Э

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

САНТЬЯГО КАЛАТРАВА.
В ПОИСКАХ
ДВИЖЕНИЯ ¶
БРАТЬЯ ЧЕПМЕН.
КОНЕЦ ВЕСЕЛЬЯ ¶
ИМПРЕССИОНИСТЫ
НА АМСТЕЛЕ ¶
ДВОРЦОВЫЕ КОТЫ ¶

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», ВЫПУСК № 19 (XIX)

18+

12102
9 772218 033781

Экспансия движет искусство, потому что она — синоним желания. Она все время гонит нас за границы прежнего художественного и жизненного опыта, выводит нас из творческих тупиков и открывает нам новые непреодолимые препятствия.

Алексей
Тарханов

12 КАЛАТРАВА

24 COVER STORY

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», ВЫПУСК № 19 (XIX)

18+

ISSN 2218-0338

12102

9 772218 033781

TOURBILLON
BOUTIQUE

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

PLANET OCEAN
РЕКЛАМА www.omegawatches.ru
OMEGA
Seamaster

КУЛЬТУРА ДАВОСА И ДАВОС КУЛЬТУРЫ

ФОТО: НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

Есть такое понятие «давосская культура». Под ней имеются в виду стиль мышления и стиль жизни, характерные для мировой финансовой и политической элиты, тех, кто раз в год собирается в Давосе на Мировой экономический форум. В эту культуру входят ценности рыночной экономики, политические ценности прав человека и любовь к предметам сдержанной роскоши.

Эти этнографические, по сути, детали недостаточны для того, чтобы понять, что такое Давос и какая от него может быть польза тем, кто живет в других культурах. Она, эта польза, есть.

При Форуме существуют комитеты, куда на временной основе приглашают людей, которых просят помочь составить повестку дня следующих собраний. Одна такая группа посвящена Культуре в высоком смысле. В нее входят люди искусства, художники, музыканты, писатели, музейщики, университетские искусствоведы и т. д. Для форума Культура — это не только культурная программа, украшающая жизнь участников, но целая система дискуссий о роли Культуры в развитии экономики и общества, о ее способности решать человеческие проблемы неэкономическими способами, о возможности пробуждать новые стимулы к творчеству и нестандартным решениям. Люди бизнеса ищут и находят в дискуссиях с деятелями культуры новые идеи и новых людей, без которых у «давосской культуры» нет будущего.

Мне довелось участвовать в подготовительной и реальной работе нескольких Форумов, в том числе и в 2013 году. Этот опыт навевает некоторые размышления, касающиеся нашей действительности. В Давосе Культуре

были посвящены два круглых стола (теперь это называют панелями). Один был весьма элитарным. Директора крупнейших музеев мира рассуждали о пользе энциклопедических музеев и их роли в глобальной культуре. Острым моментом был вопрос реституции, требований о передаче памятников культуры в страны их происхождения. Наличие некоторого морального аспекта, ощущения справедливости/несправедливости в глобальном масштабе — приводит к необходимости совместного принятия взвешенных решений. На самом деле есть рецепты того, как сочетать нужды глобальной Культуры и локальных культур. Это весьма похоже на ситуацию в мировой экономике.

Другой круглый стол был менее элитарным. Люди культуры рассказывали о том, как культурные мероприятия и учреждения помогали и помогают выжить людям и городам в условиях кризисов и экономических неурядиц. Музеи, театры, кампании по охране памятников, музыкальные фестивали... В России, в Италии, в Гане, в Америке. В здании Форума художники украшали разные углы своими работами, а потом водили экскурсии и рассказывали деловым людям, почему они сделали что-то так, а не иначе. На семинарах дирижер рассказал, а на церемонии закрытия показал, как можно объединить в единый хор тысячи людей во всем мире. Молодой художник по копейкам собирает деньги у пользователей Интернета и распределяет их как гранты молодым художникам же. Дизайнер превращает трущобы в пригодные для жизни инсталляции. Именно люди культуры представили то, что сегодня является художественным экспериментом, а завтра станет инновацией в другом мире. Произойдет это или нет, зависит от тех деловых людей, которые внимательно слушали их. Культура помогает готовить будущее. Это одна из ее важных функций, ее роль в обществе.

Но это невозможно без спасения прошлого. Такова функция музея. Он не только охраняет, но и возрождает. Сегодня мы, музей и журнал, возвращаем к жизни удивительно красивый шрифт, жизнь которого прервалась из-за крутых поворотов истории. Спасибо тем, кто сегодня спас его и подарил Эрмитажу. Теперь эти чудные буквы станут нашим официальным почерком. Его будет легко узнавать по стилистической близости с Эрмитажем, внутреннему родству с его духом. Об этом можно рассказать на следующем Давосе.

Давос учится у культурных событий и инициатив. Культура учится у Давоса оценивать риски и ценить стабильность. Но Культуре нужен и свой Давос, с глубоким обсуждением внутренних проблем, пророчествами своих мудрецов, дискуссиями о судьбах мира, спорах между континентами и расами. Такой Давос заменяют не академические форумы, а большие фестивали современного искусства: Венецианская биеннале, кассельская «Документа», мобильная «Манифеста». Вокруг них вращается множество других событий. Жизнь полна движения, но определенная пустота ощущается. Еще предстоит родиться Форуму, на котором политики и топ-менеджеры будут желанными, интересными, экзотичными и тем не менее — гостями.

Михаил Пиотровский
15.03.2013

ВЫПУСК №19 (XIX)

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Редакционный совет
Михаил Пиотровский (председатель редакционного совета), Георгий Вилинбахов, Юлия Кантор, Майкл Мальцов, Владимир Матвеев, Юрий Молодковец, Зорина Мыскова, Джеральдин Норман

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Зорина Мыскова**
Арт-директор **Андрей Шелютто**
Выпускающий редактор **Анна Потсар**
Ответственный секретарь, выпускающий редактор английской версии **Любовь Глебова**
Редактор британских материалов **Джеральдин Норман**
Редактор «Carte Postale» **Алексей Тарханов**
Литературный редактор **Анастасия Рыко**
Редакторы английской версии: **Тобин Обер, Мэттью Браун**

Дизайн и верстка: **Ирина Чекмарева, Анна Юрионас-Юрганс**
Шеф-фотограф **Рустам Загидуллин**
Бильд-редактор **Светлана Пухова**
Помощник дизайнера **Елена Лапшина**

Корректура и служба проверки: **Андрей Бауман**
Перевод: **Алэстер Гилл, Ирина Евстрахина, Александра Ершова-Платт, Линди Комсток, Джо Крещенте, Наталья Магнес, Эльвира Мячинская, Кристофер Пасконе, Вероника Силантьева, Михаил Спиридонов, Анна Суровегина, Нина Щербак**
Цветоделение и ретушь Михаил Шишлянников

Макет: **Андрей Шелютто**
Шрифты: **Франтишек Шторм**

РЕДАКЦИОННАЯ ГРУППА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Главный редактор газеты «Эрмитаж. Новости» **Екатерина Гиндина**
Ученый секретарь **Мариям Дандамаева**
Советник генерального директора **Юлия Кантор**
Руководитель пресс-службы **Лариса Корабельникова**
Заместитель генерального директора по выставкам и развитию **Владимир Матвеев**

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ

Директор Фонда «Эрмитаж XXI век», руководитель проекта **Виктория Докучаева**
Директор по vip-коммуникациям **Лилиана Ильина**
Организационно-правовое сопровождение: **Марина Кононова, Светлана Харитова**
Распространение: **Анастасия Антипова**

Юридическое сопровождение: **CLC / GGI Independent member**

УЧАСТНИКИ НОМЕРА:

Виктор Вексельберг
Клер Гарнье
Сантьяго Калатрава (Испания)
Дмитрий Медведев, председатель Правительства РФ
Михаил Пиотровский
Ольга Пиульская
Ольга Свиблова
Джейк и Динос Чепмены (Великобритания)
Минтимер Шаймиев, первый президент Республики Татарстан

АВТОРЫ:

Евгений Анисимов
Морин Барри (Великобритания)
Кателейн Брурс (Нидерланды)
Винсент Буле (Нидерланды)
Биргит Буленс (Нидерланды)
Светлана Даценко
Аркадий Извеков
Ричард Калвокоресси (Великобритания)
Константин Кедров-Челищев
Марлиз Клейтерп (Нидерланды)
Людмила Леусская
Мария Мазалова
Хуон Маллелью (Великобритания)
Нил Макгрегор (Великобритания)
Род Менгам (Великобритания)
Виктор Мизиано
Тьерри Морел (Великобритания)
Пауль Мостерд (Нидерланды)
Дмитрий Новик
Джеральдин Норман (Великобритания)
Григорий Ревзин
Гинтарас Ришкус
Сэр Норман Розенталь (Великобритания)
Мария Сидельникова
Алексей Тарханов (Франция)
Наташа Хейне (Нидерланды)
Сергей Ходнев
Филип Эттвуд (Великобритания)

СОТРУДНИКИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА:

Светлана Адаксина
Ирина Артемьева
Екатерина Гиндина
Михаил Дединкин
Аркадий Ипполитов
Екатерина Голицына (Великобритания)
Татьяна Косоурова
Альберт Костеневич
Николай Малиновский
Мария Меньшикова
Дмитрий Озерков
Михаил Пиотровский
Наталья Сидорова
Александр Солин
Нина Тарасова
Виктор Файбисович
Мария Халтунен

ФОТОГРАФЫ:

Рустам Загидуллин
Юрий Молодковец, фотограф Государственного Эрмитажа
Наталия Часовитина
Владимир Теребенин

ИЛЛЮСТРАТОРЫ:

Эльдар Закиров (Узбекистан)
Елена Китаева
Сергей Кужавский (Германия)
Григорий Майофис
Иван Шелютто

ФОТО: МИХАИЛ КОЗЛОВСКИЙ («КОММЕРСАНТЪ»)

Минтимер Шаймиев

Дорогие друзья!

Интенсивно развивающийся культурный обмен между Республикой Татарстан и Государственным Эрмитажем сегодня уже стал доброй традицией нашего времени. Художественные и культурно-исторические экспозиции музея с мировым именем, международные конференции, форумы и фестивали, лекции и встречи выдающихся ученых и именитых деятелей культуры в Казанском кремле, — убедительное свидетельство глубокого и крепнущего взаимного интереса и связей между Казанью и Санкт-Петербургом.

Замечательно, что журнал «Эрмитаж», являющийся изданием главного музея страны, ориентирован на сохранение и популяризацию мирового культурного наследия. Богатое историко-культурное наследие не только особый и чрезвычайно значимый социально-экономический ресурс для развития экономики, но и предмет нашей национальной гордости и славы. Обращение к теме культурного наследия созвучно с проблемами сохранения и развития исторических и духовных традиций, культур, языков всех народов, проживающих в России.

Уверен, что журнал, объединив профессиональные интересы, будет способствовать вниманию широкой общественности к сохранению бесценных памятников российской истории, культуры и искусства. Желаю вам плодотворной работы, новых идей, творческих достижений.

Минтимер Шаймиев на отдыхе

Россия, Татарстан
19.06.2004

Об открытии выставки «Кочевники Евразии на пути к империи» читайте на с. 236

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Феликса Владимировича Длина** за существенную финансовую поддержку журнала.
Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Аркадия Извекова и бутик «Cartier»** в Санкт-Петербурге за спонсорскую поддержку материалов о ювелирном искусстве.

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит департамент пресс-службы и информации Правительства РФ, пресс-службу Фонда М. Ш. Шаймиева за любезное предоставление соответствующих материалов этого выпуска.

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Андрея Амлинского** («Amlinsky — креативные стратегии»), **Елену Борисенко** (заместитель министра юстиции РФ), **Ольгу Высоцкую** (партнер PriceWaterhouseCoopers), **Карину Добротворскую** (президент и редакционный директор Brand Development Conde Nast International), **Игоря Дроздова** (старший вице-президент по правовым и административным вопросам Фонда «Сколково»), **Михаила Каменского** (генеральный директор «Сотбис-Россия»), **Михаила Крокина** («Крокин-галерея»), **Николая Кропачева** (ректор Санкт-Петербургского государственного университета), **Семена Михайловского** (ректор Санкт-Петербургской академии художеств), **Виктора Мизиано** (президент Международного фонда Manifesta, главный редактор «Художественного журнала»), **Татьяну Удальцову** (член правления Банка Москвы) за особое внимание, советы и дружескую поддержку журнала.

Специальная благодарность: **Ларисе Корабельниковой, Владимиру Матвееву, Дмитрию Озеркову, Марии Халтунен, Марине Цыгулевой, Оксане Лаптевой, Альфии Лисицыной, Марии Оганесьянц** (Государственный Эрмитаж), **Светлане Даценко, Паулю Мостерду** (выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»), **Екатерине Голицыной, Марии Станкевич** (Фонд Эрмитажа (Великобритания))

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: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19. Тел./факс +7 (812) 312 02 30, e-mail: info@hermitage-magazine.ru
Формат 231 × 285 мм. 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 PRESES NAMS BALTIC (Рига, Латвия).

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, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19. Тел./факс +7 (812) 312 02 30.

ФОТО: АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

Франтишек Шторм у себя в мастерской

Прага, 2012

Одежда ли слов — шрифт? Вряд ли, зачем это словам? Способ передвижения из двухмерного пространства в XD. Ключ к замкам бессознательного. Шрифт — это и есть образ смысла. Может запечатлеть навсегда, может просто не дать войти, — всё может. Шрифт возвращает нам голос автора, который мы не слышим.

Цветные буквы Набокова, маленькие надписи Олеши, серебро Феличи, дистиллированная чистота Чихольда, изысканность Уильяма Морриса, — из одного мира, неизбежно окружающего всех в цивилизации. Что окружает бесписьменные миры, какие знаки говорят с ними, — нам не узнать.

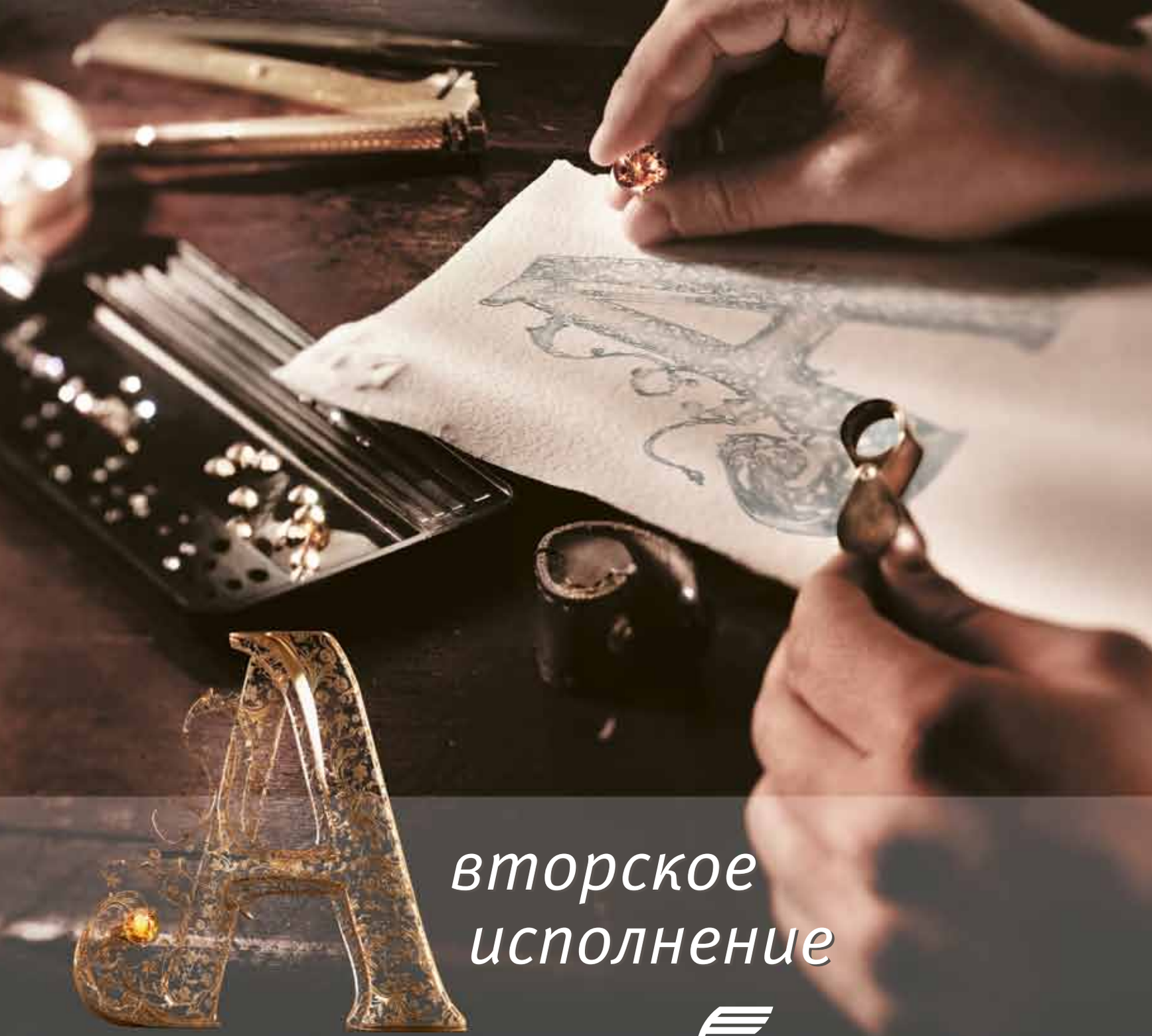
Эрмитаж — это слово. В азбуке на «Э» везде «Эхо», в Петербурге — «Эрмитаж». Шелютто, когда увидел в очень старой книге подобный способ изображения букв, сказал: «...с детства при упоминании Эрмитажа мне казалось, что Эрмитаж написан именно этим шрифтом. Европейским, но и русским, екатерининским, но и сецессионным. Вроде старым, а может быть, и из будущего. В общем, он очень похож на сам Музей...» Потом сказал, что наверняка весь набор был рассыпан по полям войн и революций, как и вся культура. Что собирать фрагменты и есть одна из задач великих музеев.

Два месяца мы разыскивали и восстанавливали с помощью уникального мастера из Чехии Франтишека Шторма единственный в своем роде кириллический шрифт, считавшийся утерянным безвозвратно. Шторм сразу признал в нем Kleukens Ingeborg, латинскую версию которого выпустил Stempel в 1910 году (имя гениального автора кириллического варианта не подтверждено). Шрифт создан с опорой на мощные традиции Серебряного века, апеллирует к гражданским шрифтам XVIII века и отсылает в будущее, став с момента создания началом новой русской визуальности, оставшейся без продолжения.

Шторм написал нам о том, что мы имеем дело с очень хорошим примером сецессионной антиквы примерно столетнего возраста, которая прекрасна такой, какая она есть. «Я убежден, что это может быть источником прекрасного сентиментального настроения для читателей журнала, наряду с высочайшей четкостью и удобством чтения».

Понимая, что этот единственный в своем роде российский шрифт, утрата которого невосполнима для мировой культуры, может быть восстановлен и развит, мы занялись данным проектом, и сейчас он успешно завершен.

Инициатор и руководитель проекта — Андрей Шелютто. Техническое восстановление, программирование и реализация — Франтишек Шторм / František Štorm, Прага. Мы назвали этот шрифт, восстановленный на самом современном техническом и программном уровне, — Hermitage Ingeborg. Образ Эрмитажа.



авторское исполнение

*Лучший российский банк, предоставляющий услуги частного банковского обслуживания и управления большими капиталами**

ВТБ24

Private Banking

Телефонная линия Private Banking:

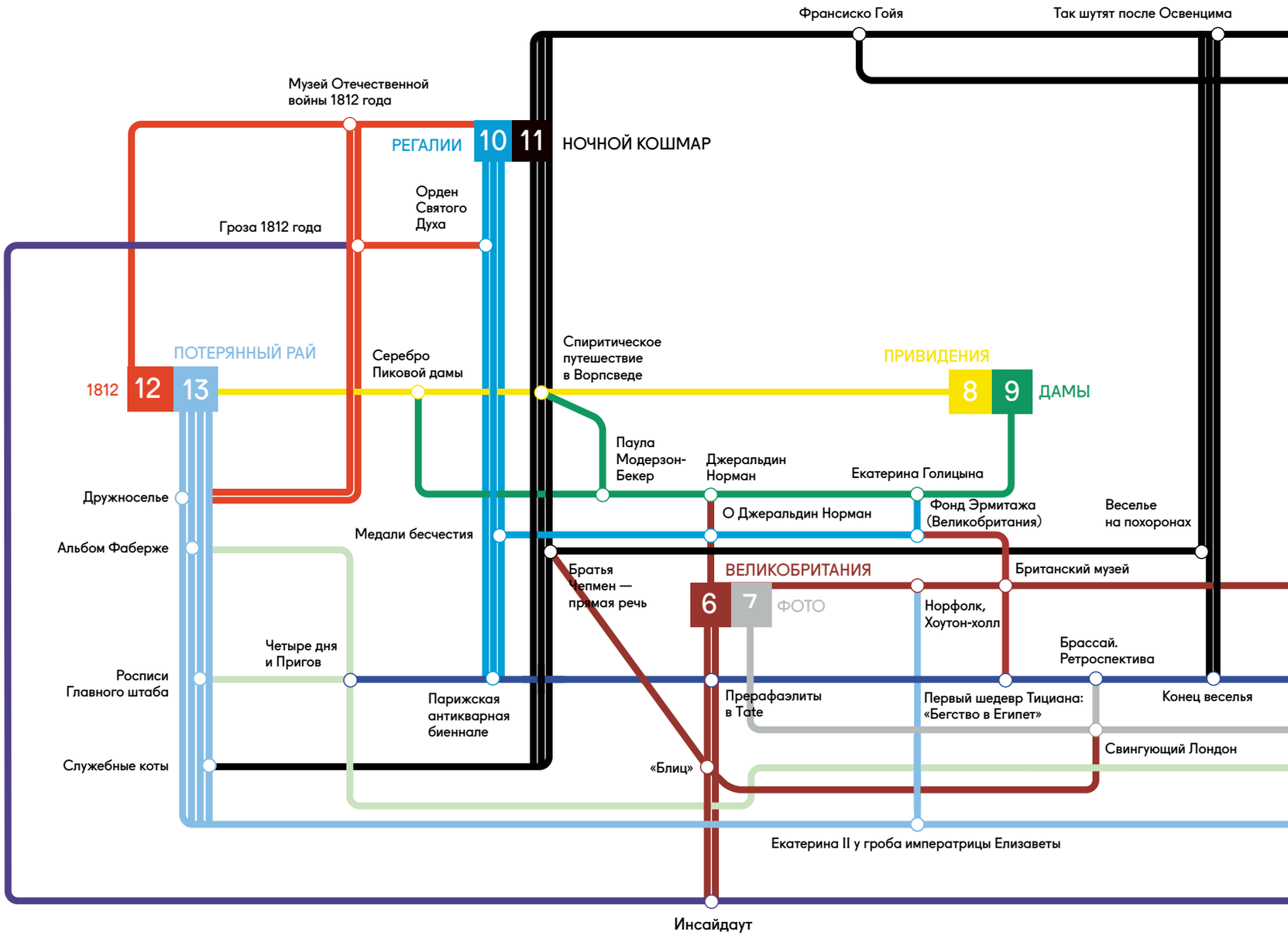
+7 (495) 642–88–88 (г. Москва)
+7 (812) 777–88–81 (г. Санкт-Петербург)
+7 (343) 222–24–24 (г. Екатеринбург)
+7 (863) 204–24–24 (г. Ростов-на-Дону)
+7 (861) 267–24–94 (г. Краснодар)
+7 (843) 567–24–24 (г. Казань)
+7 (846) 979–24–24 (г. Самара)
+7 (831) 233–24–24 (г. Нижний Новгород)

8 (800) 700–00–24

* По версии SPEAR'S Russia Wealth Managment Awards 2010 и 2011 г.г.

