

Фронтисписы и экслибрисы книги из Эрмитажной библиотеки