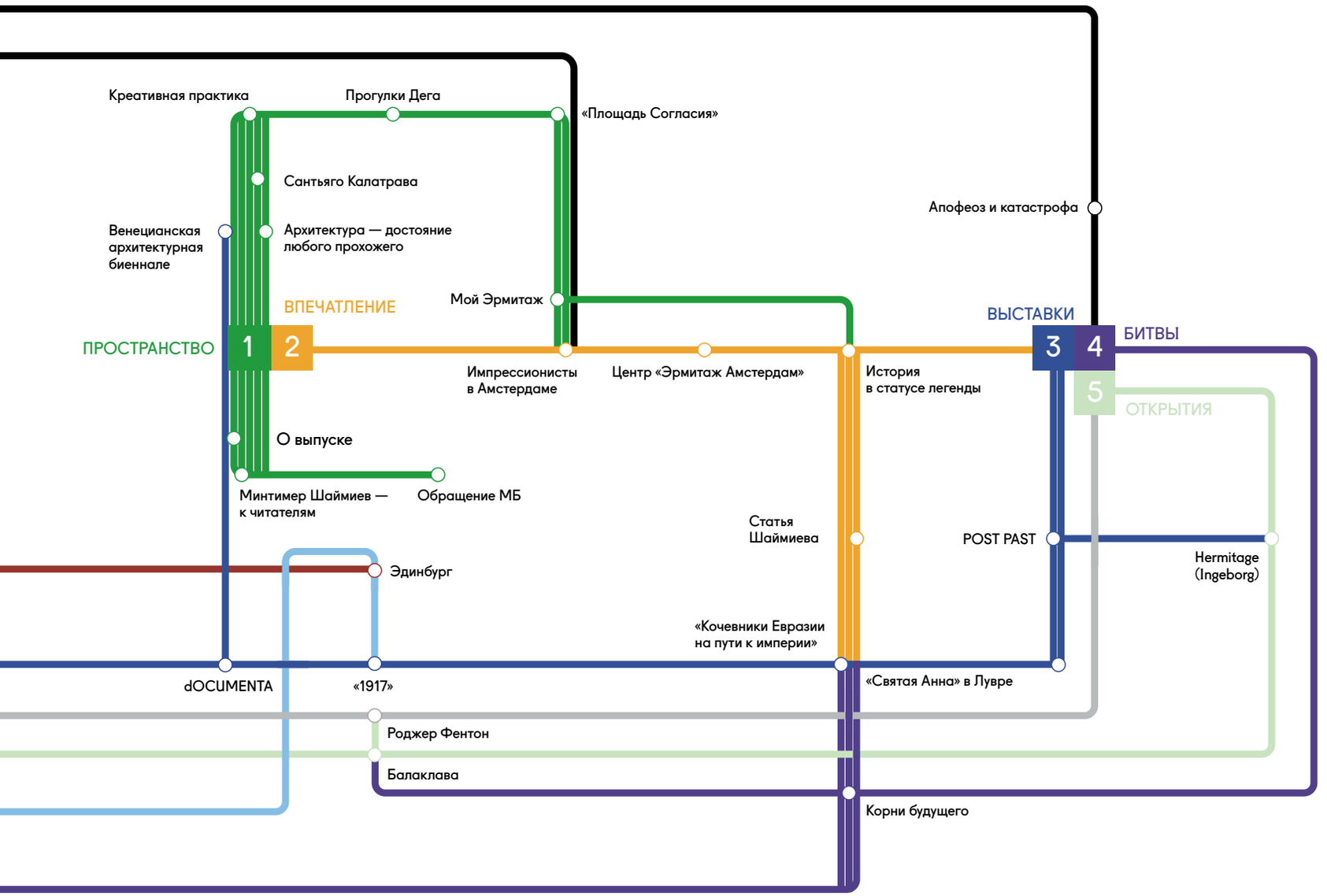
Банк ВТБ 24 (закрытое акционерное общество). Генеральная лицензия Банка России № 1623. Реклама. Private Banking — частное банковское обслуживание

РЕКЛАМА



С О Д Е Р Ж А Н И Е

4 Колонка. *М. Пиотровский*
7 Обращение. *М. Шаймиев*
12 Калатрава. *М. Пиотровский*
16 Креативная практика. *Д. Новик*
18 Архитектура — достояние любого прохожего. *А. Шелютто, Л. Глебова*
26 Отблеск имперской истории. Взгляд на Эрмитаж из Британского музея. *Н. Макгрегор*
30 Звезды захотели пофилософствовать. XIII Архитектурная биеннале в Венеции 2012 года. *Г. Ревзин*
32 Четыре дня и Дмитрий Пригов. *Д. Озерков*
34 dOCUMENTA. *В. Мизиано*
36 «1917». *М. Сидельникова*
38 Брассай. Ретроспектива. *М. Мазалова.*
40 «Святая Анна», последний шедевр Леонардо, в Лувре. *С. Ходнев*
42 XXVI Выставка-биеннале антикваров. *М. Меньшикова*
44 Preraphs. *З. Мыскова*
46 Музей 1812 года. *Д. Медведев*
50 Так шутят после Освенцима. *М. Пиотровский*
52 Веселье на похоронах. *Р. Менгам*
56 Интервью с Диносом и Джейком Чепменами. *Г. Ришкус*
62 Видение Апокалипсиса. *Н. Розенталь*
66 Невинно смешанные карты. *Д. Озерков*
68 Им никто не поможет. Трагические сюжеты в графике Франсиско Гойи. *М. Дединкин*
74 Сражение как образ. *Р. Калвокоресси*
82 Международный клуб друзей Эрмитажа
84 Молодая женщина в возрасте за шестьдесят. *Х. Маллелью*
86 Эссе. *Дж. Норман*
90 Новый исполнительный директор британского Фонда Эрмитажа
92 Тройка по поведению. *А. Тарханов*



99 Э. Дега. «Площадь Согласия». Исследования и реставрация. *А. Костеневич*

110 «Гляди, вон идет Дега». *А. Костеневич*

112 Серебро Пиковой дамы. *В. Файбисович*

122 Импрессионисты на Амстеле. *А. Костеневич*

134 «Что в имени тебе моем?» *А. Костеневич*

138 1 900 000 посетителей, и число продолжает расти… *С. Даценко*

146 Мантии. *Т. Косоурова*

154 Бесценный альбом. *А. Солин*

160 Подлинник искусства в истинном ювелирном бренде. *А. Извеков*

162 Затонувший колокол. *М. Дединкин*

168 Спиритическое путешествие в Ворпсведе. *Г. Ришкус*

170 «Гроза 1812 года». Русский цикл Петера Хесса. *Л. Леусская*

178 Инсайдаут. *К. Кедров-Челищев*

180 Сохранить без реконструкции. *Н. Малиновский*

184 Дружноселье. *Г. Ришкус*

194 «Удобные к ловлению мышей» *М. Халтунен*

196 Дворцовые коты. *Н. Тарасова*

208 Апофеоз и катастрофа. Иконография белой лошади в коллекции Государственного Эрмитажа. *А. Ипполитов*

218 Чембало. *С. Адаксина*

230 Подлинная история кочевой культуры. *Е. Гиндина*

236 О выставочном центре «Эрмитаж-Казань». *М. Шаймиев*

238 История в статусе легенды. *Е. Гиндина*

250 Первый шедевр Тициана. *И. Артемьева*

252 Медали бесчестия. *Ф. Эттвуд*

256 Возвращение в Хоутон. *Т. Морел*

258 «Екатерина Великая, просвещенная императрица». *М. Барри*

262 Свободная тема. Николай Ге. «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы», 1874 год. *Е. Анисимов*

КАЛАТ

Выставочный проект «Сантьяго Калатрава: В поисках движения», подготовленный в рамках программы «Эрмитаж 20/21», стал самой посещаемой архитектурной

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Сантьяго Калатрава в 2012 году, во время открытия выставки в Эрмитаже

Выставкой Сантьяго Калатравы Государственный Эрмитаж начинает серию проектов, посвященных крупнейшим архитекторам современности.

ГРАФ

выставкой 2012 года в мире. На выставке побывало в 2,5 раза больше посетителей, чем на Венецианской архитектурной биеннале (по данным ренкинга The Art Newspaper)

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Архитектура всегда была эрмитажной темой. Сам музей является энциклопедией архитектурных стилей, представленных в его зданиях блестящими именами Растрелли, Кваренги, Росси, Кленце. Музей хранит, исследует и выставляет прекрасные образцы архитектурной графики — от рабочих чертежей до архитектурных видов и образцов «бумажной» архитектуры разных веков. Одна из уникальных особенностей эрмитажных экспозиций (и в то же время одна из проблем) — сочетание экспонатов с роскошными дворцовыми и дворцово-музейными интерьерами. Размещение выставки современного архитектора в Николаевском зале Зимнего дворца сразу создает причудливый диалог пространств и структур, где старая архитектура играет огромную роль.

Эту выставку мы обсуждали давно. Постепенно сложилась концепция, радующая и нас и художника. Сантьяго Калатрава — испанец, но, как и бывает сейчас в архитектуре, — человек мира: и по местам жительства, и по стилю. И тем не менее... Сайт Сантьяго Калатравы украшен символом знаменитого ордена Калатравы — крестом с «завитушками». Невозможно удержаться от того, чтобы не сопоставить его с причудливыми линиями сооружений архитектора. Имя Сантьяго — в честь святого Иакова Компостельского, символом которого, как известно, является раковина. И опять — это причудливые линии, созвучные многим зданиям архитектора, его вокзалам и аэропортам.

Всем известно, что Сантьяго Калатрава пристально всматривается в природу, в создаваемые ею структуры. Напряженные линии его мостов даже на взгляд убеждают в прочности уже потому, что отчасти повторяют внутренние структуры рыб и прочих морских животных. И конечно же, когда смотришь на его сооружения и проекты, всегда вспоминается чрево Кита, в которое он нас помещает, как библейского Иону. Притом трудно себе представить более яркий манифест современных технологий. Архитектор учится у природы, но воплотить результаты этой учебы в жизнь, как оказывается, можно только в наше время.

Калатрава знаменит своими мостами. У мостов есть особая мистика, которая в его творчестве не только определенно присутствует, но и является одной из причин восторга зрителей. Мост — это великий символ того, как человек приспосабливает к себе природу, не совершая над ней насилия. Все происходит по взаимному согласию. Это любовь. Мосты поют об этом фигурально и реально. Мост в Дублине узнаётся моментально — это арфа из ирландского герба, чудесно-романтический образ Ирландии. Удивительный способ воплощения национального символа. Мост на въезде в Иерусалим оказывается абсолютно неожиданной и на первый взгляд чуждой линией в пейзаже. Но в нем тоже сразу узнаётся арфа царя Давида — и все становится на свои места.

Архитектор дарит нам прекрасные примеры современного вторжения в пейзаж и, что сложнее, в сложившийся исторический ансамбль, так что спонтанный внутренний протест быстро затухает даже у самых ранимых радетелей за неприкосновенность культурного наследия. Знаменитый мост в Венеции — прекрасный тому образец. Художник и архитектор изящно и строго ответил на вызов живущего историей города.

Выставка дает прекрасную возможность увидеть то, как в едином творческом потоке сосуществуют архитектор, художник, инженер и скульптор. Все жанры творчества Калатравы живут самостоятельно, но все они, когда нужно, сливаются воедино. И все они находятся в непрерывном диалоге. Сегодня в диалог вступил и Зимний дворец.

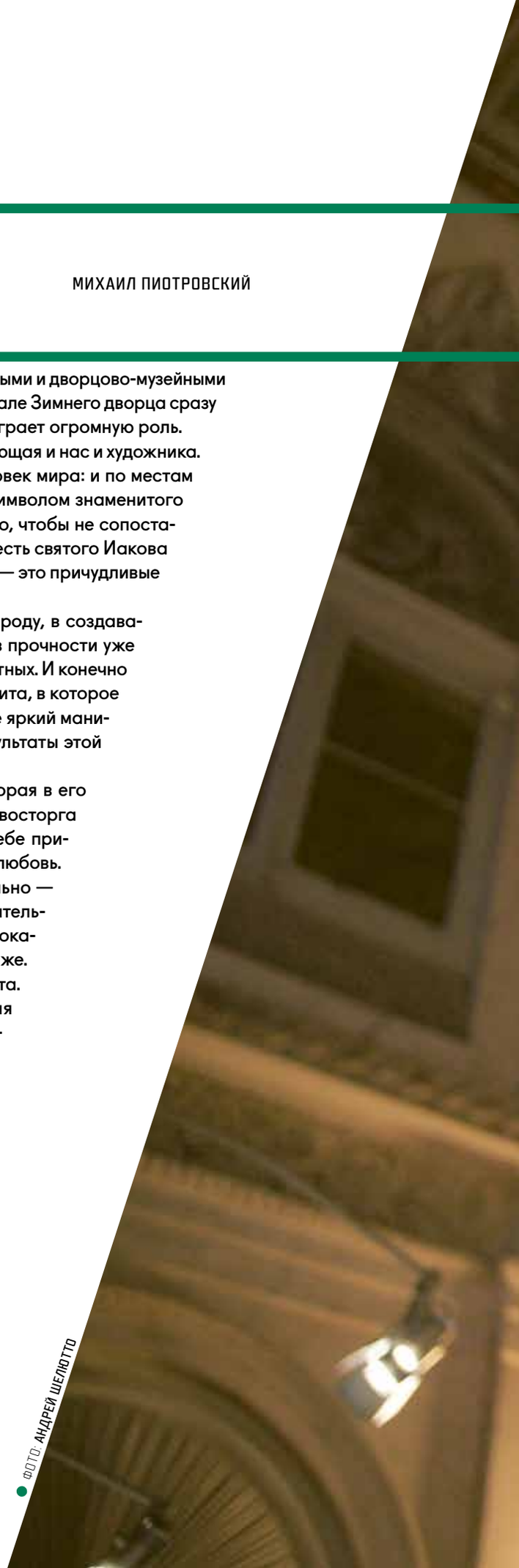


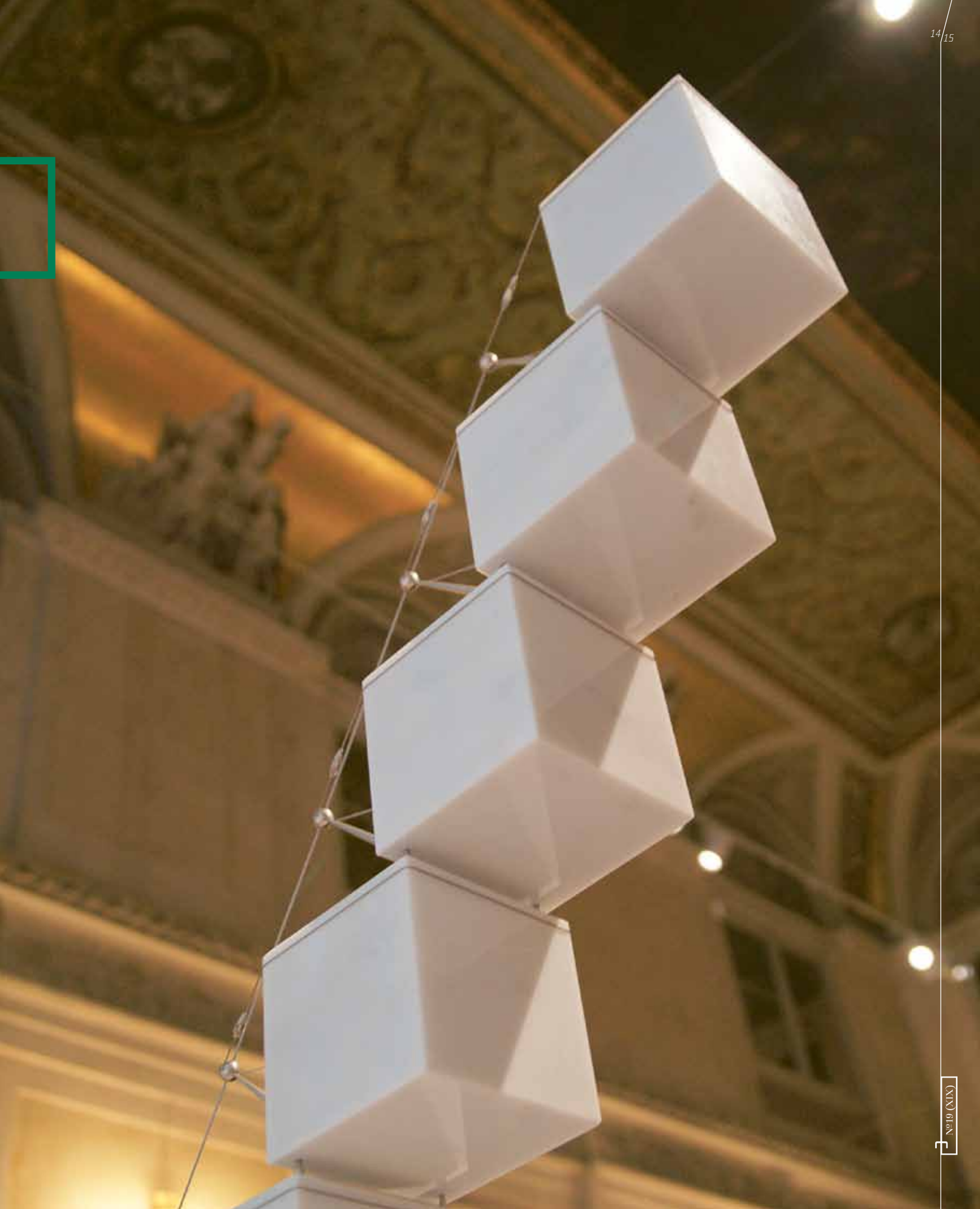
ФОТО: АНДРЕЙ ШЕЛЬОТТО

Сантьяго Калатрава

Бегущий

2005

Каррарский мрамор, дерево, сталь



КРЕАТИВНАЯ ПРАКТИКА

ДМИТРИЙ НОВИК

На лекции в переполненном Эрмитажном театре, которой Сантьяго Калатрава дополнил открытие своей персональной выставки «В поисках движения», испанский архитектор метафорически объяснил, почему выбрал именно эту профессию. В юности он интересовался последовательно живописью, математикой, биологией, инженерными науками. Архитектура позволила объединить все эти увлечения, использовать приобретенные знания в креативной практике.

Выставка «В поисках движения» предлагает зрителю интеллектуальное путешествие в «миры Калатравы», помещает его в своеобразный фокус, где встречаются легкие акварельные наброски человеческих фигур и многодельные макеты вокзалов и стадионов, станковые скульптуры из эбенового дерева и нержавеющей стали и записки с расчетами статических и ветровых нагрузок на здания. Цель куратора выставки Кристины Каррильо де Альборнос прозрачна. Вместе со зрителем она задается вопросом о причинах феноменальной популярности Калатравы, работающего по всему миру — от Мальмё до Иерусалима, от Рио-де-Жанейро и Нью-Йорка до Лиона и Берлина.

Калатраву часто называют лидером направления «био-тек» в современной архитектуре. А его всемирное признание объясняют использованием узнаваемых пластических образов, придуманных природой. Действительно, он всегда ищет движение. Рисует юное женское тело за утренним туалетом — любимый сюжет импрессионистов; а вот мощная фигура атлета-олимпийца — тема, известная с античных времен. Конструирует объекты-трансформеры, наследуя традициям русского авангарда, и сравнивает человеческий позвоночник с танцующими листьями — как классический скульптор-модернист. Потом все этюды найдут свое применение в архитектурных проектах.

Думается, что это очень важная, однако не единственная причина успеха Сантьяго Калатравы, а за 30 лет работы он реализовал 40 проектов важных общественных зданий и сооружений. Не менее значимым представляется его умение работать с пространством: радикально изменять ландшафт, но не разрушать его.

Из реализованного Калатравой на сегодня первое место занимает фантастический комплекс «Город наук и искусств» в Валенсии. Когда скоростной поезд из Барселоны въезжает в городскую черту, «Город» мелькает справа, конкурируя с видом на прозрачное Средиземное море. Рядом с вокзалом расположены обычная имперская архитектура XIX века и круглое здание арены для корриды. «Город» не виден, он построен поодаль, в осушенном русле реки Турия. После катастрофического наводнения 1957 года реку пустили в обход Валенсии, образовалось пустое пространство, которое заполнили променады и спортивные площадки. Не хватало доминанты. «Город наук и искусств» выполняет эту роль. Дружелюбно приподнимает свой шлем Дворец искусств королевы Софии, подмигивает большим глазом планетарий, манят узорчатыми конструкциями Музей науки принца Филиппа и оранжерея. Каждое здание выразительно само по себе и в то же время работает на ансамбль. Количество эффектных ракурсов неисчислимо. Не случайно в любой сезон, в любое время суток в «Городе» можно застать человека с фотокамерой.

1. Сантьяго Калатрава

Железнодорожная станция аэропорта имени Сент-Экзюпери
Леон, Франция. 1989–1994

3. Сантьяго Калатрава

Мост Сэмюэла Беккета
Дублин, Ирландия
1998–2009

2. Сантьяго Калатрава

Город наук и искусств
Валенсия, Испания
1991–2000

4. Сантьяго Калатрава

Вокзал Ориенте
Лиссабон, Португалия
1993–1998

Вокзал Ориенте в Лиссабоне — это не только кружевные кроны металлических деревьев, напоминание о райских садах, желанных и недостижимых. Это еще и комфортный транспортный узел, объединяющий дальние поезда и местные электрички, метро и автобусы. Наконец, это — начало Парка наций, комплекса, построенного к Экспо-1998. Вокзал Калатравы солирует в упомянутом оркестре из выставочных залов, торговых центров, отелей, музеев, театров и фуникулера, идущего вдоль океана. Солирует так, что слышна каждая нота, сыгранная другими архитектурными инструментами.

Совершено иная ситуация в Лионе, для которого Калатрава спроектировал железнодорожный вокзал аэропорта имени Сент-Экзюпери. Птица из стали, стекла и бетона только что приземлилась и еще не сложила крылья. В пространстве под крыльями расположены небольшой, удобный терминал, платформы для скоростных поездов TGV и городской электрички Rhone express, а также выход к автостоянкам. Птица Калатравы своими крыльями приветствует гостей Лиона и желает удачного полета тем, кто его покидает. Вокзал совершенно преобразил унылый пейзаж из стандартных аэропортовских построек.

Еще один вариант работы с ландшафтом Калатрава продемонстрировал при создании Олимпийского комплекса в Афинах. Помимо реконструкции главного стадиона и строительства велотрека к Олимпиаде-2004, он создал Агору XXI века в виде изящной белой аркады и «Стену наций» — волнообразно двигающуюся конструкцию длиной 250 метров. Архитектурный фокус состоит в том, что Калатрава не навязывает своих объектов посетителю спортивных соревнований или иных массовых действий. Выйдя из метро на станции «Ирини», можно кратчайшим путем по широким дорожкам быстро попасть на олимпийский стадион. Агора и «Стена наций» предназначены для медитаций и размышлений, возможно — очень далеких от спортивных страстей. Однако без этих сооружений Олимпийский комплекс был бы неполным.

Больше всего Сантьяго Калатрава известен своими мостами. В них он каждый раз находит необычный ход, не повторяясь, но сохраняя узнаваемый почерк. Венецианский мост Конституции соединил — через Гран-канал — две важные городские точки: Пьяццале Рома и железнодорожный вокзал Санта-Лючия. Архитектор не спорит с историческими мостами через главную «улицу» Венеции. Он создает изящный, почти плоский силуэт, и только рисунок закругленных бетонных опор по берегам напоминает об авторстве мастера.

Мост для скоростного трамвая в Иерусалиме спроектирован совершенно иначе. На въезде в город архитектор рисует сложную композицию вантового моста с мачтой высотой 119 метров и 66 струнами. Его сразу назвали «Арфа Давида». Находясь вблизи, надо долго всматриваться, чтобы понять, какую часть висячего моста держит та или иная струна. Таким способом Калатрава напоминает, что вы находитесь в городе с самой сложной и драматичной историей.

В 2009 году Сантьяго Калатрава поставил изящный автограф в Мадриде. Кстати, это его первая работа в испанской столице. Для площади Кастилии, откуда на север начинается Сити с самыми высокими небоскребами в Испании, он придумал стелу, одетую в колеблющиеся бронзовые пластины. «Живая» башня особенно выразительно смотрится вечером, при электрической подсветке. Архитектор не спорит с обилием стекла и бетона в небоскребах. Он верен своему принципу поиска движения. □

АРХИТЕКТУРА — ДОСТОЯНИЕ ЛЮБОГО ПРОХОЖЕГО

Один из самых успешных архитекторов современности Сантьяго Калатрава уверяет, что он — человек с двумя высшими образованиями, архитектурным и инженерным, — не может просчитать всего и, более того, не имеет четкого представления о себе самом. Больше 40 крупных проектов по всему миру за 30 лет работы — мосты, стадионы, оперные театры, музеи, вокзалы, небоскребы — по-прежнему преподносят сюрпризы своему автору, который точно знает, что от замысла архитектора зависит далеко не все.

В. Ваша выставка в Эрмитаже имеет отношение только к современному искусству или также и к искусству будущего?

О. Безусловно, и к тому и к другому. От современной идеи до ее воплощения проходит минимум 10 лет. Многие из моих проектов, которые сейчас выставляются, — существуют только на бумаге, но обязательно будут осуществлены через какое-то время. И следовательно, они созданы для будущего. Пожалуй, эта выставка имеет для меня такое же значение, что и Эрмитаж для всего человечества. Он — одно из тех важных мест, куда стремится любой художник. Настоящий храм искусств. Для меня выставляться в Эрмитаже — значимое событие и большая честь.

В. Есть что-то в коллекции Эрмитажа, что вы особенно любите?

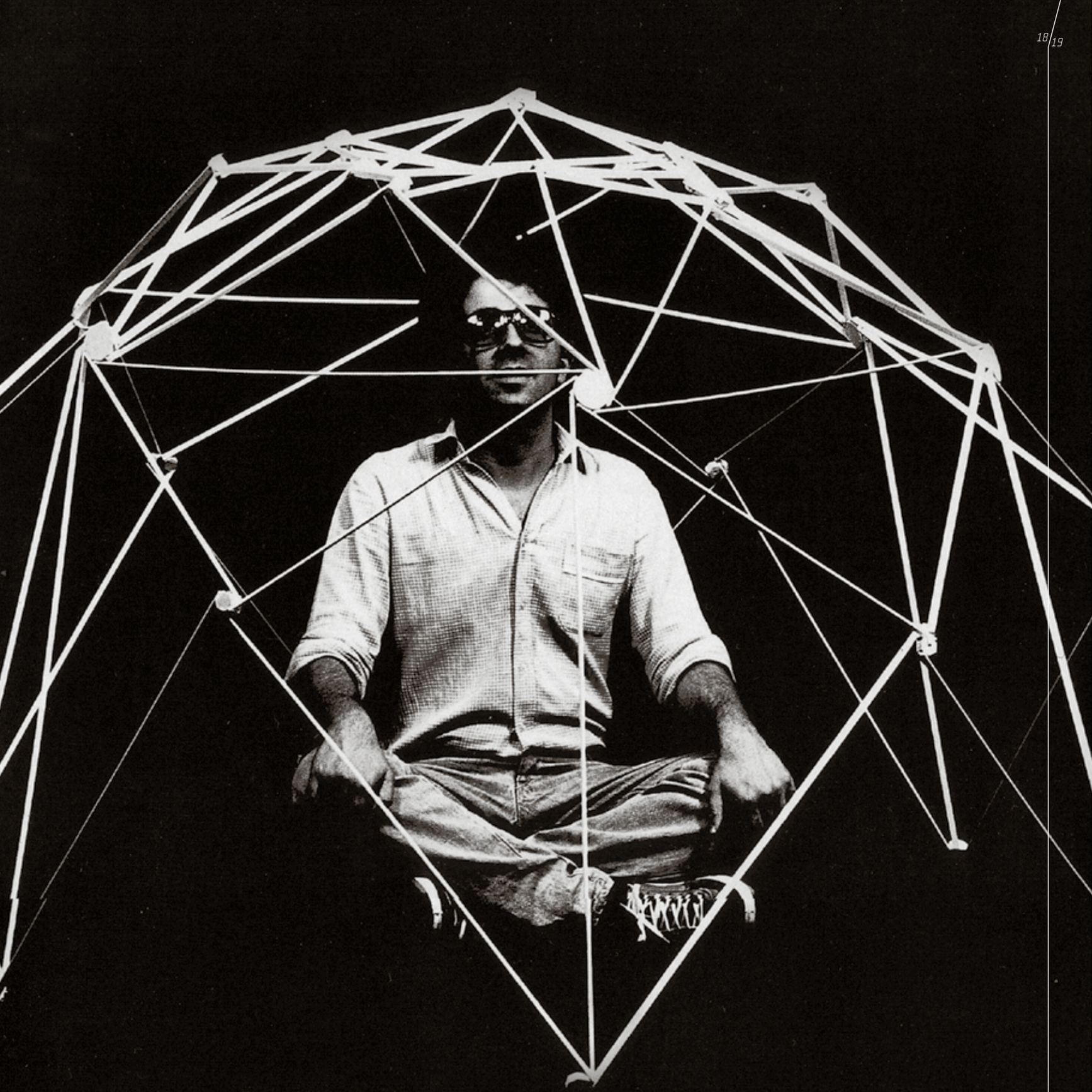
О. Я открыл для себя Понтормо, его картину с Марией, младенцем и святыми. Это — невероятное произведение. Но я назвал лишь одно имя из огромного числа великих мастеров. В Эрмитаже поражают разнообразие и качество экспонатов. Я счастлив, что я здесь и могу любоваться этим великолепием. Эрмитаж видится мне памятником всему человечеству. Здесь каждый артефакт создан человеком, свидетельствует о вложенных в него душевных силах, стремлении автора достичь высочайшей точки мастерства и донести до нас свое послание. Я выбрал Понтормо, потому что он меня поразил. Так же я остолбенел перед Христом Тициана. Его текстура, палитра, вода просто уникальны. Эрмитаж потрясает своим масштабом. Это особенный музей.

В. Как вы оцениваете архитектурный стиль Санкт-Петербурга?

О. Однозначно, Санкт-Петербург — один из красивейших городов мира. Всё в Петербурге — его пропорции, каналы, воду, виды — я считаю особенным. Да и природу, суровый климат, длинные ночи ни с чем не сравнить. Этот город будто создан для архитектора: за каждым поворотом поджидает открытие. И таким открытиям нет конца: они в выступах, на крышах, в домах, карнизах, улицах, площадях. Во всем — от незначительной детали до общей концепции — чувствуется, что город создан для созерцания. Но интересно и то, что, при всей материальности архитектуры, у него есть еще одна душа — музыкальная. И мне это нравится, это такой контраст: сочетание грандиозного музыкального исполнения и архитектурной монументальности, урбанистичности кажется мне удивительным. Петербург целиком является памятником. Поистине уникальное творение.

В. Как вы начали заниматься архитектурой?

О. Обучаться архитектуре, вплотную изучать ее я начал, когда мне было 17–20 лет. Я всегда тянулся к архитектуре, но понял ее суть только в этом



Сантьяго Калатрава
в 1981 году, во время подготовки
докторской диссертации

возрасте. Возможно, я мог бы стать инженером, хотя скорее — художником. Люблю живопись и скульптуру. Я с одинаковым удовольствием занимаюсь и архитектурой, и проектированием, и живописью, и скульптурой. Я мог бы посвятить себя любой из этих профессий.

В. Вы много рисуете?

О. Я только этим и занимаюсь. Рисовать у меня получается значительно лучше, чем говорить. Я рисую всё. Для меня рисовать так же естественно, как дышать.

В. Думаете ли вы, когда делаете набросок, что, возможно, создаете новый экспонат для музея?

О. Этой мысли у меня нет. Дело в том, что даже когда архитектурное произведение выставляется в музее, оно не утрачивает своего предназначения — служить предметом внешнего декора, поскольку у здания всегда есть фасад. Архитектура видна с улицы, она достояние любого прохожего. Каждый человек может наслаждаться архитектурой, и в этом ее гуманистический пафос.

В. Можете ли вы понять, что получилось, пока проект не реализован? Всё ли видно в макете и рисунках?

О. Не всё. Процесс окутан тайной. Даже если я хочу всё просчитать, мне это не удается. Здание живет своей жизнью. К примеру, тени или трава постоянно растут, меняются каждую секунду. Здания тоже изменчивы, пейзаж и свет вносят в них коррективы. Самонадеянно говорить, что все зависит от замысла архитектора. Это — заблуждение. Мои проекты преподносят мне сюрпризы даже после многолетней скрупулезной проработки.

В. Размер проектируемого объекта имеет значение?

О. Подход всегда одинаковый. Ведь трудность заключается в воплощении. Тот, кто хоть раз пробовал слепить чашку или нарисовать глиняную фигурку, поймет, о чем я говорю. Очень наглядна с этой точки зрения биология. Вот вы видите животное, пытаетесь заглянуть внутрь него с помощью микроскопа, затем берете более точный микроскоп и замечаете всё новые подробности. Устройство микрокосмоса столь же значимо, как и устройство макрокосмоса. Для того чтобы создать полноценный мир, нужно помнить, что самое главное — детали.

В. Какой из ваших проектов самый любимый?

О. Для меня это важный вопрос. Возьмем руку: какой палец самый любимый? Или как если бы спросили: кто самый любимый из четырех моих детей? Проект стула сделать столь же трудно, сколь и проект дома. И нужно столько же любви для того, чтобы создать дизайн стула, как и для того, чтобы создать проект целого музея. Тут нет разницы, несмотря на масштаб. Все, что ты создаешь, — искусство, нечто, созданное искусственно. Есть проекты, где я работаю уже 20 лет, и есть проекты, где я работаю меньше. Для меня все важны. В конце проекта ты уже другой человек, не такой, каким был в начале. Потому что у нас цикличная жизнь, и каждый цикл — это 15 лет. Тебя окружают разные люди, которые, может быть, уже забыли происхождение самой идеи — идеи, родившейся 20 дет назад. Это личный экзистенциальный опыт — работать над каким-то проектом. Нужно быть готовым встретить любой сюрприз, любую неожиданность. Ты можешь нарисовать всё, но никогда не охватишь все ощущения: подобное невозможно. Когда ты видишь здание — это твой личный опыт восприятия данного здания, и тебя это всегда удивляет. Я об этом думал неоднократно. И полагаю, что здесь наша работа подобна работе композитора, который трудится над партитурой, создает музыку. Ты что-то из себя изгоняешь, когда творишь. Мы стремимся создать красивый объект, красивое произведение, дабы люди его любили. А потом получается, что все — и ты сам — воспринимают совсем по-другому то, что ты когда-то создал. Я считаю, не нужно иметь специального образования, чтобы воспринимать произведения искусства. Ты человек, и ты по-человечески воспринимаешь созданное другим человеком. Это, на мой взгляд, очень интересное явление, здесь многому можно научиться. Архитектура — ремесло, которое требует очень большой зрелости, и лучшие произведения Рафаэля или Микеланджело — то, что они создали в эпоху своей зрелости.

В. Какие архитекторы вас вдохновляют?

О. Можно перечислять бесконечно. Меня поразили рисунки Мельникова. Я считаю, что он величайший мастер. Еще я люблю работы американского

Сантьяго Калатрава

Мост Конституции
Венеция, Италия
1996–2008

архитектора Луиса Кана. Всегда восхищался творчеством Ле Корбюзье, особенно в начале своей карьеры. Меня завораживало умение Фрэнка Ллойда Райта вписать здание в окружающий пейзаж. Я могу назвать многих других. Даже сегодня работает столько талантливых архитекторов. Не меньше, чем художников. Долгие годы некоторые художники казались мне непостижимыми, например Сезанн или Роден, из художников XX века — Пикассо. Но все меняется. Научиться ремеслу можно только у тех, кто посвятил творчеству всю жизнь и создал произведения искусства, заставляющие размышлять. Теперь мне близки эти художники, их взгляды, отношение к жизни и та самоотдача, с которой они работали.

В. Чем вы планируете заниматься лет через 20?

О. Сложный вопрос. Прежде всего, надеюсь дожить до этого времени. Я люблю жизнь и еще не устал от нее. По правде сказать, я не знаю наверняка, чем займусь через 20 лет. Скорее всего, буду так же работать, как и последние 20 лет, рисовать, создавать скульптуры, учиться новому, знакомиться с людьми, как здесь — в Петербурге.

В. Какой отзыв о вашей работе был самым неожиданным?

О. Если честно, не знаю. Для меня важно мнение критиков и отношение к моей работе. Мне везло с критиками, я многому у них научился. От них узнал, как трезво оценивать свои проекты. Сейчас вспоминаю, как люди говорили про дерзкий полет: так написал один итальянец в критическом эссе в начале моей карьеры. Думаю, что идея полета по-прежнему присутствует в моей работе.

В. Как выглядит ваш собственный дом?

О. Я переделывал свои дома. Не строил новых, а работал со старыми. Самое важное для меня — пространство и свет. Пространство не обязательно должно быть большим. Главное — соотношение размера и функциональности.

В. Если бы вы могли что-то в себе исправить, что бы это было?

О. Сам в себе? Даже и не знаю. У меня нет четкого представления о том, какой я.

В. Ваша любимая музыка?

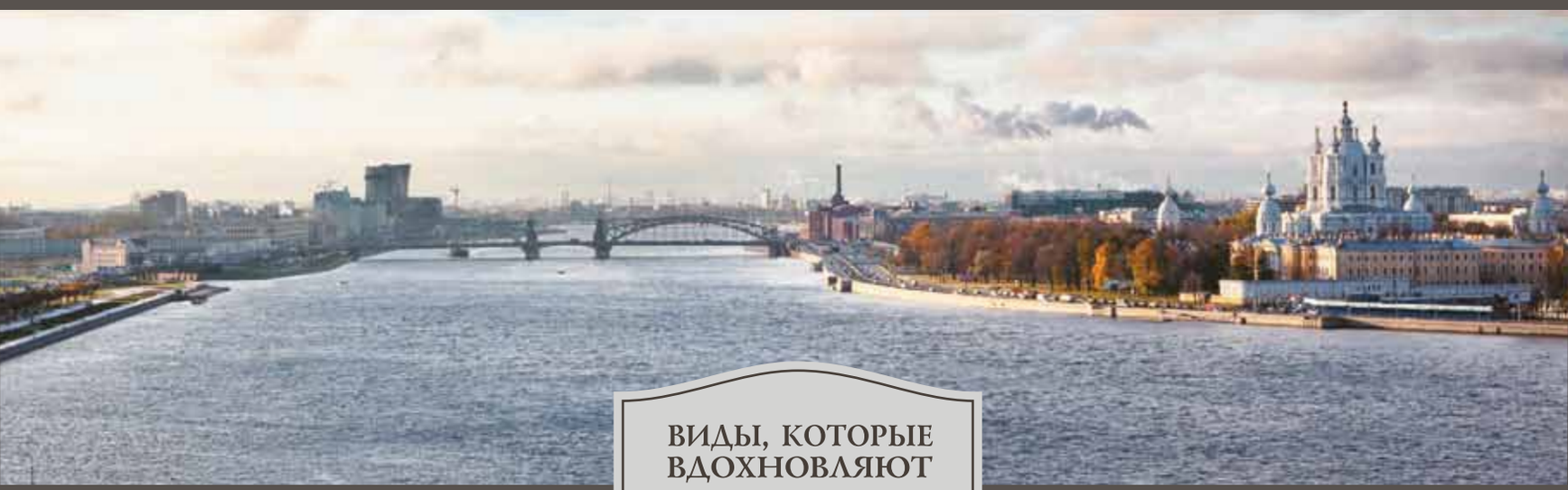
О. Мне нравится разная музыка. Мои вкусы часто менялись. Сначала я увлекался Бахом, потом он меня утомлял. Вспоминаю время, когда, несмотря на любовь к музыке, не переносил Рахманинова и Скрябина. Случалось, что меня раздражала не только классическая, но и популярная музыка. Однако при всем этом я люблю музыку. Мои музыкальные предпочтения зависят от времени и обстоятельств. К музыке я отношусь серьезно, она важна для меня. И очень жалею, что не освоил скрипку. Я бы с удовольствием научился играть на ней.

В. Без чего вы не смогли бы прожить, что делает вас счастливым?

О. Моя семья. Я ощущаю сильную связь с родными. Люблю свою дочь. Совсем недавно ей исполнилось 17. Мне доставляет огромную радость наблюдать, как из ребенка она превращается в молодую женщину. Это — удивительное переживание, которое мне уже посчастливилось испытать, когда взрослели три моих сына. Семья всегда служит мне опорой. Лучший совет, который я получил, — это совет моей мамы. Она пожелала мне быть хорошим человеком. А также любить всех людей. Если бы совета спросили у меня, я дал бы точно такой же: будьте хорошими людьми и любите других. Это совет на все времена. У меня много друзей. Я люблю дружить и вижу в этом смысл жизни. Только друзья могут раскрасить вашу жизнь. Я дружу с людьми из разных уголков мира. Да, дружба — это прекрасно: вы дарите людям любовь, и они посылают вам свою взамен. □

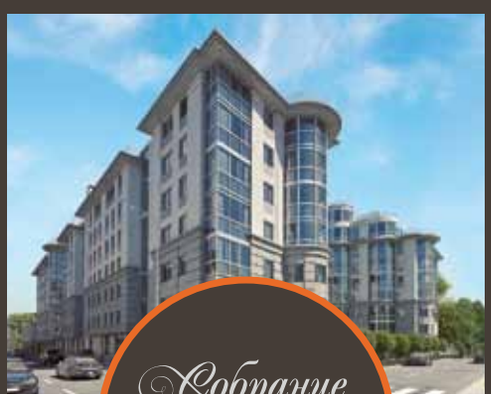
ИНТЕРВЬЮ ПОДГОТОВИЛИ АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, ЛЮБОВЬ ГЛЕБОВА

Жизнь в стиле RBI



ВИДЫ, КОТОРЫЕ ВДОХНОВЛЯЮТ

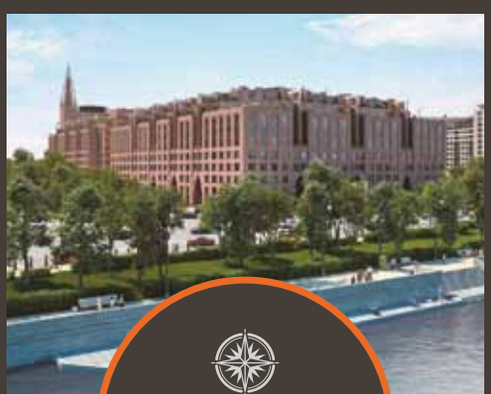
Вид из квартиры
9 этаж
ДОМ НА СВЕРДЛОВСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ



Собрание
ДОМ БЛАГОРОДНЫХ СЕМЕЙСТВ
Большая Посадская, 12

Дом благородных семейств «Собрание» — здесь создается история, рождаются традиции, строится будущее, которое из этих стен уверенно шагает в большую жизнь.

УЛ. БОЛЬШАЯ ПОСАДСКАЯ, 12



ЧЕТЫРЕ ГОРИЗОНТА
ДОМ НА СВЕРДЛОВСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ

«Четыре горизонта» — это дом, наполненный светом и воздухом, для людей с обостренным чувством свободы.

ДОМ НА СВЕРДЛОВСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ

АЛЕКСАНДРИЯ
ЭЛИТНЫЙ ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС
НОВГОРОДСКАЯ УЛ. 23

«Александрия» — элитный жилой комплекс в центре Петербурга, обращенный фасадом к Смольному собору.
Дом построен

НОВГОРОДСКАЯ УЛ., 23

ХОЛДИНГ RBI
основан в 1993 г.

RBI
The art of real estate®

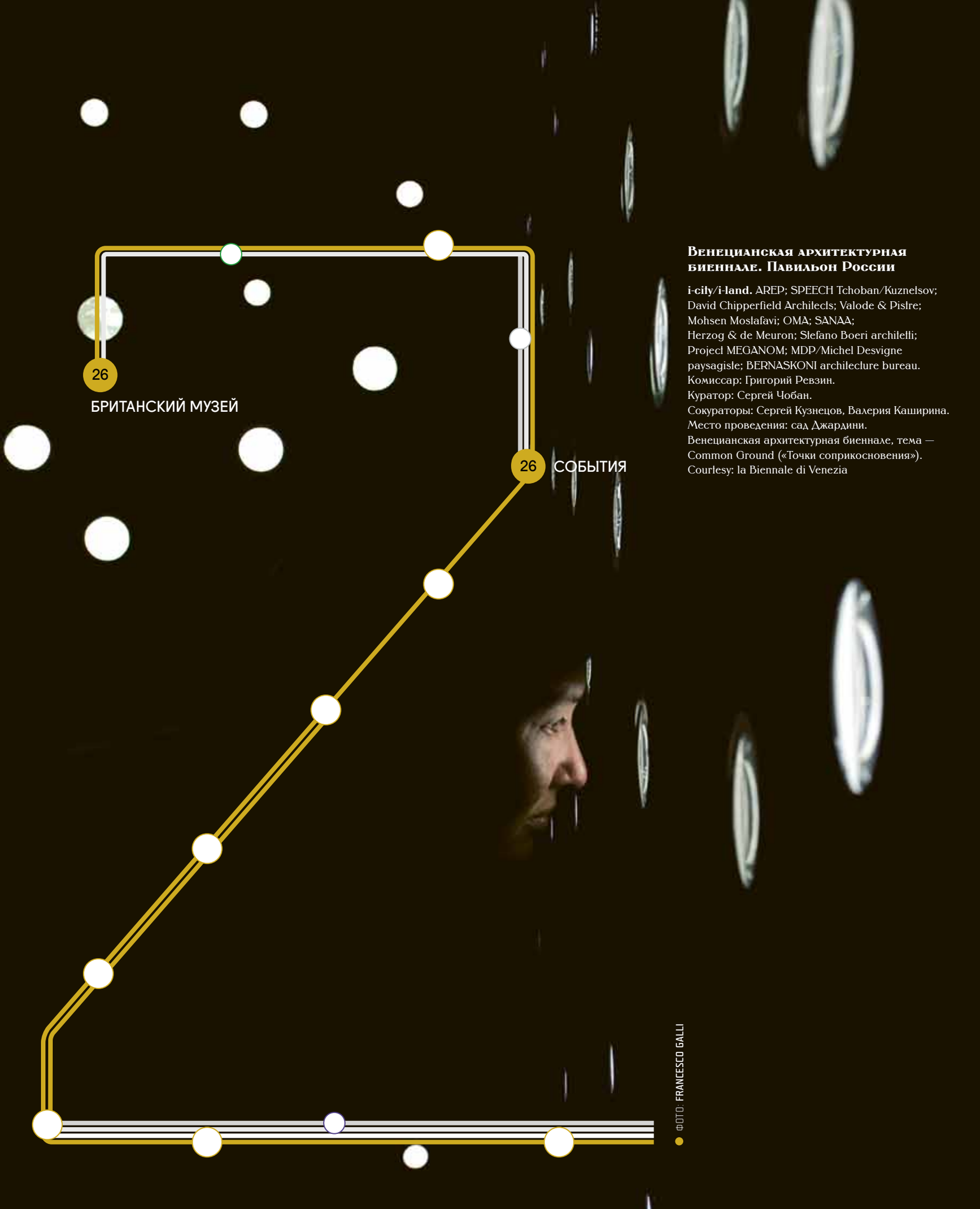
Санкт-Петербург,В.О.
Малый пр., 22, лит. А
БЦ «Соверен»

Тел: (812) 320 7676 www rbi.ru

Реклама. ООО «Новгородская». ООО «Прайм-Инвестмент». ООО «Денген». Проектная декларация на сайте:www.rbi.ru
СРО№0006-2009-7825005179-С-3 от 11.02.2010 г.

Художник Сергей Кужавский, автор обложки этого выпуска, в мастерской

ФОТО: СЕРГЕЙ КУЖАВСКИЙ



Венецианская архитектурная биеннале. Павильон России

i-city/i-land. AREP; SPEECH Tchoban/Kuznetsov; David Chipperfield Architects; Valode & Pistre; Mohsen Mostafavi; OMA; SANAA; Herzog & de Meuron; Stefano Boeri architetti; Project MEGANOM; MDP/Michel Desvigne paysagiste; BERNASKONI architecture bureau.
Комиссар: Григорий Ревзин.
Куратор: Сергей Чобан.
Сокураторы: Сергей Кузнецов, Валерия Каширина.
Место проведения: сад Джардини.
Венецианская архитектурная биеннале, тема — Common Ground («Точки соприкосновения»).
Courtesy: la Biennale di Venezia

ФОТО: FRANCESCO GALLI

ОТБЛЕСК ИМПЕРСКОЙ ИСТОРИИ. ВЗГЛЯД НА ЭРМИТАЖ ИЗ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

ФОТО: ПОПЕЧИТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ

На свете есть только два музейных учреждения, которые могут сравниться с Британским музеем по объему и богатству коллекций. Британский музей — место, где под одной крышей собраны экспонаты со всего мира, позволяющие охватить взглядом культурное достояние человечества в целом. В Париже и Берлине данную функцию выполняет несколько разных музеев. И только нью-йоркский Метрополитен и Эрмитаж обладают такой же многоплановостью и универсализмом. Однако Метрополитен значительно моложе и отличается своеобразным подходом к художественному материалу. В то время как Эрмитаж и Британский музей объединяет не просто сходство, но родство. В этом уверен директор Британского музея Нил Макгрегор.

Нил Макгрегор,
директор Британского музея

Британский музей, Лондон

Как на Британском музее, так и на Эрмитаже лежит отблеск имперской истории XIX века. Каждый из них формировался под влиянием политического уклада своей страны. Совершенно очевидно, что Британский музей — музей парламентский. Не правительственный, но именно парламентский, основанный парламентом и до сих пор находящийся под его опекой. А Эрмитаж, конечно же, детище империи и сохраняет неразрывную связь с центром российской государственности.

Наши музеи роднит и солидный возраст — обоим давно исполнилось по 200 лет. Оба музея имеют давние традиции коллекционирования, научной и издательской деятельности; петербургские и лондонские исследователи уже многие годы поддерживают тесные рабочие контакты. Так что Британский музей и Эрмитаж — поистине родные братья (уж двоюродные-то наверняка!), занимающиеся одним делом, хотя и в разных политических условиях.

Если здание Британского музея было построено с целью размещения коллекций, изначально предназначенных для публичного обозрения, то Эрмитаж — это дворец-музей. Музейный корпус, пристроенный в XIX веке к зданию Зимнего, отличается подлинно царским великолепием. Даже те помещения Эрмитажа, которые расположены за пределами парадных анфилад, больше похожи на дворец, чем самые роскошные залы Британского музея или Метрополитен-музея.

История сотрудничества между Эрмитажем и Британским музеем — это и история давних дружеских отношений как на уровне конкретных отделов, так и на уровне руководства. Наша совместная деятельность подтверждает важность существования музейных коллекций, в которых представлены все страны света — и вся история человечества, от первобытных времен до наших дней. М. Б. Пиотровский и я разделяем мнение о том, что в эпоху глобализации коллекции такого рода имеют мировое значение.

Одно из самых удивительных явлений в музейном деле за последние десятилетия состоит в возникновении «семейных» связей между музеями мира благодаря интенсивной выставочной деятельности и обмену экспонатами. Сотрудничество Британского музея с Эрмитажем многогранно. Мы регулярно обмениваемся выставками, и нам особенно приятно, что в этом году мы смогли организовать показ в Эрмитаже выставки «Медали бесчестия», впервые прошедшей в Британском музее.

Проект «Медали бесчестия» отражает многое из того, что нас объединяет. Ведь как Британский музей, так и Эрмитаж формировались под влиянием политической истории. Да и сама медаль есть скульптурное воплощение политических процессов, протекающих в Европе и во всем мире. И я думаю, что выставка «Медали бесчестия» обязательно найдет отклик у российских зрителей.

Важнейшее различие между нашими двумя музеями (помимо того, что в Британском музее отсутствует живописная экспозиция) состоит в том, что Эрмитаж обладает весьма полными и представительными коллекциями экспонатов из Восточной Европы и Центральной Азии — географических регионов, недостаточно представленных в собраниях Британского музея. Британский музей значительно уступает Эрмитажу по численности экспонатов, иллюстрирующих историю искусства Кавказа, Грузии, Армении. Напротив, коллекции памятников искусства Австралии, Океании и Северной Америки, хранящиеся в Британском музее, намного

Британский музей

Вид Ассирийского трансепта, галерея 7
Британский музей, Лондон

превосходят эрмитажные. Таким образом, наши коллекции взаимно дополняют друг друга, и эта комплементарность также является отголоском исторического развития двух империй — Британской и Российской.

Осенью нынешнего года в Эрмитаже впервые в истории пройдет заседание Попечительского совета Британского музея. Ежегодно совет проводит одно выездное заседание в каком-либо из музеев на территории Великобритании или за ее пределами. В ходе таких выездных мероприятий попечители знакомятся с деятельностью других музеев, которые работают в той же области, сталкиваются с похожими проблемами и ищут пути их преодоления. Эрмитаж впервые принимает у себя Попечительский совет Британского музея в полном составе. Наши попечители не являются профессионалами музейного дела; это лица, получившие известность благодаря выдающимся достижениям в разных сферах деятельности. Потому для них так важно понимать, что все великие музеи мира несут на себе отпечаток истории, политики, художественных и научных традиций своей страны. В Эрмитаже это осознаётся особенно ясно.

Пребывание в Эрмитаже заставляет задуматься над очевидным вопросом: можно ли добиться того, чтобы коллекция Отдела древностей Британского музея, произведения искусства Ассирии, Древней Греции и Рима получили для своих экспонатов такую же достойную оправу, какой являются античные залы Эрмитажа? Можно ли по крайней мере улучшить выставочные площади, которые есть у нас сегодня? Действительно, ни один из музеев мира не может соперничать с Эрмитажем по красоте сочетания античных экспонатов с интерьерами музейных залов. Конечно, мы не можем воскресить великого немецкого архитектора Лео фон Кленце, по проектам которого в середине XIX века создавались галереи Нового Эрмитажа, но мы будем делать всё, что в наших силах.

Мне особенно приятно видеть среди наших попечителей Энтони Гормли. Благодаря своему активному сотрудничеству с эрмитажным Отделом античного мира, где в прошлом году проходила его выставка, Энтони как никто другой понимает всю человеческую, эмоциональную и духовную силу Эрмитажа. Во время демонстрации своих работ в эрмитажных залах скульптор снял с пьедесталов несколько статуй античных богов и богинь и поставил их вровень со зрителями, добившись поистине мощного художественного эффекта.

Пожалуй, самой важной в программе визита попечителей Британского музея в Санкт-Петербург станет, помимо знакомства с коллекцией и зданиями Эрмитажа, встреча с Пиотровским, где руководитель Эрмитажа поделится своими идеями о деятельности музея, коллекция которого представляет собой весь мир в миниатюре. Члены Попечительского совета получат уникальную возможность узнать у Михаила Борисовича о перспективных направлениях работы Эрмитажа и о том, какая роль здесь отводится Британскому музею.

Михаил Борисович — человек поистине неиссякаемой энергии и замыслов. Слышать его, говорить с ним — это действительно бесценный опыт. Ведь руководить музеем значит помогать ему сохранять актуальность в меняющемся мире. А Михаилу Борисовичу в данном отношении пришлось несравнимо труднее, чем кому-либо иному. В истории Эрмитажа наступил момент, когда возникла необходимость

пересмотреть все принципы, которым в течение многих десятилетий было подчинено существование музея. Изменился и весь мир вокруг. И конечно, попечителям Британского музея полезно знать о том, какой гигантский вклад внес Михаил Борисович в формирование новых направлений деятельности и нового имиджа Эрмитажа, чтобы музей мог продолжить свое триумфальное шествие в XXI век.

Я состою в Международном консультативном совете Эрмитажа, учрежденном в 1990-х годах по инициативе ЮНЕСКО, с самого момента его основания. Думаю, основная заслуга совета в том, что он дает Михаилу Борисовичу возможность представить свои замыслы перед заинтересованной аудиторией. Членами Международного консультативного совета являются коллеги Михаила Борисовича — руководители величайших музеев мира. Нас объединяют узы дружбы; в своей работе мы сталкиваемся с одними и теми же проблемами, и, смеем надеяться, мы сумели оказаться полезными Михаилу Борисовичу при обсуждении его планов. Главная наша помощь заключалась в том, что мы задавали Михаилу Борисовичу множество вопросов. Примечательно — и я не знаю ни единого музея, где такое было бы возможно, — что Михаил Борисович с самого начала требовал от всех представителей высшего руководства музея принимать максимально активное участие в обсуждениях. Он стремился, чтобы его коллеги четко представляли себе, какое мнение сформировалось об Эрмитаже у международного сообщества. Уверен, это помогло сотрудникам Эрмитажа по-новому осмыслить пути адаптации музея к меняющейся реальности.

И еще одна немаловажная деталь: Михаил Борисович с самого начала настаивал на проведении совместных встреч Консультативного совета с руководством Эрмитажа за обедом или ужином. Большинство членов совета не владеют русским языком; но беседы идут на немецком, итальянском, французском. Такие встречи позволили нам познакомиться со всем руководством музея. Во время наших ежегодных совещаний мы обсуждаем успехи прошедшего года и пути дальнейшего совершенствования своей деятельности. Мне особенно приятно сознавать, что мы удостоились чести быть принятыми в дружную семью, имя которой — Эрмитаж. За 20 лет работы в Консультативном совете я пропустил не больше двух заседаний, и это не случайно. Ведь я твердо убежден, что Эрмитаж принадлежит не только России. Он принадлежит миру.

Британский музей

Вид Ассирийского трансепта, галерея 9
Британский музей, Лондон

Британский музей

Искусство Древней Греции и Древнего Рима, галерея 13
Британский музей, Лондон

Из выступления М. Б. Пиотровского «Медали как музейные символы» на открытии выставки «Медали бесчестия», сентябрь 2012 года

«Британский музей и Эрмитаж — друзья, и друзья близкие. Оба мы входим в небольшую группу особых универсальных музеев с особым местом в истории и в сегодняшнем глобальном мире. При этом нас многое разделяет. Наши названия по-разному построены, наши коллекции по-разному сформированы. У нас разное происхождение. И тем не менее у обоих музеев уже давно общая просветительская миссия, общий подход к задачам осознания мировой культуры. Более всего нас сближает особое внимание к роли науки в музее. Наши многолетние связи — прежде всего научные, многих наших ученых давно связывает традиционная дружба. Директор Британского музея Нил Макгрегор много лет возглавляет Международный консультативный совет Эрмитажа. В Британском музее регулярно проходят чтения памяти выдающегося эрмитажного ираниста Владимира Луконина. В Эрмитаже мы чтим память Мэри-Энн Мартин, давнего сердечного друга Эрмитажа и многолетнего попечителя Британского музея. На ее примере мы узнавали, что такое попечители. Когда я стал директором Эрмитажа, то первым музеем, который я посетил в этом качестве, был Британский, а главным предметом моего интереса была деятельность его попечителей. Ярким примером нашего научного сотрудничества стала выставка "Греческое золото", объединившая лучшие в мире коллекции античного ювелирного искусства. Это была мировая сенсация»

ЗВЕЗДЫ ЗАХОТЕЛИ ПОФИЛОСОФСТВОВАТЬ. XIII АРХИТЕКТУРНАЯ БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ 2012 ГОДА

Венецианская архитектурная биеннале — самая известная из мировых архитектурных выставок. С 1980 года она чередуется с Биеннале современного искусства. У нее две части: первая размещается в национальных павильонах в саду Джардини, вторая — в старом венецианском Арсенале. В конкурсе XIII Архитектурной биеннале участвовала 41 страна, в том числе впервые — Косово, Кувейт и Перу. О биеннале рассказывает комиссар российского павильона, дважды получавший премии в составе выставочного коллектива, архитектурный критик и публицист Григорий Ревзин.

Куратором нынешней биеннале был англичанин Дэвид Чипперфилд. Он предложил тему Common ground (я бы перевел это как «Общая почва»: в том смысле, который присутствует в выражении «мы нащупали общую почву»), и идея заключалась в том, чтобы показать определенные профессиональные основания, роднящие всех архитекторов. Выставка получилась переходной.

Я много лет езжу на биеннале, и меня в первую очередь интересовало то, чего там раньше не было. Представьте: вы входите в главный павильон, бывший итальянский, там, как обычно, кураторская выставка, и едва ли не первая экспозиция — «Безымянные архитекторы». Она состоит из работ архитекторов, занимавшихся реставрацией в Венеции, и работ архитекторов-реставраторов, трудившихся на мусульманских памятниках для Фонда Ага-хана. И те и другие работают неплохо, но такого раньше не бывало здесь, да и быть не могло. Не может быть на биеннале безымянных архитекторов и не может быть реставраторов: эта выставка всегда была про громкие имена и звездные постройки.

Вообще, биеннале — род ярмарки, отчасти балагана, а в балагане трудно утверждать профессиональные ценности. Венецианская биеннале — очень специфическая институция. Она всем страшно нравится, на моей памяти было пять попыток ее повторить: Стамбульская, Каирская, Шанхайская, Роттердамская и Московская биеннале, — но пока ничего рядом с ней не стояло. В Венеции соревнуются страны, причем они пытаются выяснить, чей художественный уровень выше, так что ярмарка основана на переплетении амбиций художников и национальных самолюбий. Это работает: всегда приятно узнать, кто круче — Америка или Австрия. Но понятно, что в каждой стране всегда есть художественная общественность, которая заявляет, что страну из-за глупости национальной бюрократии представляют не те мастера, не тот проект, не та концепция и что вообще их национальная экспозиция — это национальный позор. Россия в данном смысле не исключение: мы всегда очень тепло, даже горячо относимся к тем, кого выставляют в российском павильоне.

В 1998 году биеннале отдали венецианский Арсенал, откуда вывели базу НАТО. И тогда решили: пусть в национальных павильонах выставляются те, кого выбрали национальные бюрократии, а здесь, в Арсенале, площадь которого на порядок больше, чем площадь всех национальных павильонов вместе взятых, выставляются художники по выбору куратора. Чтобы уйти от постылого вмешательства государства в дела искусства. Но проблема в том, что биеннале — это 200 тысяч посетителей, а им мало что говорят работы архитекторов из Чили, Бахрейна, Венгрии, даже Португалии. В павильонах хоть государство выбрало этих ребят. А остальные — кто они такие и почему интересны?

Мы, вроде бы, все — профессионалы, но на самом деле довольно трудно оценить без всякой подготовки работу чешских мастеров малоэтажного строительства, тем более если не знаешь ситуации в чешском архитектурном мире: может быть, это их лучший мастер, а может быть, сейчас там мода на экспериментальные поиски студентов. В нынешнем году, скажем, «Золотого льва» получила группа самодеятельных архитекторов, помогавших обустраивать гигантский сквот в недостроенном небоскребе в Каракасе: трудно ведь сразу понять, что на такое надо специально обращать внимание.

На биеннале больше 10 тысяч работ, и любому посетителю необходимо в них как-то ориентироваться. Я думаю, именно поэтому биеннале сделала ставку на звезд.

Венецианская архитектурная биеннале. Павильон Японии

Archileclure possible here? Home-for-All
Naoya Halakeyama; Kumiko Inui;
Sou Fujimolo; Akihisa Hirala
Комиссар: Тойо Ито
Сокураторы: Ацуко Сато, Тае Мори
Место проведения: сад Джардини

ФОТО: АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

ФОТО: ПАТРИСИЯ ПАРИНЕЖАД

ВИКТОР ВЕКСЕЛЬБЕРГ,
президент Фонда «Сколково»

С 2000 года и по настоящий день венецианский Арсенал на 70 % состоял из персональных выставок Нормана Фостера, Даниэля Либескинда, Coop Himmelb(l)au, Захи Хадид, Жана Нувеля, Жака Херцога и Пьера де Мерона, Питера Айзенманна, Одиль Дек, Рема Колхаса и т. д., и поскольку эти имена всем известны, то как-то все шло удачно.

Проблема в том, что 2000-е закончились кризисом — и архитектура аттракционов, которые плодили звезды, вышла в тираж вместе со спекулятивным капитализмом. В моде неброскость, адекватность, сдержанность и незаметность. И страшно трудно проводить ярмарку незаметности, состоящую из сдержанных балаганов.

Чипперфилд придумал следующее. Арсенал он открывает выставкой Фостера. Но Фостер не показывает Фостера, он представляет научное исследование — экспозицию из вопросов, которые он задал разным архитекторам мира о том, что их волнует. Кто знает Фостера, человека, представляющего гигантскую проектную фабрику «Фостер», тот понимает, сколько сил он потратил на эту выставку: я думаю, минут шесть. Тем не менее он есть, и ему сегодня кажется правильным выступить вот так. Дальше — экспозиция Херцога и де Мерона, она посвящена проекту их концертного зала в Гамбурге. Проект представлен двумя макетами, все остальное — газеты и журналы со статьями, разоблачающими это величественное сооружение. То есть выставка не работ двух лауреатов Притцкеровской премии, а того, насколько трудно работать этим выдающимся мужам современной архитектуры в окружении дуболомов-журналистов. Или, напротив, насколько трудно работать журналистам с этими двумя швейцарскими мужиками, у которых сознание истерических оперных примадонн: это как кто хочет, тот так и интерпретирует.

Попросту говоря, нынешняя архитектурная биеннале была выставкой звезд, что решили показать себя не звездами, а профессорами, исследователями, мыслителями. По-моему, подобное не очень получается, хотя это скорее вопрос, чем утверждение. Вопрос тем более острый, что не совсем понятно, как будет дальше. Продолжать с теми же звездами трудно: время поменялось, а попытки представить их в другой роли — скромных, сдержанных и адекватных профессионалов — не очень убедительны, ибо непонятно, отчего ж они тогда так знамениты. Попытка сделать биеннале из по-настоящему неброских, тихих зодчих, которые как пчелки создают недвижимость по всему миру, тоже не очень удачна, ибо чего же ее смотреть? Вон стоматологи тоже по всему миру зубы полируют и отбеливают — заглядение просто, но мирового художественного события из их выставки не сделаешь.

Пока что президент биеннале Паоло Баратта собрал комиссаров национальных павильонов с предложением в следующий раз отдать биеннале студентам. Пусть, говорит, это будет международный студенческий кампус. В принципе, разумно: в мире больше 10 миллионов архитектурных студентов, уж 200 тысяч в Венеции как-нибудь наберешь. Как сделать из ярмарки тщеславия студенческую тусовку, пока не совсем понятно, но оттянуться можно будет всерьез.

В этом году на XIII Венецианской архитектурной биеннале Россия представляет экспозицию i-citi/i-land. Российский павильон, созданный еще в 1914 году архитектором Щусевым, вместил в себя две части экспозиции. Основная часть полностью представляет проект Сколково: градостроительную концепцию, планировки районов, отдельные объекты, архитектурные акценты инноград и даже результаты конкурсов на отдельные элементы застройки. В экспозиции активно используются новые технологии: QR-коды, планшеты, обновление контента по мере появления новой информации в проекте. Вторая часть павильона посвящена наукоградам советского периода и демонстрирует в фотографиях историю 37 городов. Так посетители павильона могут получить представление о том, как исторический опыт строительства засекреченных советских наукоградов трансформировался в концепцию открытой современной урбанистической среды.

Впервые за историю проведения Венецианской архитектурной биеннале российский павильон отмечен специальной премией жюри — «За магию дидактического подхода к сочетанию прошлого, настоящего и будущего России». Приятно, что комиссар российского павильона Григорий Ревзин подчеркнул: Сколково — лучший российский архитектурный проект на данный момент, как по количеству занятых в проекте известных зарубежных и российских архитекторов, так и по качеству уникальных градостроительных и технологических решений.

Венецианская архитектурная биеннале. Павильон России

i-city/i-land. AREP; SPEECH Tchoban/Kuznetsov; David Chipperfield Architects; Valode & Pistre; Mohsen Moslafavi; OMA; SANAA; Herzog & de Meuron; Stefano Boeri architetti; Project MEGANOM; MDP/Michel Desvigne paysagiste; BERNASKONI architecture bureau. Комиссар: Григорий Ревзин. Куратор: Сергей Чобан. Сокураторы: Сергей Кузнецов, Валерия Каширина. Место проведения: сад Джардини. Венецианская архитектурная биеннале, тема — Common Ground («Точки соприкосновения»). Из коллекции бюро СПиЧ Чобан & Кузнецов

МОСКВА
БАРСЕЛОНА
ПИСТОЙЯ
БАЗЕЛЬ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ЧЕТЫРЕ ДНЯ И ДМИТРИЙ ПРИГОВ

За четыре летних дня Дмитрий Озерков, руководитель проекта «Эрмитаж 20/21», посетил в качестве гостя, члена жюри, наблюдателя и эксперта четыре важнейших события арт-сезона в Австрии, Испании, Италии и России, события, которые останутся главными до начала сезона-2013. То есть — до лета.

Ирина Корина

Заключение
Пластилин, металл. Размеры варьируются
2011–2012

Главное событие лета-2012 — 55-й «Арт-Базель». Выставка удивила и заинтересовала работами, которые представили молодые художники в проекте Art-Unlimited, особенно сочетанием архитектуры и изобразительного искусства в пространственных инсталляциях «Открытый универсум» Риччи Альбенды и «Архитектура без архитекторов» Дамиана Ортеги. В последней работе на невидимых тросах подвешены стулья, столы, картины, — целый жилой дом, стены в котором отсутствуют. В 2012 году в рамках проекта «Эрмитаж 20/21» мы начали серию архитектурных выставок, поэтому такие работы отмечались особо.

Вслед за «Арт-Базелем» открылась выставка Премии Кандинского в Барселоне. Российская премия представлена в каталонском Центре современного искусства впервые. Отбор куратора Ерофеева был направлен на то, чтобы показать панораму русского современного искусства на трех уровнях: религиозном, политическом и на уровне абстрактной чистой формы. В Барселоне зрителям были предложены довольно жесткие произведения. В России организаторы подобной выставки вряд ли смогли бы их выставить без скандала. В искусстве последнего времени всё сильнее звучат политические ноты, и многие художники превращаются в «политических протестантов», что делает их менее интересными с художественной точки зрения. В связи с этим особенно любопытен «барселонский» концентрат русского искусства — политически активного, религиозно заточенного, показывающего определенный срез и уровень развития современного общества, но иногда уже стоящего на грани «неискусства».

Особенно приятно было увидеть на обложке каталога Премии Кандинского фотографию Дмитрия Александровича Пригова. Пригов, лежа на полу, выглядывает из-за двери мышью, играет своего вечно меняющегося художественного персонажа. Пригов сегодня в моде. Инсталляции по его эскизам создаются в Барселоне, в Лондоне — на выставке русского искусства в Галерее Саатчи. В ноябре 2012-го мы организовали в Эрмитаже Приговские дни: показали премьеру оперы «Два акта», провели концерты, конференцию, открыли зал Пригова. Недооцененность Пригова при жизни восполняется сегодня, и Эрмитаж отдает должное не столько моде, сколько масштабу этого художника. Именно в Эрмитаже хранится сегодня важнейшая часть графического наследия Пригова.

Через день после открытия барселонской выставки Премии Кандинского состоялся большой прием в честь 30-летия коллекции Джулиано Гори в итальянском Santomato di Pistoia. Гори — коллекционер с уникальной судьбой: он стал собирать произведения искусства, будучи 20-летним богатым яппи, состоя в дружеских отношениях с Уорхолом, всей американской и лондонской элитой, которые были постоянными гостями его итальянского поместья. Коллекция расположена в его палаццо Fattoria di Celle и прилегающем парке. Частное владение, куда обычно можно попасть только в определенные часы, в этот день было распахнуто для всех, весь гигантский парк был предоставлен посетителям. Возможность прогулки с детьми по парку, наполненному предметами искусства, новая открытая форма любования искусством — спокойно-расслабленная, в природной обстановке, в традициях времен Ренессанса, когда парковая скульптура служила одновременно источником наслаждения, отдохновения, образования, услаждения души. Кстати, Джулиано — единственный из

Филиппо Берта

Homo Homini Lupus
HD-видео
2011

западных коллекционеров Пригова, вспомнивший, что Пригов — прежде всего скульптор. Джулиано предложил сделать скульптурную отливку знаменитых приговских монстров. Теперь отливка входит в состав коллекции Гори.

И в Италии, и в России с нетерпением ждали открытия Московской биеннале молодого искусства, которая прошла в третий раз, включив в себя огромное количество выставок, показов, мероприятий, привлекших интеллектуальную и финансовую элиту, а также молодые художественные силы, стремящиеся показать что-то новое. Основной площадкой биеннале в 2012 году был ЦДХ. Я участвовал в ней как член жюри, чтобы отобрать победителя. Подведение итогов конкурса совпало с 20-летием московского ГЦСИ. Победителем стал замечательный чеченский художник Аслан Гайсумов, сделавший уникальные объекты из книг, выступающих как жертвы войны (инсталляция «Без названия (война)»). Многие художники работали с книгой: искусство в этом жанре бесконечно, имеет гигантскую историю, — но Гайсумов осуществил совершенно особый проект, тонко придав объекту материальную хрупкость, обнажив скрытые в подобной хрупкости психологические и эмоциональные состояния.

Биеннале — еще одна форма показа искусства, отличная и от демонстративных форм «Арт-Базеля», где люди покупают работы, и от форм показа русского искусства в другой стране, как выставка Премии Кандинского, и от расслабленно-комфортных форм показа итальянской коллекции Гори. Все эти четыре формы интересны и имеют право на существование. Проблема в том, что ни одна из этих форм как таковая в Петербурге не представлена. Да и в России в целом нет ни большой арт-ярмарки, ни большой биеннале, ни большой частной коллекции, которая бы с размахом показывалась публично. Российские коллекционеры всё еще пытаются влиться в западный поток, что досадно. Но думаю, новая эпоха не за горами — и ждет нас только хорошее. В рамках проекта «Эрмитаж 20/21» мы стараемся показать основные срезы современного искусства — самых интересных национальных художников. Показали американских, английских, французских, теперь думаем о других.

Искусство, вопреки традиционному взгляду на него как на источник наслаждения не для всех, нуждается в разных способах доступа, которые приблизят его к любому человеку. Множество людей ничего не знают об искусстве, поскольку не понимают, что именно должны про него знать. Отсутствие массового интереса может объясняться современным массовым обскурантизмом: то, что не приносит денег, материальной выгоды, рассматривается как прихоть. Может ли новая форма подачи искусства, которой в России все еще нет, восприниматься с радостью и восторгом? Какие условия необходимо соблюсти для успешного результата? Сегодня мы работаем над ответами на эти вопросы.

Лорис Чеккини

Рука, существа, поющий сад
2012

Франц Уэст

Галерея Гагосяна, Нью-Йорк

Крис Бёден

Галерея Кринцингер, Вена

DOCUMENTA (13)

Выставка современного искусства dOCUMENTA проходит в германском Касселе раз в пять лет. Основанная в 1955 году архитектором, художником и университетским профессором Арнольдом Боде, она должна была вернуть немцам вкус к классическому авангарду, репрессированному нацистами. Постепенно к работам немецких художников 1930-х годов прибавилось современное искусство, выставка же стала не национальной, а международной, пользующейся репутацией одного из важнейших художественных форумов Европы. В проходившей летом 2012 года 13-й по счету выставке участвовало 155 художников из 55 стран. Искусствовед, главный редактор «Художественного журнала» Виктор Мизиано — о «Документа-13».

Еще задолго до открытия стало известно, что «Документа-13» программно отказалась от идеи проекта. Поэтому я был приятно удивлен, когда, посетив кассельскую выставку, наглядно убедился, что это не совсем так. В самом деле, все компоненты кураторского проекта оказались на месте. В частности, все это предприятие основано на вполне очевидном комплексе идей, которые обладают собственной философской традицией и целым рядом актуальных теоретических референций. И даже если я лично не узнаю себя в данной идейной программе, то не могу не констатировать: наша современность (или, по крайней мере, некоторая ее часть) себя в ней узнает. Работают на эту программу и большая часть включенных в состав выставки художников и произведений, и опубликованные в каталоге 100 теоретических текстов. Наконец, оправдывает ее и драматургия мероприятия, в первую очередь — его ключевой узел, так называемый «Мозг», центральная часть экспозиции, размещенная во Фридрицианум, в Ротонде. Столь сложный и столь тщательно выстроенный показ не был бы возможен, не будь у всей выставки того, что принято называть концепцией.

Проявляется кураторская концепция и в той твердой решимости, с которой «Документа-13» встала на защиту репрезентации. А ведь продемонстрирована была эта решимость в тот самый момент, когда репрезентационный формат провозгласили исчерпанным и даже реакционным и когда ему противопоставили формат презентации, то есть когда показу артефактов предпочли погружение в стихийное становление жизни (я, разумеется, имею в виду недавнюю берлинскую биеннале Артура Жмиевского). Та изощренность, с которой в так называемом «Мозге» представлены произведения и объекты, носила по сути манифестационный характер: таким способом провозглашалось, что репрезентация сохраняет свою значимость, что она неисчерпаемо богата значениями и ассоциациями — в неменьшей степени, чем презентация потока жизни. И в этом куратор «Документы-13» развивает установки «Документы-12» и находится в скрытой полемике с «Документой-11», для которой выставочный показ был лишь частью дискурсивного процесса, а также с «Документой-10», которая вообще критически поставила проект под

ФОТО: EAST NEWS / БОРИС РЁССЛЕР

1. Пьер Хьюг

Испанская борзая по кличке Хьюман демонстрирует переднюю лапу, выкрашенную в розовый цвет, как объект «Живого искусства» на выставке dOCUMENTA (13) Кассель, 6 июня 2012

ФОТО: AAFP PHOTO / EAST NEWS / БАРБАРА САКС

ФОТО: ACTION PRESS / EAST NEWS

ФОТО: AFP / EAST NEWS

вопрос. Оба куратора — Каролин Кристов-Бакарджиев, чей раздел «Мозг» выглядел как герметичный и изысканный «японский сад», и ее предшественник Роджер Бургель, уподобивший свою экспозицию орнаментальному маркетри, — вне всякого сомнения, не просто использовали репрезентационный формат, но отрефлексировали и испытали его на прочность.

В этом 13-е издание «Документы» следует своим лучшим традициям: ведь начиная с легендарной «Документы-5» она не просто самый масштабный показ современного искусства, но также и место для кураторского эксперимента и самопознания. Однако должен сказать, что на этот раз чем больше отдаляешься от ключевого узла экспозиции, от «Мозга», тем меньше ощущается в выставке присутствие куратора. Отчасти я был к этому готов, поскольку знал, что некоторые наблюдатели назвали подобный тип выставочного показа «органическим» (Алекс Фаркухарсон). Но органика отнюдь не означает отсутствия структуры, в то время как большая часть экспозиционной текстуры «Документы-13» оставила у меня ощущение недостаточной темперированности, а подчас и просто избыточной хаотичности.

Есть еще нечто общее, что сближает «Документу-13» с ее предыдущим изданием, — присущие обеим выставкам исторические аллюзии, в частности аллюзии на историю самой «Документы». И это вполне симптоматично: ведь стремление жить прошлым как настоящим — характерная черта последнего десятилетия. И все же Роджер Бургель в своем кураторском подходе был крайне раскован по отношению к качествам, ставшим, надо полагать, неотделимыми от «Документы». Определенные стратегические решения Бургеля могут показаться эксцентричными или даже нелепыми, но при этом они остались вполне адекватными проекту, который он пытался осуществить. Что же касается «Документы-13», то не всегда ясно, имеем мы дело с намеренной аллюзией на прошлое или же со слепым следованием канону.

К примеру, возросшее количество участников выставки кажется явно чрезмерным: оно отнюдь не затребовано ее проектом, а служит лишь данью верности сложившемуся слонопотамьему размеру этого мероприятия. Еще один пример — основной каталог «Документы-13», в котором считывается двойная референция к «Документе-10». Обе публикации — та, что была осуществлена Катрин Давид, и та, что стала частью проекта Каролин Кристов-Бакарджиев, — крайне полновесны: как по содержанию, так и по физическому весу; и обе они названы лапидарно и претенциозно: Das Buch («Книга») в первом случае и The Book of the Books («Книга книг») во втором. В то же самое время «Книга книг», скрывая под обложкой 100 текстов и имея подзаголовок «100 Notes — 100 Thoughts» («100 заметок — 100 мыслей»), явно отсылает нас к лекционному циклу «Документы-10» «100 дней — 100 гостей». Но если 100 дней цикла Катрин Давид были оправданы очевидным календарным фактом — такова длительность всего мероприятия, то идея Кристов-Бакарджиев вменить теоретическому изданию априорно зафиксированное количество текстов кажется искусственной и мотивированной не исследовательскими задачами или концепцией, но магией цифр. Тот же упрек может быть адресован и инициативе «Документы-13» провести выставки-сателлиты в Афганистане и Египте, что, разумеется, следует традиции, восходящей к радикальному решению «Документы-11» выйти за пределы Касселя и вообще Европы. Вот только ставка Окви Энвейзора на дислокацию была глубоко укоренена в его общем кураторском проекте, в то время как для «Документы-13» эта инициатива выглядит политически корректным вставным номером. Подобные примеры можно продолжить, но, думаю, моя основная — позитивная и вместе с тем критическая — ремарка к «Документе-13» уже очевидна. То, что мне довелось увидеть в Касселе, — это, безусловно, «Документа», однако у меня осталось ощущение, что у ее куратора стремление создать именно «Документу» превалировало над стремлением осуществить собственный проект.

2. Джузеппе Пеноне

Мысли о камне
Парк Карлсруэ, Кассель

3. Томас Байерли

Посетители, рассматривающие работы немецкого художника Томаса Байерли на пресс-показе выставки dOCUMENTA (13)
Кассель, 6 июня 2012

4. Пьер Хьюг
специально для dOCUMENTA (13)

Арт-объект из живых пчел под названием «Живые объекты и неживые вещи, созданное человеком и природой». Предпоказ выставки
Кассель, 7 июня 2012

МЕЦ

1917

ФОТО: МАРИЯ СИДЕЛЬНИКОВА

В новом Центре Помпиду во французском Меце прошла выставка «1917 год», показывающая, каким разнообразным и сложным было искусство в разгар Первой мировой. Год выдался тяжелым: вступление США в войну, революция в России, мятежи и забастовки на фронте и в тылу. А художественная жизнь не только не останавливается, но и набирает силу. Выставка охватила, казалось, все, что было произведено в этот «невозможный», по определению французского историка Жан-Жака Беккера, год. Десятки залов, сотни полотен, писем, фотографий и скульптур. Военная и художественная сферы жизни пересекаются, противоречат друг другу или, напротив, стараются друг друга не замечать. В Германии Отто Дикс делает серию фронтовых рисунков «1917», в Швейцарии открываются первые выставки дадаистов, в Голландии набирает силу De Stijl, в США разгорается скандал из-за «Фонтана» Дюшана, а Дягилев и компания пережидают войну и революцию в Италии — туда был вызван Пикассо для создания декораций к балету «Парад». С балетного занавеса, находившегося более 20 лет в запасниках Центра Помпиду в Париже, и началась художественная эпопея «1917». О выставке в Центре Помпиду-Мец рассказывает ее куратор Клер Гарнье.

На подготовку выставки ушло два года. Отправной точкой стал занавес Пабло Пикассо к балету «Парад». Дело в том, что еще на стадии проекта мы предусмотрели свободное пространство на первом этаже — специально для того, чтобы принимать работы большого формата. Это пространство изначально предназначалось для «Парада», который долгие годы находился в запасниках Центра Помпиду в Париже, — для его размеров не было подходящей площадки. Во Франции появления данной работы Пикассо ждали с открытия музея в 2010 году. Однако директор Центра Помпиду-Мец Лоран Ле Бон решил не демонстрировать ее на инаугурации, но сделать центром следующей экспозиции. И тут же появилась идея не выставлять ее одну или, например, в контексте «Русских сезонов», а собрать выставку одного года — 1917-го, когда Пикассо и написал это самое большое свое произведение.

Когда мы начали встречаться с историками, многие задавали вопрос: почему в 2012 году выставка про 1917-й? Но мы об этом совсем не думали. Центр Помпиду-Мец — не исторический музей, и он не обязан приурочивать наши выставочные проекты к конкретным датам. Мы были поражены количеством и качеством произведений, созданных в тот год. Казалось бы, трагический момент в истории, повсюду разруха и смерть, тем не менее художественная жизнь продолжается. И для нас было важно показать, что искусство сохраняет свою силу даже в войну.

Эта идея отражена и в сценографии выставки. Единственное, о чем мы просили авторов декораций, — не воспроизводить буквально атмосферу войны, не превращать залы в окопы, но в то же время сделать так, чтобы трагедия чувствовалась. Галерея разрезана рваной линией, которая символизирует взрыв, исторический разрыв. Здесь узкие, темные коридоры, где представлены преимущественно документальные материалы, сменяются светлыми залами разных форм (угловые, овальные, квадратные) и образуют своеобразную петлю. Во второй части выставки мы предложили сценографам поразмышлять на тему спирали. Данный мотив часто встречался в работах 1917 года, к тому же сам знак спирали — символ потрясений физических и психологических. Именно эти две темы мы и хотели представить в «спирали» — разрушение плоти и души. Здесь сталкиваются, например, такие, на первый взгляд взаимоисключающие, предметы, как гипсовые маски изуродованных лиц и маски Арлекина. Водоворот войны стирает границы между дисциплинами, культурами и жанрами: художники работают над камуфляжем, скульпторы работают в военных госпиталях. Нет этих границ и в сценографии «1917».

Может показаться, что Россия на выставке представлена мало, однако подобное впечатление неверно. Революция 1917 года отражена крайне скупо, поскольку художественное осмысление революционных событий пришло несколькими годами позже. А наша задача состояла в том, чтобы показать стихийную, мгновенную реакцию. Россия на выставке гораздо шире представлена документальными материалами. Мы собрали афиши, открытки, фотографии, которые отражают события 1917 года. Кроме того, представлены подборки иностранной, в частности французской, прессы, внимательно следившей за изменениями в России. Но есть и залы живописи: Шагал, Кандинский и русский авангард. Если Розанова и Малевич создавали абстрактные полотна, это вовсе не означает, что тема войны и революции их не касалась.

Пабло Пикассо

Занавес к балету «Парад»
Холст, клеевая краска
1050 × 1640 см
1917
Центр Помпиду, Париж

Константин Бранкузи

Принцесса X
Бронза, известковый камень
61,7 × 40,5 × 22,2 см
1915–1916
Центр Помпиду, Париж

Гипсовые слепки с лиц раненых

1914–1919
Военно-медицинский музей (Валь-де-Грас), Париж

Для меня самым сильным впечатлением «1917» стал зал трофейного искусства. Письма без адресата, анонимные слова, высеченные на повседневных предметах простыми людьми, — все это говорит о том, что воля к жизни была гораздо сильнее смерти. Также мне крайне дорог как документальный материал зал с фотографиями и фильмами gueule cassée. Муляжи покалеченных лиц, бесспорно, впечатляют, но они все же остаются скульптурами. Тогда как фильмы — совсем другое. Ты видишь настоящих людей: они показывают свои лица, которые буквально по кускам удалось собрать, восстановить; ты видишь, как на них проступают эмоции. Это невероятно!

К сожалению, «1917» не выездная выставка, прежде всего из-за ее масштабов. Отправлять в путешествие такое количество экспонатов физически невозможно, но и придумывать гастрольный, урезанный вариант тоже не имело бы смысла. Сила «1917» — в ее масштабе. А «Парад» оставался в Центре Помпиду-Мец до начала 2013 года. **_Записала Мария Сидельникова, "Коммерсантъ"**

ОЛЬГА СВИБЛОВА: «ЭТО ВЫСТАВКА МОЕЙ МЕЧТЫ»

Ретроспектива Брассая (1899–1984) в Москве — не первая, но самая масштабная. В 2006 году на Фотобиеннале Московский дом фотографии уже показывал снимки великого художника. На нынешнюю выставку, проходившую в Мультимедиа Арт Музее с 1 августа по 7 октября, съехались, кроме фотографий из самых знаменитых серий, рисунки, скульптура и даже фильм Брассая «Пока будут звери» и его гобелен. Он мог писать статьи, рисовать, снимать кино и высекать из мрамора абстрактные фигурки, но выбрал то, что объединило все его умения, — фотографию. На выставке были и его «Ню», и «Граффити», и сюрреалистические экспериментальные снимки, и портреты его друзей Пикассо и Дали, но главное — Париж. Ночной, дневной, тайный. О выставке рассказывает директор Мультимедиа Арт Музея Ольга Свиблова.

Я добивалась этой выставки больше 10 лет. И второй такой, наверное, не сделаю уже никогда. Это абсолютно полная ретроспектива Брассая. И я очень благодарна Estate Brassai, который позволил нам показать работы из своего собрания, а также нашей давней подруге, куратору выставки Аньес де Гувьон Сен-Сир. Здесь всё: и сюрреалистические опыты Брассая, и его граффити, и рисунки, и даже скульптуры. И, конечно, его невероятный Париж.

Брассай видел Париж так, как никто. Это Париж, растворяющийся в тумане, в свете газовых фонарей и машинных фар. Это Париж, в котором завораживает все: от решетки Люксембургского сада до Эйфелевой башни. Это Париж, в котором прекрасен каждый: от слепого продавца газет до проститутки. Это таинственный Париж. И очень опасный.

Брассай решился на то, на что ни у одного фотографа до него не хватало смелости, — он стал снимать парижское дно. Живой, однако в то же время опасный мир хулиганов, наркоманов, мир бандитских разборок, борделей и ночных кафе. Его фотографии передают невероятную атмосферу жизни, таинственной, опасной, но настоящей. Такого Парижа не было ни у кого.

Альбомы «Ночной Париж» и «Тайный Париж» сделали Брассая знаменитым. А ведь он начал фотографировать случайно. Переехав во Францию в 1924-м, писал статьи для газет и журналов, чтобы прокормиться. Несколькими годами позже статьи потребовалось иллюстрировать фотографиями. Брассай был не слишком доволен снимками, которые заказывал друзьям, и тогда взялся за камеру сам. Если бы не это, мы бы, возможно, и не узнали великого фотографа.

Брассай, учившийся в академиях художеств Будапешта и Берлина, приехал в Париж, чтобы рисовать. Но если его «Ночной Париж» знаком каждому, то кому знакома его графика? Может, нескольким специалистам по творчеству Брассая. Мы очень гордимся тем, что показали его рисунки на выставке: они у нас висели рядом с его фотографиями обнаженных. И было видно, что его графика совершенно не хуже, чем фотография. Когда-то Пикассо даже советовал Брассаю бросить снимать и сосредоточиться на рисовании.

А его скульптура? Кто знает о ней? Абсолютно невероятная «Голова Пикассо»! А его «Зрелая женщина»? А голова, сделанная под впечатлением от кикладских идолов из коллекции Пикассо? И пусть даже во всех этих маленьких скульптурах чувствуется влияние Пикассо, но куда ему было деваться от столь плодотворной дружбы?

Мы показывали и его «Граффити» — серию, которую Брассай снимал 23 года. Он был первым, кто стал замечать и фотографировать настенные рисунки — то, что мы сегодня назвали бы уличным искусством.

Все эти мордочки, символы, фигуры потом, в 1968 году, были перенесены на гобелен. Наша выставка — в данном смысле первая: гобелен никогда раньше не покидал дом Брассая, но нам удалось его привезти. Вообще, бывает так, что на выставке что-то не нравится: вроде, всё в порядке, а нет — не нравится. На этой выставке мне нравится все. Можно сказать — абсолютно выставка моей мечты. Я буду по ней скучать. **_Записала Мария Мазалова**

Брассай
Искусственное небо
1934
Наследие Брассая — Национальный союз музеев

ПАРИЖ

«СВЯТАЯ АННА», ПОСЛЕДНИЙ ШЕДЕВР ЛЕОНАРДО, В ЛУВРЕ

Выставка шедевра Леонардо да Винчи «Святая Анна с Богоматерью и Младенцем Христом», которая подверглась, возможно, самой радикальной реставрации за всю свою историю, стала одним из наиболее интересных классических музейных проектов прошлого года. На ней была показана не только сама картина, отреставрированная с помощью C2RMF (Center for Research and Restoration of the Museums of France), но и композиционные эскизы, подготовительные рисунки и картон из Лондонской Национальной галереи, который никто из наших современников не видел рядом с луврской работой Леонардо. О выставке рассказывает искусствовед и публицист Сергей Ходнев.

Младенец Христос, которого заботливо придерживает Мария, играет с агнцем. Не самая неожиданная для Высокого Возрождения диспозиция, но ее усложняет одно обстоятельство: Богородица непринужденно сидит на коленях у собственной матери, святой Анны. Потому что это предусматривалось ветхим-преветхим иконографическим изводом. Были еще в раннеготическое время такие изображения, грубоватые и простодушные: сидит большая святая Анна, на коленях у нее маленькая Богородица, а у той на руках совсем крохотный Иисус. Как в «Страшном суде» Микеланджело просматривается византийский деисус, так и Леонардо использовал в своей «Святой Анне с Богоматерью и Христом» идею экзотического средневекового канона, построив на ней одну из самых совершенных композиций в собственной живописи.

У нее сложная и не до конца проясненная история, хотя Лувр (по понятным причинам) особенно гордится предполагаемым французским следом в судьбе картины. По одной из версий, изображение святой Анны живописцу заказал еще в 1500 году король Людовик XII, чью вторую жену, герцогиню Бретани, как раз звали Анной. Впрочем, сначала умерла Анна Бретонская, потом и ее коронованный супруг, а заказ так и не был окончен. Леонардо все возвращался и возвращался к «Святой Анне», пока мог держать кисть, поэтому луврские кураторы, вынося на афиши броскую фразу про «последний шедевр», совершенно правы. Но в собрании французских королей, в отличие от, скажем, «Джоконды», «Святая Анна» оказалась не сразу, а 100 с лишним лет спустя. Сначала она как-то попала в коллекцию мантуанских Гонзага, потом, во время Тридцатилетней войны, кардинал Ришелье вывез ее из Мантуи и повесил у себя во дворце, а уже затем, после смерти кардинала, она отошла к другому Людовику — XIII.

Дальше начинается более или менее типичная история мытарств большого старого шедевра среди проб и ошибок развивающегося музейного сознания. Несколько реставраций, в том числе довольно наивных в технологическом смысле, вероятные прямые дописки (часть экспертов думает, что дерево в правой части картины дописывали довольно поздно, может быть — в начале XIX века), дряхление деревянной доски, старение лака. Следы времени до недавних пор бросались в глаза: мутный «фильтр» потемневшего лака, трещины, пятна, особенно заметные на переливающемся жемчужно-дымчатыми оттенками плаще Марии.

Еще в 90-х Лувр впервые поднял вопрос о серьезной реставрации «Святой Анны». Но тогда специально созванный консилиум заявил, что при существующих технологиях браться за основательную реставрацию можно только с риском повредить слои оригинальных леонардовских лессировок — тех самых, как красиво выражаются французские специалисты, «вуалей», с помощью которых создается великий аттракцион живописи Леонардо, знаменитая дымка-сфумато. И опасения перевесили. Два года назад к проблеме вернулись, предполагая, что техника за это время продвинулась настолько, что риски можно свести к минимуму. В принципе, она действительно продвинулась, и толщина снимаемого лакового слоя теперь рассчитывается с точностью до одного микрона. И Лувр опять собрал крупнейших знатоков Леонардо и лучших мастеров реставрационного дела, чтобы они наблюдали за процессом расчистки картины и тем самым придали начинанию должный авторитет.

ФОТО: РЕНЕ-ГАБРИЭЛЬ ОЖЕДА

Леонардо да Винчи

Святая Анна
Дерево (тополь), масло. 1,68 × 1,3 м
Париж, Лувр
Около 1503–1519

В результате Сеголен Бержон Лангль, которую ее коллеги со всего мира не только считают большим специалистом по реставрации живописи, но и называют даже «богиней» своего дела, и бывший луврский хранитель живописи Жан-Пьер Кюзен со скандалом вышли из состава этого высокого собрания. По их мнению, при реставрации оригинальную живопись все-таки затронули, моделировку лиц сделали менее деликатной, а освобождение из-под темного лака ярких, светящихся тонов не может быть извинением, ибо ими только толпу развлекать.

Разногласие некоторое время бурно обсуждали, но стороны стояли на своем; Лувр утверждает, что реставрация обошлась без каких-либо нарушений. С тем и открыли выставку, и эхо реставраторских споров, несомненно, сделало ей даже большую рекламу, чем известия о расчищенной первозданной красоте леонардовской живописи.

Теперь, когда выставка закрылась, можно утверждать, что на самом деле буря вокруг «Святой Анны» довольно показательна как свидетельство положения дел в реставраторском ремесле и в сопутствующих областях искусствоведения. Эти материи по-прежнему остаются в очень серьезной мере вопросом индивидуального знаточества, индивидуальной оценки, индивидуального мастерства, и еще — личной интуиции. Можно прийти к более или менее широкому консенсусу, можно сделать его общепринятой точкой зрения, но предметов для возможных разногласий всегда море. Несмотря на все чудеса технологического прогресса, точным измерениям по-прежнему поддается далеко не все. В случае со «Святой Анной», например, высокое собрание так и не решило окончательно, кто положил существовавшие до последней реставрации верхние слои лака. Сам Леонардо? Кто-то из реставраторов, причем неизвестно, насколько поздних? Или оригинальные и поздние участки лака чередуются, как лоскутки в одеяле? Для науки это, возможно, не самое триумфальное положение дел. Зато публике, безусловно, раздолье: поток сенсационных переоценок, находок, споров и открытий иссякнуть не грозит. На наш век хватит.

ПАРИЖ

XXVI ВЫСТАВКА-БИЕННАЛЕ АНТИКВАРОВ

ФОТО: SNA, ФРАНЦИЯ

В сентябре 2012 года в парижском Гран-Пале проходила XXVI Биеннале антикваров. Казалось бы, традиционный антикварный салон. Однако то, как была устроена нынешняя выставка, выделяет ее среди славных предшественниц. Интерьеры главного стеклянного нефа Гран-Пале были оформлены по дизайну Карла Лагерфельда. Еще более заметным на выставке стало традиционное участие французских модных и ювелирных домов: Boucheron, Bulgari, Cartier, Chaumet, Dior, Van Cleef & Arpels. Это придало биеннале оттенок яркого и радостного светского мероприятия. Девизом выставки стали слова «Между музеем и галереей», что, несомненно, является высокой оценкой представленных вещей и работы коллекционеров. О XXVI Биеннале антикваров пишет Мария Меньшикова.

1.

Вечером 13 сентября во время торжественного открытия сам Карл Лагерфельд в сопровождении республиканских гвардейцев встречал гостей перед входом. Салон и гала-ужин проходили в галереях под стеклянными сводами Хрустального дворца. Между выстроенными белыми домами-салонами с открытыми арками и окнами, напоминавшими витрины магазинов, были выставлены прекрасные коллекционные объекты. Огромные полотна с видами Парижа, в левом крыле — модель Триумфальной арки, в правом — Обелиска. Казалось, действие происходит на улицах города под открытым небом. А в центре под потолком парил огромный бело-голубой полосатый воздушный шар диаметром 10 метров, созданный по образцу шара Надара, который висел под куполом на выставке достижений в 1909 году. Экспозиционные площади были расширены за счет только что отреставрированного «Почетного Салона» — галереи на втором этаже, закрытой с 1937 года.

Всего на биеннале был 121 участник. Выставка отличалась разнообразием, были представлены памятники искусства на любой вкус, как античные, средневековые, так и современные: живопись, скульптура, мебель, нумизматика и прикладное искусство древнего мира, Европы и Востока. Хотя перечислить все достойные объекты выставки вряд ли представляется возможным, некоторые произведения заслуживают отдельного упоминания. Кроме художественной они обладают еще и исторической ценностью. Например, у библиофила Р. Шамона был представлен Коран, переведенный на французский язык Дю Рюером в 1647 году и изданный в 1685 году: он находился в библиотеке дочери Людовика XV и Марии Лещинской. Ф. Льеж, коллекционер мебели в четвертом поколении, показал два комода русской работы XVIII века, аналоги которых хранятся в Павловске и Эрмитаже. Конечно, обращали на себя внимание такие дилеры, как Геворкян — собиратель ближневосточных древностей, чье имя звучит на антикварном рынке, кажется, на протяжении всего XX века.

Большое пространство занимали коллекции великолепных драгоценностей, искрящихся бриллиантами, в стиле ар-деко. В том числе были выставлены исторические собрания, например, домов «Картье» и «Шанель». Среди ювелирных изделий выделялась тиара с 250 бриллиантами и огромным белым египетским опалом, выставленная домом «Шоме». Наравне с давно известными фирмами выступил современный ювелир из Гонконга Уоллес Чань, витрины которого поражали редкими и большими ограненными драгоценными камнями, необычными композициями и сочетанием материалов. Эти изделия выполнены в современном стиле с китайскими влияниями. Огромный александрит, около 40 карат, вставленный в середину цветка из титана с лепестками из больших голубых опалов неправильной формы, был приобретен в первый же день выставки.

Центральные стенды были посвящены собраниям древнего искусства. Галерея «Феникс» открывалась египетской каменной скульптурой XIX века до н. э. и римской скульптурой.

Кристиан Дидье представил невероятную коллекцию шелковых тканей и серебра Центральной Азии и китайской керамики I тысячелетия н. э. Такого качества и сохранности ткани с вытканными в кругах животными в геральдических позах до сих пор практически не были известны. Подобные шелка уникальны, они должны занять достойное место в коллекциях и музеях. Пожалуй, они оказались самыми неожиданными предметами среди выставленных на биеннале.

1. Жан-Анри Резене

Комод с бронзовой отделкой
Эпоха Людовика XV — Людовика XVI
Около 1770

2. Тибо

Академия меча
Эльзевир (Лейден)
1628

3. Эмиль Рибер

Угловой кабинет
Розовое дерево, эбонитовое дерево, орех, позолоченная и посеребренная бронза, эмаль
1874

Разнообразием отличалась галерея Жизель Грёз, где находились также редкие китайские археологические памятники и каменные скульптуры.

Отдельные стенды представляли европейскую живопись — как произведения эпохи Возрождения и барокко, так и картины импрессионистов и художников XX века. В выставке приняли участие галеристы Парижа, Лондона, Бельгии, Швейцарии и даже Венгрии. Брейгель Старший и Брейгель Младший, Ян ван Ос, Сурбаран, ван Донген, Сезанн, Ренуар, Цадкин, Пикассо, Уорхол, — вот лишь несколько имен художников, картины которых были в спектре продаж. Пожалуй, только русское искусство на биеннале в Париже оказалось в тени.

Большое внимание было уделено мебели: это и не удивительно, если вспомнить, что лучшие мастера-мебельщики работали во Франции в XVII–XX веках. Особенно богато была представлена мебель в салоне «Кремер». Эта семья занимается коллекционированием уже больше 100 лет и на сей раз развернула экспозицию, посвященную работам Ж.-А. Резене — самого значительного мастера XVIII века, поставщика двора Людовика XV и Марии-Антуанетты. Работы Резене отличают идеальные пропорции, мастерское использование оттенков дерева и великолепная по качеству золоченая бронза. Представлены были предметы, ранее находившиеся в Версале и в коллекциях аристократии того времени. Отдельные образцы уже приобретены музеями Парижа.

Много места занимали коллекции интерьерных изделий периода историзма и модерна. В последней трети XIX века, после Всемирной выставки, во Франции увлеклись Востоком, появилось направление «жапонизм». Это декоративная мебель, резное и цветное стекло, керамика с цветными глазурями: различные предметы, выполненные как имитация японских или китайских произведений искусства. Галерея Графа показала парный к хранящемуся в Музее декоративного искусства «японский» шкаф с инкрустацией, эмалями и бронзовыми драконами работы фирмы «Кристофль». Дом «Шадло» представил изысканную мебель и резное стекло в бронзовой оправе фирмы «Эскалье де Кристаль», изделия из малахита, мраморную скульптуру, приведя аналогии в музейных собраниях.

Продемонстрировать в Гран-Пале можно было лишь некоторые образцы из коллекций, поэтому антикварная жизнь за пределами Хрустального дворца продолжалась. Ряд антикваров Парижа, такие как Кремер, Граф, Шадло и мн. др., в своих постоянных ателье вели активную работу по пропаганде и сохранению памятников искусства, издали каталоги собственных коллекций. Особенно следует отметить благотворительную деятельность галереи «Авелин». Благодаря профессиональному глазу владельцев, они собрали первоклассную коллекцию мебели, находившуюся ранее во многих знаменитых собраниях, в том числе российских. Одновременно с биеннале они выставили у себя «турецкий» будуар, хранящийся в Фонтенбло, и предложили проект по его реставрации.

Скульптура Индии, Китая, Европы, выполненная из дерева, камня, мрамора, бронзы, была представлена разными дилерами Европы, в том числе Франции, и США. Конечно, изделия из фарфора, слоновой кости, книги и переплеты, памятники, связанные с историческими личностями, дополняли и украшали разнообразные коллекции экспозиции.

Организатором и вдохновителем XXVI биеннале стал г-н Кристиан Дидье, президент Национального синдиката антикваров Франции. Поддержку выставке оказали мадам Ж. Ширак, мадам Ф. Ротшильд, г-н Ж.-П. Бомарше, принц Хамад аль-Тани и мн. др., а также, конечно, дом «Шанель» и Карл Лагерфельд. К выставке был издан каталог. Многие государственные и частные музеи проводили экскурсии и показывали свои коллекции специалистам и гостям. В качестве посетителей были приглашены хранители из разных музеев. В Гран-Пале за 10 дней пришли более 100 тысяч человек; были приняты беспрецедентные меры безопасности, застрахованы ювелирные изделия и произведения искусства; совершено множество покупок. Салон послужил и благотворительным целям: часть средств пошла на поддержку госпиталя для пожилых людей и больных детей в Париже.

PRERAPHS

Выставка прерафаэлитов в Tate, прошедшая с сентября 2012 по январь 2013 года, — крупнейшая за последние 30 лет: более 150 произведений живописи, скульптуры, фотографии, прикладного искусства второй половины XIX века. Демонстрировались шедевры и редко выставляемые работы, подлинный викторианский авангард. Главный редактор журнала «Эрмитаж» Зорина Мыскова — о выставке.

В Tate Britain — выставка из тех, что проходят раз в поколение: прерафаэлиты. Предыдущая выставка была в 1984 году. Данте Габриэль Россетти, Джон Эверетт Миллес, Уильям Холман Хант... Те, кто драматически изменил викторианский мир, сделав попытку поставить искусство в центр общества. Братство прерафаэлитов в Tate — красивые, экстравагантные картины, широкий исторический контекст, большая ретроспектива. 50-летнее путешествие идеалистических мятежников — из молодых художников в сложившиеся мастера — завораживает и меняет представления об искусстве даже сейчас. Современники прерафаэлитов, никогда не выказывавшие заинтересованности в новейшем искусстве, покупали их картины в прямом смысле «со стен». И сегодня визуальные перегрузки таковы, что откровение не сразу очевидно: мы смотрим не романтиков, но молодых бунтарей, взорвавших арт-истеблишмент.

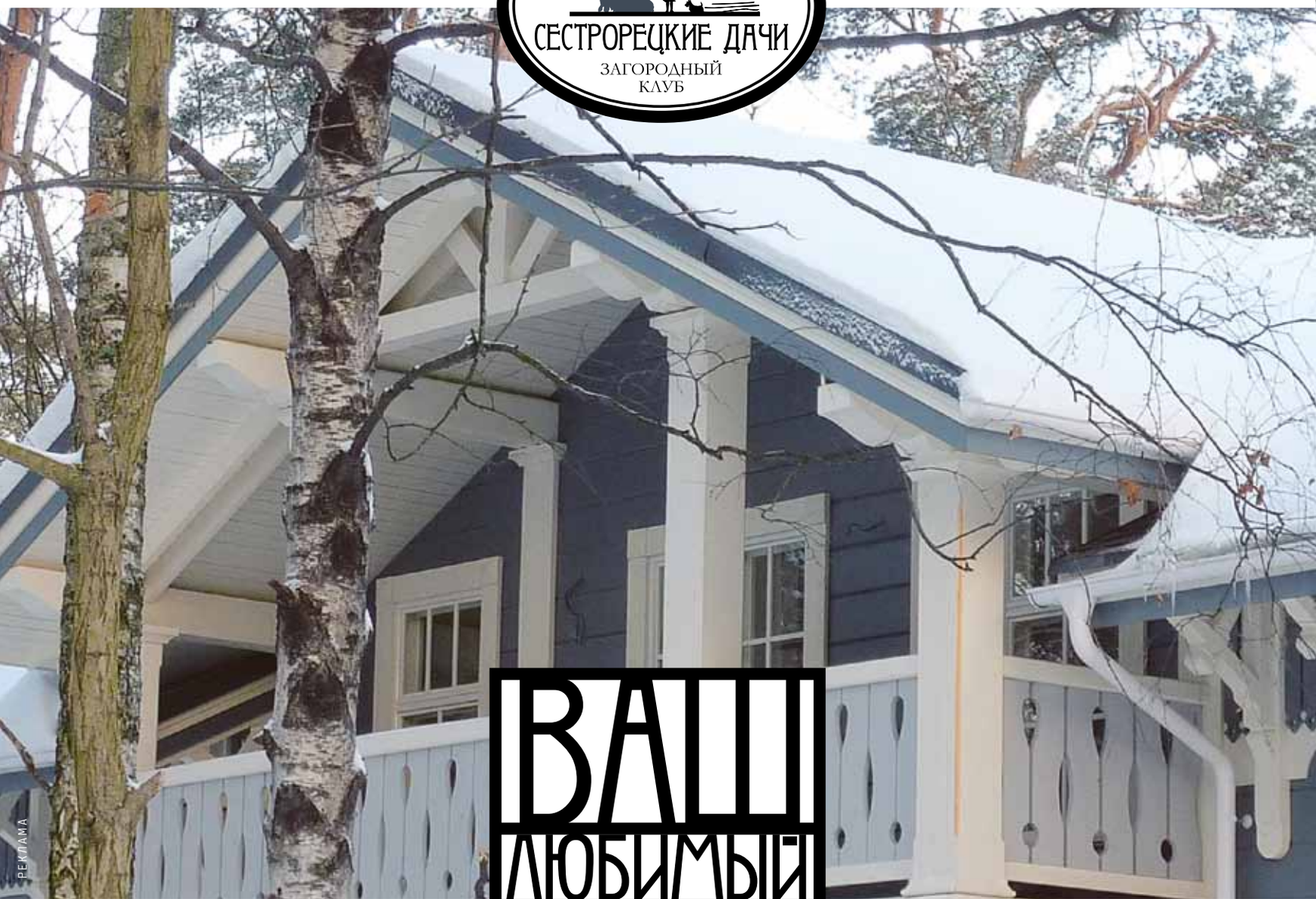
Tate Britain собрала всемирно известные, знаковые произведения, редко приезжавшие в Британию. Картины пышные, романтические, сияющие: библейские истории, классические мифы, литературные сюжеты. Более 180 захватывающих произведений, в том числе скульптура, фотография, мебель и вышивка. Выставка представляет их не в качестве традиционного викторианского эскапизма: она предлагает посмотреть, как зарождалось британское движение современного искусства, стиль и радикальные идеи которого пренебрегли условностями насущного. Пожалуй, впервые Tate Britain показала прерафаэлитов вместе с ранними работами круга Arts and Crafts — чтобы продемонстрировать их преемственность.

Группа кураторов-миссионеров, обращающих нас в прерафаэлизм, не достигает цели, но укрепляет нас в наших pro и contra. «Офелия» Миллеса — одно из самых продаваемых изображений в мире. Некоторые считают его частью британской коллективной ДНК.

Джордж Фредерик Уоттс

Эллен Терри (Выбор)
Картон, прикрепленный на листовой пенокартон, масло. 20 × 27 см
Около 1864
Национальная портретная галерея, Лондон

СЕСТРОРЕЦКИЕ ДАЧИ
ЗАГОРОДНЫЙ КЛУБ



РЕКЛАМА

ВАШ ЛЮБИМЫЙ ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ В СЕРДЦЕ СЕСТРОРЕЦКОГО КУРОРТА

Отдел продаж:
+7 (812) 313-3040
+7 (921) 907-4818

www.dachi.spb.ru

МУЗЕЙ 1812 ГОДА

ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ПРЕСС-СЛУЖБОЙ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ПРАВИТЕЛЬСТВА РФ

Новый Музей Отечественной войны 1812 года открылся для посетителей. К 200-летнему юбилею войны уникальная коллекция, хранившаяся в Государственном историческом музее с 1912 года, переехала в новое здание на Красной площади. Экспозиция реконструирует события Наполеоновских войн в хронологической последовательности. Предыстория противоборства России и Франции до 1812 года, Отечественная война и освобождение Европы из-под власти Наполеона, годы осмысления этой войны и памяти о ней представлены десятью тематическими разделами и более чем двумя тысячами экспонатов, дополненными виртуальной экспозицией.

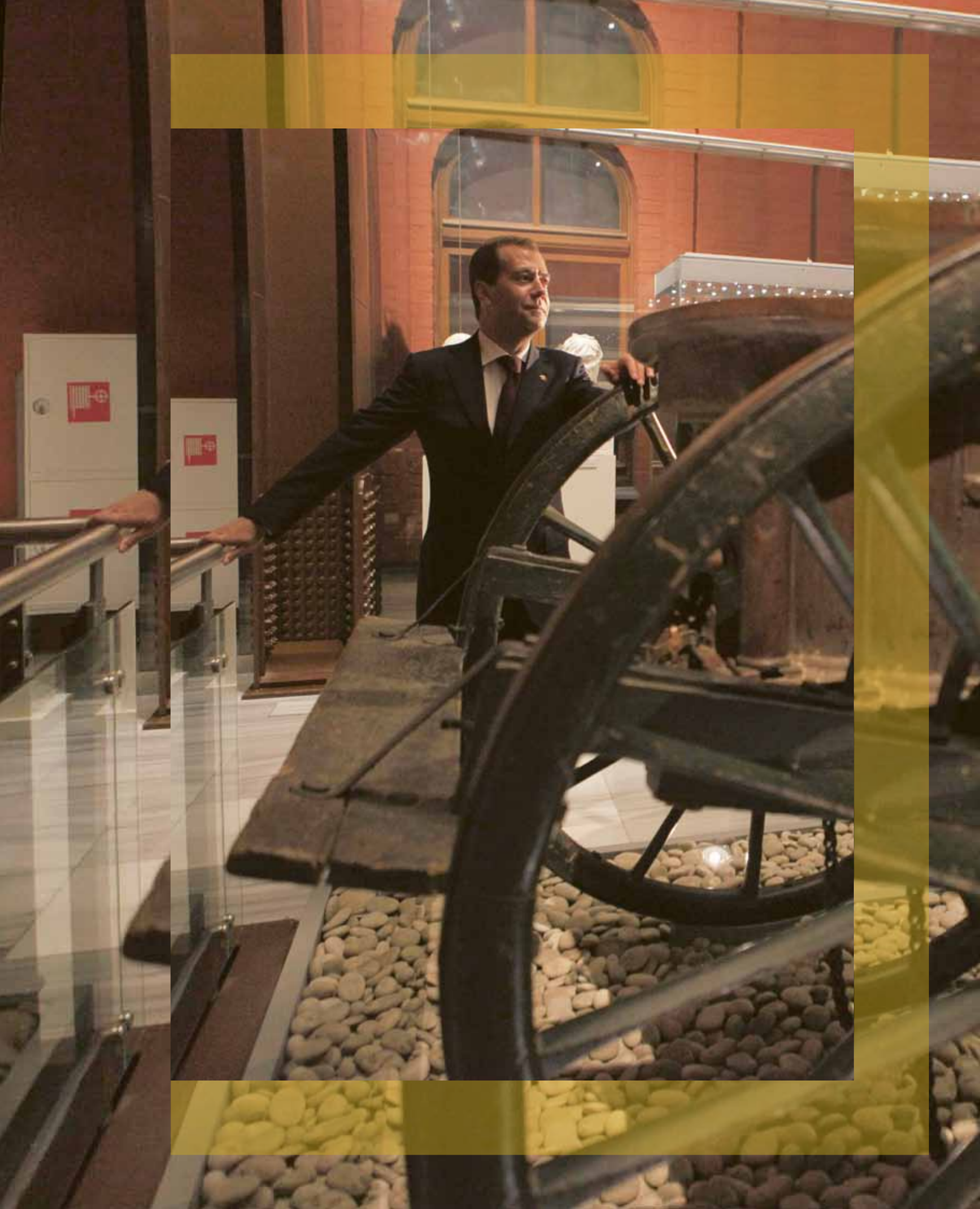
Дмитрий Медведев, председатель Правительства РФ:
Музей Отечественной войны 1812 года был задуман еще 100 лет назад, его открытие сегодня — очень важное и ожидаемое событие. Экспонаты для него в начале XX века собирала вся Россия. Но тогда не получилось. В дни празднования 200-летия нашей исторической победы в Отечественной войне 1812 года мы восстанавливаем историческую справедливость.

В музее — не просто набор уникальных экспонатов эпохи Наполеоновских войн, но и современнейшие мультимедийные технологии, что, на мой взгляд, полностью отвечает концепции музейного экспонирования мирового уровня. Сегодня любой музей — это синтез реликвий прошлого и инновационных средств представления и реконструкции тех или иных исторических фактов, предметов, событий. Я надеюсь, что история здесь будет оживать.

Отечественная война 1812 года — важнейшая страница нашей истории, один из тех исторических периодов, когда наша держава переживала колоссальный патриотический подъем. Мы видим сегодня, что иного исхода быть не могло, враг был повержен, русское оружие доказало свою силу. В истории осталось очень много славных имен и славных событий, которые мы изучали и которые еще предстоит изучить.

Дорогие друзья! Я всех сердечно поздравляю с открытием музея. Символично, что оно состоялось в Год российской истории. Искренне благодарю тех, кто трудился над созданием музея, его экспозицией, над восстановлением залов. Особая благодарность и память нашим предкам, которые 100 лет назад создали основу для того, что стало возможным сегодня.

«Музей 1812 года» — гражданская инициатива тех времен, когда Россия готовилась к празднованию 100-летия Отечественной войны, реализованная лишь век спустя. Экспонаты, собранные со всей страны, тогда были показаны на двух юбилейных выставках: в 1909 году в Московском Кремле и в 1912 году в Историческом музее. Но специальное здание не было построено, и коллекция надолго осталась в фондах Исторического музея. В течение 100 лет один музей фактически существовал внутри другого. Теперь для Музея Отечественной войны возведен двухэтажный павильон с экспозиционной площадью около двух тысяч квадратных метров. Это проект архитектурной мастерской под руководством П. Ю. Андреева. Павильон находится во внутреннем дворе здания бывшей Городской думы (впоследствии — Музея В. И. Ленина), попасть в него можно через центральный подъезд.



www.pwc.ru

Профессионализм как искусство

pwc

PwC в России предоставляет услуги в области аудита и бизнес-консультирования, а также налоговые и юридические услуги компаниям разных отраслей. В офисах PwC в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Воронеже, Казани, Новосибирске, Краснодаре, Южно-Сахалинске и Владикавказе работают около 2 300 специалистов. Мы используем свои знания, богатый опыт и творческий подход для разработки практических советов и решений, открывающих новые перспективы для бизнеса.

Контакты

Андрей Наруцкий
Партнер,
Руководитель практики оказания консультационных услуг частным клиентам
andrei.narutsky@ru.pwc.com

РЕКЛАМА

© 2012 «ПрайсвотерхаусКуперс Раша Б.В.». Все права защищены.

52 БРАТЬЯ ЧЕПМЕН

62 ГОЙЯ

Рядовой 1-го класса Линди Ингланд и капрал Чарльз Грейнер позируют на фоне пирамиды из обнаженных заключенных в тюрьме «Абу-Грейб» в Багдаде. Конец 2003

ФОТО: THE ASSOCIATED PRESS

Лука Джордано

Битва лапифов с кентаврами
Италия. Около 1688
Холст, масло. 255 × 390 см
Инв. № ГЭ-4705

ТАК ШУТЯТ ПОСЛЕ ОСВЕНЦИМА

Два англичанина с киприотскими корнями, Джейк и Динос, поражают мир своими фантазиями, трудолюбием, эпатажностью и актуальностью. Судьба ответила им гибелью классического «Ада» в огне. Они его восстановили. Сегодня страшные, кровавые эсэсовцы, пытающие и уничтожающие друг друга, появились в городе, который помнит страшную средневековую муку блокады. Помнит, но начинает забывать, как и мир забывает ужасы последней (уже вовсе не последней) войны. Братья Чепмен жестоко напоминают нам и о ней, и об ужасах войны вообще. На выставке в Эрмитаже их кровавенькие фигурки со свастиками соседствуют с «Ужасами войны» Гойи, подлинными и — переделанными руками братьев. Рядом — орудия средневековых пыток и работы, напоминающие, что английские греки продолжают традицию Босха и Брейгеля.

Они любят уродовать чужие произведения, вандализмом повышая их «капитализацию», и придавать им яркую окраску банальности. Банальность зла XX века, как известно, усиливает его ужас, отличает современную мерзость от той, что издавна присутствует в нашей истории. В «Аду» страшная борьба, пытки и убийства банализируются образом клоуна Макдональда, многократно клонированного Гитлера за мольбертом, рисующего обнаженную фигуру в разных художественных стилях. Эта же банальность стоит за историческими аллюзиями, такими, как великий Стивен Хокинг, «беседующий» с Адамом и Евой. Начало и конец мироздания. Говорят, что на витринах чепменовских инсталляций всегда остаются пятна от человеческих лиц, прижимающихся к стеклу, дабы рассмотреть все детали жизни маленьких человечков.

Они издеваются, но это не хулиганство, а провокация утробного животного смеха. Зрители и вправду часто смеются. Смех и обостряет и нейтрализует ужас. Ужас тоже животный и не очень понятный, ибо не совсем ясно, что, собственно, происходит. Мне ясно, впрочем, одно. Перед нами тот редкий случай, когда эсэсовская униформа и нацистская символика не вызывают тайного эстетического любования. Все мы хорошо помним, как антифашистский, с подтекстами, фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» вызвал у вполне лояльной молодежи волну подражания нацистским ритуалам. Дальше были «Семнадцать мгновений весны» и др. А вот у Чепменов этого нет. Их эсэсовцы — и не эсэсовцы вовсе, а мерзкие, склизкие маньяки, пожирающие друг друга. Они смешны, однако смех над ними вызывает не просто судороги, но рвоту.

Противно? Да. Страшно? Да. А в результате — смешно, так смеялись Босх, Брейгель и Гойя. Смех XX века не столь гуманистичен. Он значительно более банален и примитивен, как банален сегодня массовый зритель-бюргер. Но и его можно заставить понять или хотя бы вспомнить, что мир ужасен, а особенно ужасна сегодняшняя война. В аду бывает и пожар. Когда всё — еще хуже. Это и смех и предостережение.

Современное искусство обречено отвечать на риторический вопрос Адорно, можно ли писать стихи после Освенцима. Вопрос, конечно же, не «можно ли», а «как». Ответ братьев Чепмен — один из самых убедительных. Смех может убивать чудовищ.

У чепменовского «Ада» много аллюзий и «параллелей» в искусстве и в жизни. Мне их работы представляются сочетанием двух очень разных «историй». Их человечки вызывают в памяти многочисленные «битвы лапифов с кентаврами», в частности и эрмитажного Луки Джордано. И в той же степени они похожи на сплетение тел на цветных фотографиях пыток в американской иракской тюрьме «Абу-Грейб». Такое вот современное европейское искусство между островом Кипр и Британскими островами.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

ТЕНЬ ОДО

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

РОД МЕНГАМ

Из всех бывших участников группы «Молодые британские художники» (YBA) именно Джейк и Динос Чепмены постоянны в своем почитании молодости и полном отсутствии уважения к любым институтам художественного мира. Они в восторге от возможности вкатить своих троянских коней в какую-нибудь цитадель высокой культуры, и Эрмитаж не исключение. Для них юношеское воображение — это мощный источник энергии, разрушающей систему ценностей «серьезного» искусства. А игривое, грубое, непристойное и пошлое — существенные элементы творчества, непричесанного, не выхолощенного необходимостью соответствовать буржуазным стандартам вкуса и приличия. Вновь и вновь их творения настойчиво проникают во все составляющие человеческой личности и ее поведения — сознательные и бессознательные, и смысл этого занятия, часто подавляемый стыдом или сознанием (продуктами социализации), — непоколебимое ребячество. Когда братьев пригласили установить новую работу в Анненбергском внутреннем дворе Королевской академии в Лондоне, они разместили там трех огромных стальных динозавров, увеличенные модели тех фигурок, которые дети любят вырезать из обыкновенного картона.

В самом сердце британского художественного истеблишмента они устанавливают монумент непосредственности, недостаточной цивилизованности, безыскусности. Сейчас эта скульптурная группа находится в Кембридже, в колледже Иисуса: идеальное место, чтобы воздвигнуть подобный вызов махине образовательной системы. Огромный, в натуральную величину, цвета ржавчины динозавр возвышается над близлежащими зданиями колледжа и как бы говорит: «Вот посмотрите! Таков реальный размер юношеского воображения: его нельзя приручить, нельзя игнорировать, оно слишком велико!»

Рядом с подобной очень показательной склонностью к фиглярству и непочтительному отказу от официальных критериев стоит серьезное исследование гораздо более темных форм сопротивления условностям вкуса и морали. Это — стремительное падение в опыт зверств XX века. Братья находят историческую точку отсчета для решительного ответа искусства на жестокость еще за столетие до изобретения концентрационных лагерей и индустриализации геноцида; это поразительные работы Гойи, рожденные ужасами Пиренейских войн 1808–1814 годов.

Помимо трех версий «Ада» («Hell», «Fucking Hell» и «The End of Fun»), наиболее заметной стала их «измененная» редакция «Ужасов войны» Гойи. Джейк Чепмен говорит в интервью о важности творчества Гойи — первого действительно современного художника, который вырос из эпохи Просвещения и который сознательно заменяет религиозные предрассудки разумом и набором моральных императивов, исходящих от самого человека, а не от некоего Высшего Существа. Притом Гойя демонстрирует, как эта новая мораль не может совладать с наиболее темными и болезненными человеческими желаниями. Собственные произведения Чепменов углубляют данный парадокс: противоречия культуры позднего Просвещения в острые моменты как бы усиливаются и питаются глубоко запрятанными психическими состояниями, которые полностью подрывают гуманистическую идеологию прогресса.

Противоречивые основы для будущей серии «Ада» были впервые заложены в инсталляции в Королевской академии в 2000 году (эта первая версия «Ада» была уничтожена во время пожара на складе Саачи в 2004-м). Размер всей конструкции, как и само количество фигурок, подавлял, но положение, которое должен был принять зритель, чтобы рассмотреть микроскопические детали отдельных сцен, помещало его в неудобную ситуацию доминирования. Приближение позволяло опознать в объектах жестокости нацистов; это удовлетворяло примитивное чувство мести, но в то же время позволяло вообразить себя соучастником в ситуации, когда некто безраздельно властвует над своими жертвами. Использование детских игрушек вовлекало зрителя в мысленные картины расчленения, нанесения увечий, которые ни к чему не приведут, вместе с тем вынуждая осознать ту легкость, с какой почти каждый человек способен представлять себе наводящие ужас сценарии, делиться ими и даже, возможно, осуществлять их. Зрителю предъявлялось множество противопоставлений и переходов из одного состояния в другое: дети и взрослые, фантазия и реальность, насилие и подчинение, история искусств и история жестокости; а главное — переходы между тональностями, между интонациями игры и сострадания. Зрителей, собравшихся вокруг витрин, завораживала сама изощренность пыток, ужасающее мастерство убийства; то же талантливое изображение преследования, которое захватывает ценителей эстетики фильмов ужасов. Но мы все — такие зрители. Любовь к бесчисленным, малоотличимым вариациям основной темы подчинения, несомненно, заложена в нашем либидо, тем не менее именно привязанность к жестокости мы не признаём в себе и классифицируем как инфантильную. Вероятно, единственной адекватной реакцией на жестокость и пытки и может быть именно такое смешение категорий, такое смещение шкал.

ДЖЕЙК И ДИНОС ЧЕПМЕНЫ В ГЛАВНОМ ШТАБЕ

В инсталляции «Fucking Hell» (2008) в большей степени, чем раньше, заметно усиление интуитивного начала в творчестве Чепменов и их почти средневековое увлечение процессами поглощения и отторжения. Одним из наиболее известных образов ада в Европе до Реформации было изображение огромного всепоглощающего рта, от которого нет спасения. Менее состоятельные участники собраний в церкви, где были представлены такие образы, испытывали парадоксальное удовлетворение от того, что ад видится эгалитарным, безразличным к рангам и привилегиям. В этом отношении мысль, что наказание в загробной жизни сводится к поддержанию системы поглощения и извержения — превращения материи в иную форму энергии, — соединяла инфернальное с карнавальным, с представлением мира «наоборот», мира, где существующие иерархии перевернуты вверх ногами. Такая возможность способна была осуществиться только в функционировании «карнавального» тела, которое русский критик Михаил Бахтин замечательно охарактеризовал как «тело обжирающееся и пожираемое»: тела, кое постоянно с аппетитом поедает и испражняется, тела как системы, заглатывающей мир и миром же поглощаемой.

Из плана чепменовской инсталляции 2008 года делалось ясно, что девять окон-витрин, составленных в виде свастики, были одновременно средневековыми «смотровыми отверстиями», позволявшими подглядеть за тем, как работает закрытая система превращения энергии. Инфернальная экология постоянно требовала жертв в качестве топлива. Объединение миниатюрных нацистов в большие группы и продвижение их вперед напоминали работу традиционных чертей с вилами, которыми они отправляли в топку проклятых грешников, как дрова. Главным отличием от карнавальной традиции было наличие ямы для токсичных отходов. Чепмены, с их едким юмором, не могли не заметить, что в мире, где постоянное накопление и ликвидация материалов стали токсичными как в моральном, так и в химическом смысле, образуются побочные продукты, слишком ядовитые даже для ада.

С появлением «The End of Fun», финального похоронного варианта их инфернального творения, стало понятно, что «Ад» Чепменов — ни больше ни меньше аллегория капитализма. Ад предшествует капитализму и подготавливает к нему — к массовой концентрации рабочей силы, непрерывному производственному ритму и сведению функции работника к одной операции. В средневековом аду много различных типов нарушителей; разнообразие грехов столь велико, что требуется бюрократический гений, дабы классифицировать соответствующие формы наказания. А в наше время ад не индивидуализирует наказания. При капитализме индивидуальность включается в общую систему производства.

Фигурки, в огромных количествах используемые во всех инсталляциях братьев Чепмен, производятся, конечно, массово — и только в мастерской приобретают индивидуальные черты. Художники явно наслаждаются парадоксальным созданием зрелища убийства промышленного масштаба из компонентов промышленного производства. Поточная линия ужаса выглядит еще более жуткой скорее из-за рутинности происходящей резни, чем из-за ее кошмарности. Ограниченность движений, необходимых для убийства, соответствует ограниченности движений, необходимых для производства.

Поклонникам творчества братьев Чепмен доставляет удовольствие (если это — уместное слово) проследить связи между следующими друг за другом вариантами одной и той же концепции и, особенно, порадоваться старым шуткам, получившим новую жизнь. К числу лучших шуток (конечно, дурного тона) в «Fucking Hell» принадлежало изображение Гитлера перед мольбертом, на котором стояло одно из его убогих произведений. Пейзажем перед ним была братская могила, яма, куда сваливали множество тел безымянных жертв, убитых на поточной линии, а на холсте можно разобрать копию реальной картины Гитлера, где он сентиментально изображает типичный немецкий пейзаж. В «The End of Fun» и сам Гитлер — штампованный, представлен несколькими клонами, и все они рисуют одно и то же. Впрочем, теперь они даже не пытаются изобразить пейзаж, они погружены в рисование одной и той же обнаженной женщины, несмотря на то что всего в нескольких метрах от них — могила, заполненная искалеченными телами. Юмор здесь ребяческий, но он таков намеренно: это составляющая часть чепменовской критики той цензурирующей культуры, которая вычеркивает свидетельства психозов, столь органичных для условий, в коих мы до сих пор проживаем.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Монтаж экспозиции выставки «Джейк и Динос Чепмены. Конец веселья»

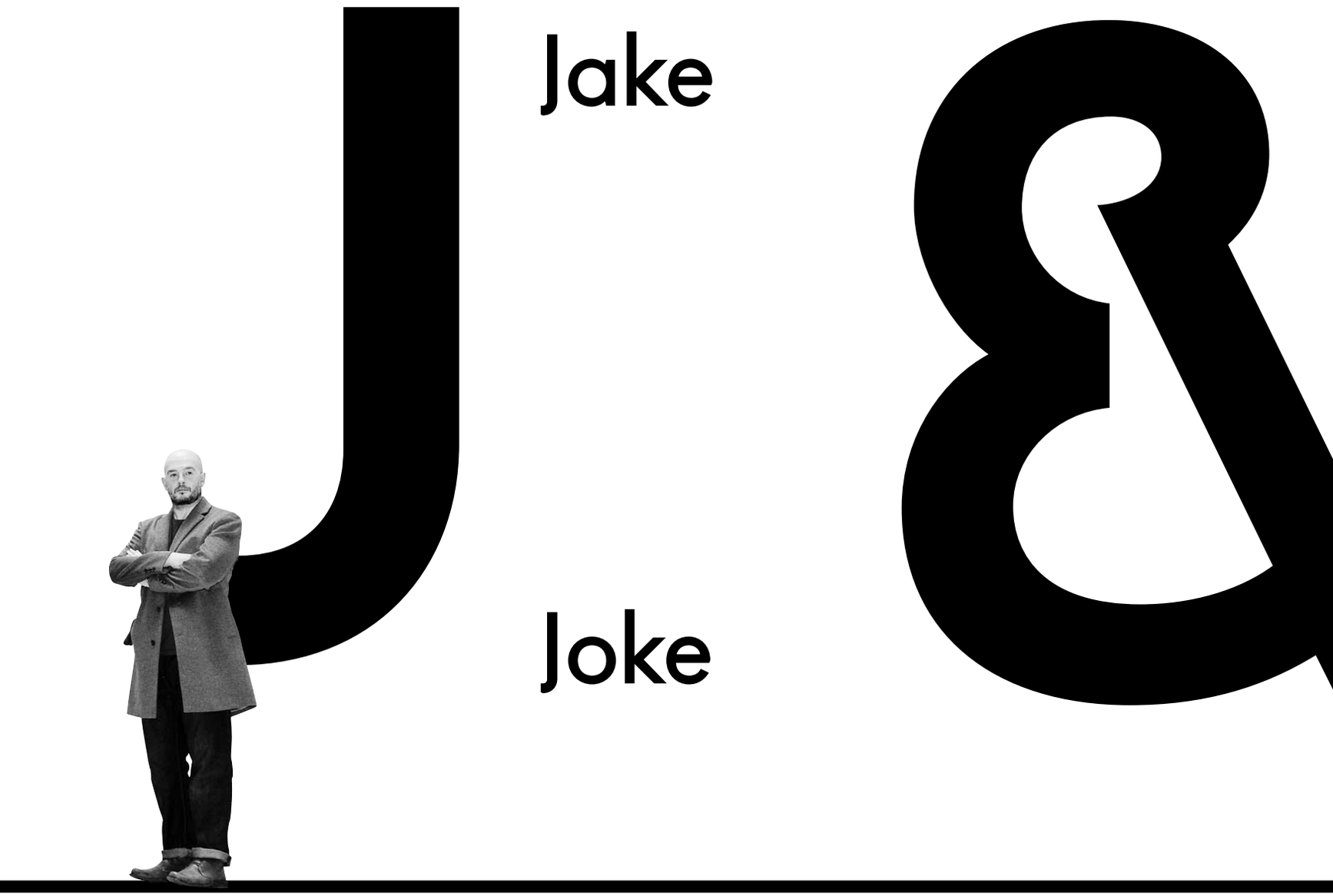
Главный штаб, 2012

— Что нового в вашей версии ада по сравнению с библейской?
— Нацисты.
— Космонавты (*смех*).
— Стивен Хокинг.
— Фабрики (*смех*).
— Это ад XX века.
— XXI.

— То есть вы усовершенствовали именно библейский ад? Или у вас были еще и другие «адские» источники вдохновения?
— (*Длинная пауза*): Нет.

— Кто вы в своем искусстве: участники? наблюдатели?
— В аду-то? Это интересный вопрос, поскольку преимущество работы вдвоем, когда два человека делают работу одного, состоит в том, что нам приходится наблюдать. Он видит, что делаю я, а я вижу, что делает он, поэтому мы и участники и жертвы одновременно.
— Жертвы и зрители.
— Да, есть что-то удивительное в возможности наблюдать за собственной работой.

— Значит, вы воспринимаете работу брата как свою собственную?
— Я воспринимаю дом брата как свой собственный. И его машину. Но не жену.
— Если и есть у Джейка что-либо, к чему мне нельзя подходить, это
— его мотоциклы.
— Это правда. Все остальное — его.
— Ну, я просто думаю, что это очень удобно! Если ты один, то у тебя



HAVE-YOUR-FUCKING-SAY*

* Страница на сайте братьев Чепмен.

нет возможности задавать вопросы, на которые ты еще не знаешь ответов.
— И эти ответы были бы полной чушью.
— Да, и даже тактически идея создания произведения вдвоем — более предпочтительна, это исключает из работы идею автобиографичности. Работа — разговор о самом мире, а не о том, как мы чувствуем этот мир. Идея чувственного смысла в подобном случае исключена. Нам нравится, когда искусство есть критическое действие, а не самоанализ. Так что когда работают двое, это уже означает, что происходит диалог, а не монолог.
— Возьмите виноградину!

— Спасибо, нет.
— Они отравлены!
— Так, делаем вот что: каждый берет по винограднине.
— Давайте я покажу трюк с виноградиной! (*Откусывает зеленую виноградину, показывает остатки, а там — шкурка от красной.*)

— У россиян свои отношения с современным искусством. До 80-х у нас почти не было доступа к нему.
— Да ничего особенного и не происходило. А потом все поняли, что это была фигня. Просто множество плохих причесок, одежды, музыки и искусства.

— Современный художник в России постоянно должен доказывать свое право называться художником, вплоть до того, чтобы сесть за это в тюрьму.
— Ну, знаете, это, может быть, не так уж и плохо. Нет ничего плохого

Dinos Dark

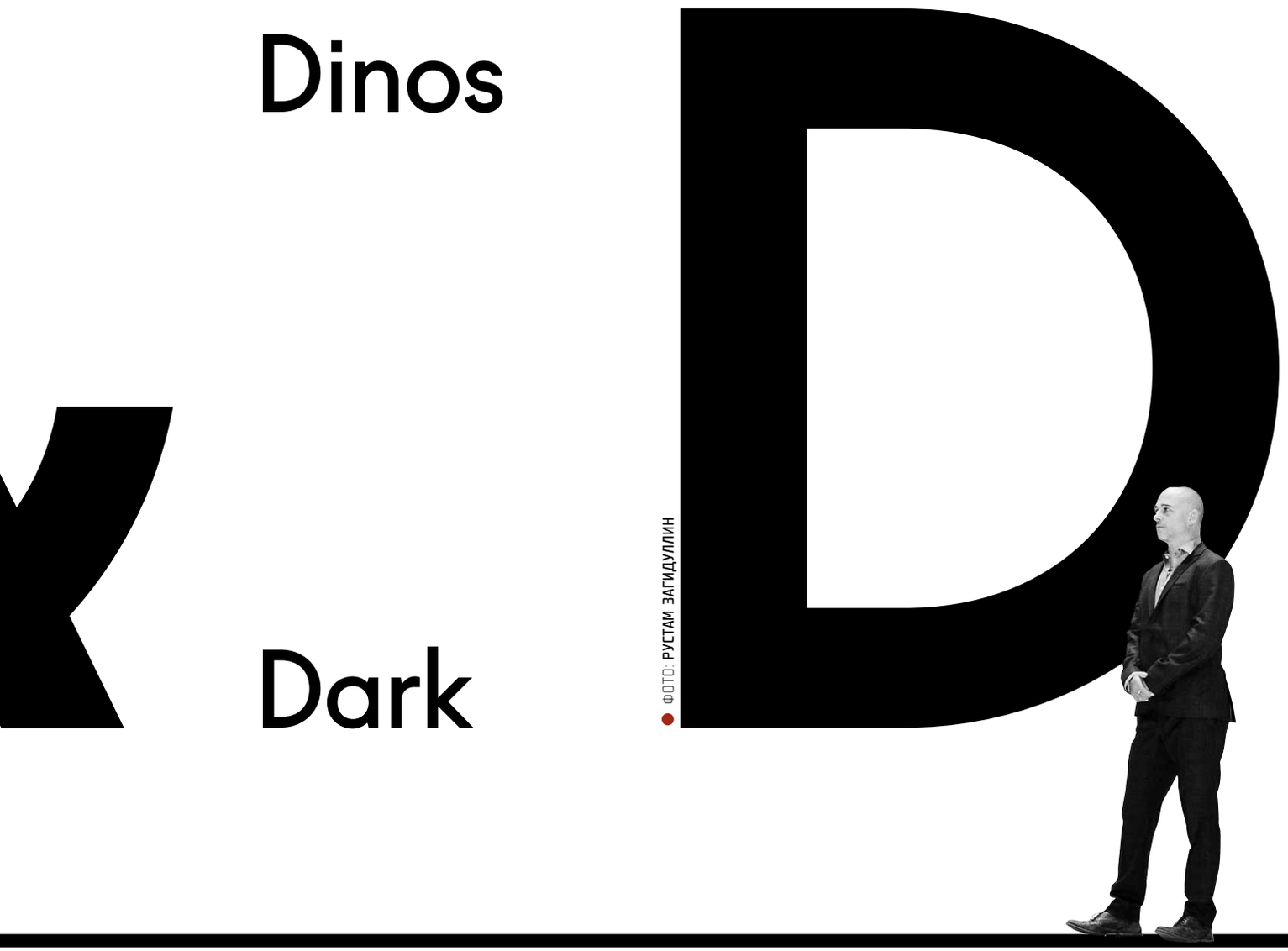


ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ГИНТАРАС РИШКУС НЕФОРМАЛЬНО ПОБЕСЕДОВАЛ С БРАТЬЯМИ ЧЕПМЕН.

Джейк Чепмен

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

в бесстрашных поступках, ведущих к неприятностям, это в каком-то смысле подразумевает некую романтическую политическую позицию, и, знаете, альтернатива этому — одомашненное, джентрифицированное, буржуазное искусство без каких-либо критических возражений. Может быть, ситуация, когда художник должен доказывать, что то, что он делает, имеет ценность, — позволит ему создавать интересное искусство. Думаю, не следует на это жаловаться. Это доказывает, что здесь у искусства еще есть политический вес, что им стоит заниматься, в отличие от того искусства, которое на Западе стало буржуазным. Возьмем, например, успех современного искусства в Британии. Знаете, что они сделали? Они собрали всё-всё-всё и превратили это в огромный, огромный-преогромный музей, где есть даже эскалаторы, которые забирают людей прямо с первого этажа и возят по галереям, дабы они, люди, могли посмотреть на изрубленных на куски акул и прочую дребедень.

— Почти невозможно там не побывать.

— В какой-то степени, на Западе современное искусство стало головным отрядом джентрификации. И, знаете, оно как будто бы старается казаться чем-то критически-радикальным, ультрасовременным, но на самом деле оно всего лишь выражает либеральные ценности и стремления средних классов. И если вы говорите, что художникам здесь приходится доказывать свою ценность, легитимность своей работы, то, возможно, в результате будет получаться, так сказать, гораздо более витальная в политическом смысле работа. А это совсем неплохо.

— Ваша выставка организована Государственным Эрмитажем, который Александр Сокуров назвал «Русским ковчегом». Все важное хранится здесь. Поэтому очень интересно увидеть ваши работы в подобном контексте. Но не находите ли вы, что такой большой, классический музей, как Эрмитаж, вас несколько стесняет?

— Да, мы очень польщены тем, что мы здесь.

— Да, вы правы, я об этом не подумал. Давайте отменим выставку?

— По телефону мы не поняли, что это большой, классический музей, можем ли мы отменить выставку, пожалуйста?

— Это — единственное место в России, где мы можем сделать вашу выставку. У нас нет Tate Modern, ничего такого.

— У вас есть деньги, у Tate их нет… Что-нибудь еще?

— Следующий вопрос — о недавнем происшествии с картиной Ротко: наверное, вы слышали о человеке, который подошел к этой картине в галерее и подписал ее своим именем?

— Ну да, и…

— В чем разница между его работой и нашей? Он не улучшил ту картину. А мы улучшили работу Гойи.

— Где же граница апроприационизма?

— Это было саморекламой. На деле это была идея. Он картину… просто пометил. Если бы он прошелся по всей галерее, посмотрел, что б он смог сделать, — тогда это стоило бы сделать. Я имею в виду, нет смысла нам защищать свои рисунки Гойи от ущерба, который может нанести тип вроде кого-то такого. Меня не шокирует, когда кто-либо поступает так же с кем угодно, если честно.

— Мы думаем, что все искусство разрушительно.

— То есть апроприационизму нет предела?

— Нет.

(*В дверь стучат.*)

— Это полиция!

— Они пришли вас арестовать!

— Я не сделал ничего плохого!

— Вы уверены?

— Да, я замел следы.

— Насилие присутствует в большинстве ваших произведений, а не было ли у вас детского опыта насилия?

— Очень жестокое воспитание!

— В школе дразнили или общество давило?

— Всё вместе!

— Даже маленькие дети всё еще бьют нас!

— То, что мы делаем, — больше комедия, чем насилие. На весах между комедией и насилием — это комедия. Это не настоящее насилие.

— Это, конечно, изображения насилия, но очень жалкие изображения. Ну в самом деле, маленькие модели, делающие больно друг другу. Насилие — неотъемлемая часть человеческого существования, своего рода абсолют. Без этого человек — не человек. Мы только изображаем набор обстоятельств, типичных для нашего существования. Если вы попадете на Монмартр и увидите базилику Сакре-Кёр… люди там рисуют эту базилику, — знаете, милые картинки, мимо едут машины: «вжих-вжих», а на картинках — ни машин, ни рисующих…

— Иногда вдруг — лошади…

— Да, возьми и нарисуй лошадь!

— За рамкой картины — несутся автомобили, а внутри — идет лошадь… Так что в каком-то смысле наша работа просто отража-

Алехандро Ходоровски. Интервью мексиканской газете La Reforma (2002).

«Если раньше авангард заключался в катарсисе жестокости, то сейчас, когда мир жесток, быть авангардистом — значит заниматься искусством, очищающим и сближающим людей. Когда-то Тулуз-Лотрек, Кафка, Достоевский и Хуан Рульфо вызывали восхищение, а сейчас они просто невротики. Хуан Рульфо вводит нас в мир мертвых, Достоевский — в мир совершенного декаданса, и что уж говорить о Кафке… Сейчас авангардистским стал мир, так что нужно идти еще дальше, бежать от искусства, отражающего твой невроз, и создавать очищающее искусство».

Динос Чепмен

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ет те условия, в которых мы живем. Мы ничего не выдумывали, это просто отражение нашего существования.

— Для нас было бы более странно рисовать виды Монмартра, или поля с ромашками, или что-то в этом роде...

— Это было бы даже не совсем нормально.

— Да, а люди еще спрашивают: «Почему вы так одержимы идеей насилия»? Да вы посмотрите на мир! Знаете, нас все это «вдохновляет», потому что вокруг постоянно совершается огромное количество насилия от нашего имени, так сказать.

— Это правда, ведь государственное насилие преимущественно отклоняется наружу: мы живем в стабилизированной среде с насилием, направленным наружу, живем в предположительно цивилизованном обществе без насилия, и это значит, что огромное количество насилия используется, дабы поддерживать подобное спокойствие, то есть в каком-то смысле мы живем в наиболее жестоком месте.

— Но как же вы себя в таком случае ощущаете, в моральном плане?

— Смущенными.

— Счастливыми.

— Морально смущенными.

— Растерянными.

— Моральными банкротами.

— Отрешенными.

— Самое меньшее, что мы можем сделать, — признать это.

— Когда я смотрю на вашу работу, то думаю, что там можно было бы снять целый фильм.

— Так это и есть фильм. Фильм без пленки, фильм в вашей голове. Он существует в вашей голове, и каждый раз, когда вы его смотрите, он чуть-чуть другой. Одна из идей этой работы состояла в том, чтобы сделать объект[1], который нельзя было бы охватить полностью, который невозможно было бы задокументировать, который нужно было бы увидеть, чтобы прочувствовать его. А чтобы его увидеть, с ним нужно было бы провести время. Вы не можете пройти мимо него, это не такой тип объекта. Это ловушка. Она вас в себя засасывает. Иэн Маккеллен сказал, что ненавидит нас. Я говорю ему: «Простите?» И он отвечает: «Из-за вас я на два с половиной часа опоздал на встречу». — «Но как?» — «Потому что я решил сходить посмотреть на ваш объект». — «И хорошо, он так и должен работать».

— Знаете, что эти странные, очень эксцентричные, невротичные моделисты делают со своими модельками? Они стремятся контролировать мир, это — всемогущество... А когда вы доводите всё до такого масштаба, у вас — как у персоны со всемогущим взглядом — появляется божественная перспектива по отношению ко всему этому, и вы помещаете туда людей, и с ними происходят жутковатые вещи. Но их позиция такова, что они это всё контролируют. И мы решили: сделаем-ка нечто настолько огромное, что оно будет предоставлять всеобъемлющую перспективу и можно будет вжиться в роль Бога, наблюдая за этим. Однако поскольку оно такое огромное, вы становитесь очень жалким богом.

— И поместили всё это в стеклянную витрину.

— Вы становитесь известным нам богом, жалким, немощным богом. Ведь оно слишком большое, чтобы вы могли его полностью охватить, одним всемогущим взглядом. Идея заключается в том, что вы можете смотреть на всё как бы свысока, с точки зрения того, кто стоит выше; но масштабы увеличиваются и все становится настолько большим, что вы, хоть и всемогущи, становитесь таким же маленьким, как и эти вещички, ибо вам никак не удается схватить всю картину в целом, получить о ней полное и исчерпывающее представление. Всё, что вы можете, — перемещаться, ходить с места на место, рассматривать, забывать, где вы стояли до этого. Это — глубоко атеистическое нападение на тот ракурс, с которого смотрит Бог, поскольку низводит Бога до жертвы человеческого насилия. А обычно все обстоит как раз наоборот. Вы тут говорили о библейских мотивах, обычно там Бог жесток к людям. А это как бы месть божественному взгляду, точке зрения.

— Витрина создана для того, чтобы не пускать Бога внутрь.

— Это зона, свободная от Бога.

— Это — постоянная битва, правда ведь? Одна работа сгорела.

— Другая отправилась в Венецию, и мы, по-честному, думали, что она утонет. Вы бы видели, как они там сгружают коробки с лодки — на эти, как их там... Эжекторы? Пару лет назад один объект упал в воду.

— Поскольку зритель может подойти к объекту с разных сторон, он каждый раз создает новую историю. Но будут ли эти истории по-разному влиять на зрителей?

— Мы не можем отвечать за душевное состояние, или за умонастроение, или за что-то там еще у зрителей. Они берут от произведения то, что захотят. Люди рыдали перед ним.

— Как ее звали?

— Дэнни.

— Дэнни, да, она рыдала перед ним. А люди смеялись или делали так: пфф!

— Слепые даже не могут это увидеть.

— Вот тут мы промолчим. Мы не хотим быть ответственными за прочтение людьми этих прочтений мира.

1 Здесь и далее речь идет о сгоревшей в 2004 году в фондохранилище Лондона — вместе с другими произведениями актуального искусства из коллекции Саачи (Saalchi colleclion) — инсталляции «Ад» («Hell») и о новой инсталляции братьев Чепмен «Fucking Hell» (2008 год), «newer, improved, bigger, and brighler».

Михаил Пиотровский

«Грань между искусством и провокацией определяет музей. Это его функция. Братья Чепмен, выставку которых мы только что открыли в Главном штабе, безусловно провоцируют. У их выставки политический аспект — гитлеризм и война. Но это художественный уровень, не переходящий в политику. Философский разговор об ужасах войны, ужасах человеческой природы, склонной к насилию. Работа художников никого, кроме нацистов, не оскорбляет. Повторю, провокация, которая оскорбляет людей, выходит за пределы искусства. Можно смеяться, можно протестовать, нельзя оскорблять»

ВИДЕНИЕ АПОКАЛИПСИСА

СЭР НОРМАН РОЗЕНТАЛЬ

Шел 1999 год. Я готовил для Королевской академии художеств в Лондоне выставку, которую следовало назвать «Апокалипсис». Она должна была открыться в 2000 году, хотя педанты считали его завершающим в XX столетии, а новое тысячелетие отсчитывали со следующего года. В любом случае, я, естественно, отправился в мастерскую братьев Чепмен, у которых в то время не было представлявшей их галереи и которые жили за счет «Макдональдса», в студии на верхнем этаже, недалеко от Олд-Кент-Роуд в юго-восточном Лондоне, — совсем рядом с рестораном для автомобилистов, где ужасную еду этого мирового гиганта пищеблоков подают прямо в автомобиль. Я увидел, думаю, первым их активную работу над созданием первой витрины того, что через год превратится в «Hell». Я был поражен, шокирован, вывернут наизнанку этим новым для того времени, перевернутым видением апокалипсиса — ада, обрушившегося на Европу (и в неменьшей, естественно, степени на Россию) в XX веке, который в тот момент подходил к концу; это было, по всей видимости, самое решающее для XX века историческое событие. Мне представляется просто гениальным — свести то кошмарное время к страшному бурлеску, чем, в определенном смысле, оно и было, и сделать это на манер уменьшенных моделей наполеоновских битв (Бородино или Ватерлоо) — любимых школьных развлечений XIX века. Я прекрасно помню, как мне пришлось убеждать осторожных и нерешительных художников — членов Королевской академии в абсолютной необходимости выставить эту «скульптуру» в академии, что мы в итоге и сделали, вызвав и горячую полемику, и бурные аплодисменты. Я также привлек к проекту внимание Чарльза Саачи, большого поклонника и покровителя «Молодых британских художников» в то время: благодаря ему работу удалось закончить. Естественно, как и следует, произведение погибло во время легендарного пожара, поглотившего большую часть знаменитой коллекции Саачи. А братья Чепмен, не утратив присутствия духа, начали создавать полную замену утраченного произведения, назвав второй вариант «Fucking Hell». Отчасти смысл предвкушения их выставки был в том, чтобы выставить «Hell» именно в торжественных залах Королевской академии, учреждения, основанного приблизительно в то время, когда Екатерина Великая столь энергично выстраивала и здания и коллекции Эрмитажа в Петербурге. Замечательно, что этот возрожденный шедевр современного британского искусства будет показан под той же крышей, что и другой шедевр, выполненный в 1789 году по заказу Екатерины Великой первым президентом Королевской академии сэром Джошуа Рейнолдсом и известный как «Младенец Геракл». Оба эти великих произведения британского искусства в манере, характерной для времени их творения, тонко размышляют о европейской и русской истории сложным и визуально поразительным способом. Я надеюсь, что шедевр Джейка и Диноса Чепменов даст петербургским зрителям пищу для размышления. Я полностью подписываюсь под тем, что написал о них в своей замечательной статье Род Менгам.

1. Джошуа Рейнолдс

Младенец Геракл, удушающий змей
Великобритания. 1786
Холст, масло. 303 × 297 см
Инв. № ГЭ-1348

2. Джейк и Динос Чепмены

Конец веселья
Фрагмент

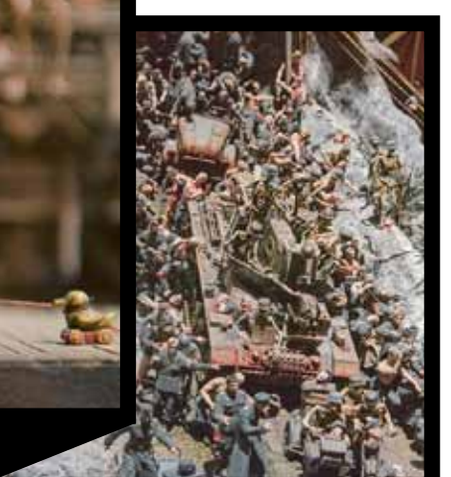
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

В витринах развернут единый ландшафт ада, в котором нацисты со зверской жестокостью неустанно убивают друг друга. Подобно архивариусам старинной кунсткамеры, братья Чепмены «запирают» нацистов в капсулу самонаслаждения зверством. Помещая жестокость в закупоренные музейные витрины-диорамы, художники стремятся исцелить от нее общество.

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Джейк и Динос Чепмены

Конец веселья
Фрагмент



НЕВИННО СМЕШАННЫЕ КАРТЫ

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

Джейк «великий» и Динос «ужасный» Чепмены выглядят душевно и по-домашнему в Эрмитаже. Кажется, что вновь очутился в зале «малых голландцев» или рассматриваешь, мысленно переставляя, царскую коллекцию оловянных солдатиков. Или листаешь гравированные иллюстрации христианских легенд в эрмитажном Кабинете гравюр. Вот сорок мучеников севастийских, вот сорок тысяч мучеников фиванских, вот израильтяне бьются с амалекитянами на картине Пуссена, вот сражение при Иссе на реплике неаполитанской мозаики, вот героические и кровавые баталии 1812 года. Чепмены лишь невинно смешивают карты, помещая свои нацистские легионы в условия апокалиптического тотального сведения счетов. Над армией вермахта словно несутся дюреровские всадники с эрмитажной гравюры. Над ними разверзлось небо Страшного суда с эрмитажного рисунка Георга Пенца. А дикие монстры словно только что сошли с картины «Ад» последователя Иеронима Босха — с инфернальным ландшафтом, раскрывающимся за гранью добра и зла. Как и у Чепменов, тут нагорожены мосты и переходы, земля изрыта тоннелями, а из ям вылезают блюющие маньяки конца света. Чепменовские нацисты переправляются через водную преграду, как несусветные уроды на эрмитажном полотне кисти Яна Мандейна. Они толкают друг друга, цепляются костяшками пальцев, отрывают части плоти. Разорванные и изувеченные тела висят на деревьях, торчат на виселицах, дыбятся на четвертовальных колесах. Знал бы Франсиско Гойя, что кошмар, окруживший его в 1815 году и зафиксированный им в серии «Бедствия войны», станет лишь началом миллионных гекатомб последующих столетий. При жизни Гойи его гравюры напечатаны не были, а рисунки передавались из рук в руки, пока не дошли до собрания Герстенберг-Шарф. Даже не кажется случайностью, что после Второй мировой войны они оказались в Эрмитаже: здесь как в формулах запечатлено то, что два века спустя Чепмены лишь развили силой своей сумасшедшей фантазии злых детей капитализма в выживший из ума век потребления.

6 октября 2010 года в Зале Совета Эрмитажа прошел круглый стол «Это ужасное современное искусство». В эпоху провокаций ужас, кровь и боль превращаются в большом музее в художественное высказывание, не имеющее силы политической спекуляции. Будь то библейские амалекитяне, мученики на иконах или всадники Александра Великого. Новейшая картина тотального ужаса позволяет вспомнить, прежде всего, художественные параллели, сколь бы ужасны они ни были. Ужас — часть истории человечества, и именно сила искусства ставит его на свое место, показывая картины боли как урок и назидание. Требует, чтобы ад не повторился.

1. Неизвестный художник, мастерская Иеронима Босха

Ад
Нидерланды. Первое десятилетие XVI в. (?)
Дерево, масло. 39,7 × 38,5 см
Инв. № ГЭ-8491

2. Джейк и Динос Чепмены

Конец веселья
Фрагмент

3. Георг Пенц

Страшный суд
Германия. Около 1540
Бумага, перо черным тоном, кисть коричневым тоном, белила. 46 × 32,9 см
Инв. № ОР-4719

4. Никола Пуссен

Битва израильтян с амалекитянами
Франция. Около 1624–1625
Холст, масло. 97,5 × 134 см
Инв. № ГЭ-1195

5. Ян Мандейн

Пейзаж с легендой о святом Христофоре
Нидерланды. Начало XVI в.
Дерево, масло. 71 × 98,5 см
Инв. № ГЭ-4780

2.

ГОЙЯ

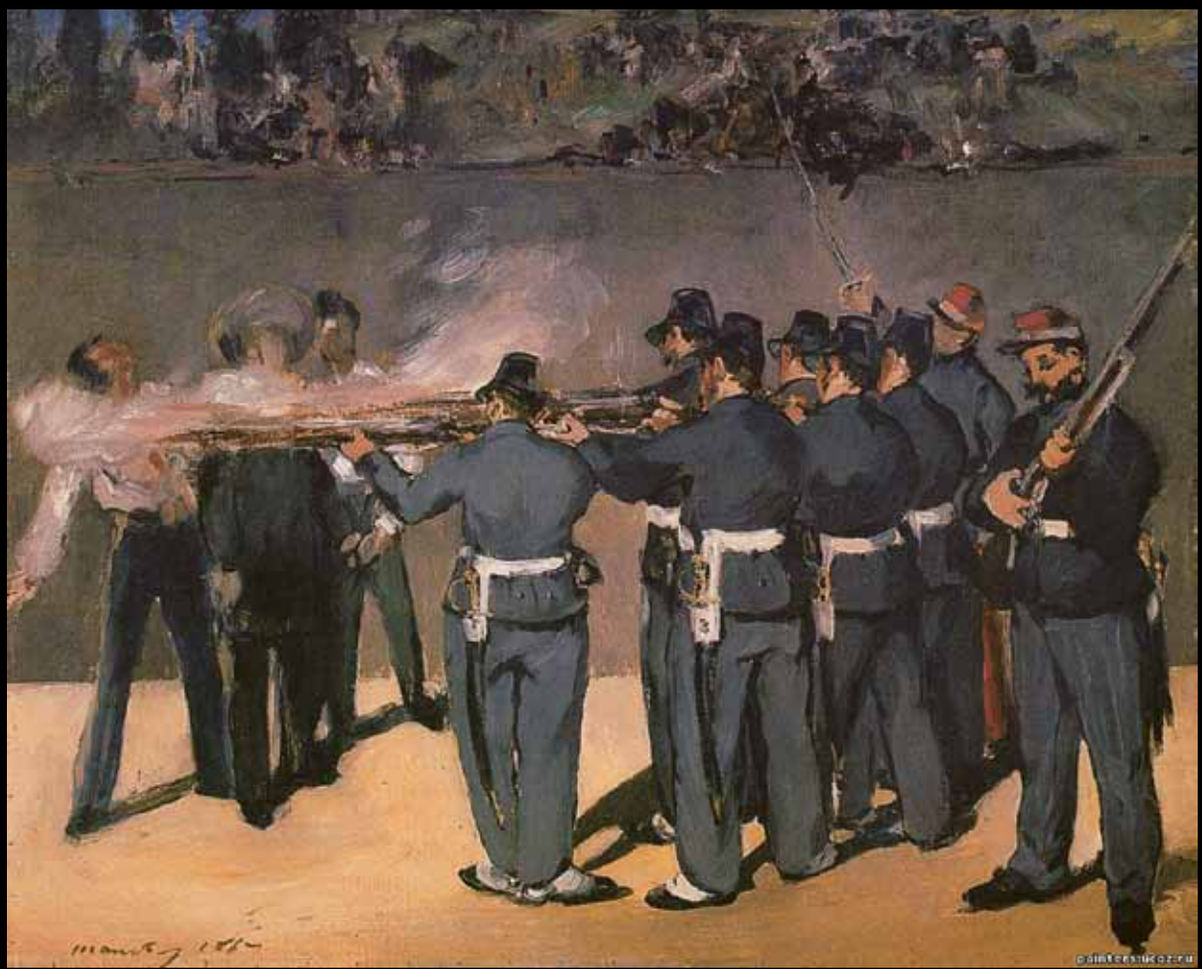
ИМ НИКТО НЕ ПОМОЖЕТ
ТРАГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ
В ГРАФИКЕ ФРАНСИСКО ГОЙИ

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

Серия гравюр «Фатальные последствия кровавой войны Испании с Бонапартом и другие выразительные капричос», также известная под названием «Бедствия войны», была создана Гойей в 1810-х годах. Импульсом для создания столь необычного произведения послужили трагические события, свидетелем которых стал 60-летний художник. Гойя прежде не увлекался историческими и современными сюжетами, но то, что он увидел в дни оккупации Испании французами, во время подавления народного восстания в мае 1808 года, после девятимесячной кровавой осады Сарагосы, унесшей более 50 тысяч жизней, во время массового голода в Мадриде в 1811–1812 годах, — побудило его запечатлеть ужас пережитого. Гойя рисует не битвы и боевые действия противников. Его сюжеты связаны с крайней жестокостью, которую проявили все участники конфликта, со страданиями мирных жителей, невольно вовлеченных в ужасы войны. Гойя потрясен видом человеческого страдания. Его сюжеты — отчаянные схватки крестьян с солдатами, невообразимые по жестокости расправы над пленными, массовое насилие, расстрелы заложников, раненые, умирающие в госпиталях, поля боев, с неубранными трупами, бегущие из разоренных деревень жители, пожары, опознание убитых, массовые похороны жертв, муки и отчаяние голодной смерти. Это не было столкновением двух народов. В агрессии, помимо французских армий, участвовали польские легионы, войска государств Рейнского союза, собственно испанские войска короля Жозефа Бонапарта.

Художник, как и в серии «Капричос», не формирует отчетливой композиционной структуры серии, сюжетно связывающей отдельные произведения друг с другом. Скорее, это ряд отдельных сцен, объединенных чувством протеста и сопереживания человеческому горю. Первые 47 листов посвящены событиям войны, следующие 17 — голоду в Мадриде, завершающие 17 листов, собственно «капричос», то есть фантастические и аллегорические сюжеты, рассказывают о реставрации Бурбонов, политической реакции, восстановлении власти инквизиции, ставших для страны потрясением столь же губительным, как и гражданская война.

Каждое из этих произведений Гойи обладает колоссальной обличительной силой и в этом смысле самодостаточно. Зритель видит душераздирающие сцены, которые не нуждаются в какой-либо иной внутренней связи, кроме щемящей боли, пронизывающей все произведение. Не случайно на нескольких страшных композициях мастер, искавший наиболее выразительные названия для своих произведений, написал: «Я видел это». В очень скромных по формату работах офортная игла Гойи создает образы монументальной силы, не сопоставимые ни с чем в европейском искусстве по глубине экспрессии. Мастер, сделавший в военные годы многочисленные зарисовки трагических событий, был полон желания выразить свои переживания и мысли в художественных произве-



Эдуард Мане

Расстрел императора Максимилиана
1868/69
Холст, масло. 252 × 305 см
Городская художественная галерея (Кунстхалле)
Мангейма, Германия

Jose Caveda. Memorias para la hisloria de la Real Academia de San Fernando y de las bellas arles en España. Madrid, 1867. Vol. I. P. 210.

«Я ищу в этих полотнах поруганную национальность, героизм, который знал, как отомстить за нее, благородное негодование, которое обратило весь наш полуостров в широкое поле битвы, а его защитников — в бессмертных героев. Я встречаю здесь все это и не прошу у искусства, чтобы оно ослабило истину, чтобы изменило впечатление ужаса, чтобы набросило вуаль на истерзанные жертвы, покрытые кровью, сделало менее сильным чувство ужаса, которое меня потрясает».

1. 2.

3. 4.

5. 6.

Франсиско Гойя

Серия гравюр «Фатальные последствия кровавой войны Испании с Бонапартом и другие выразительные капричос» (известная как «Бедствия войны»)
1810–1823

1. ***Не хотят. 9-й лист***
Офорт, акватинта, резец
233 × 298 мм
Инв. № ОГ-401324

2. ***Также неизвестно. 36-й лист***
Офорт, акватинта, сухая игла, резец. 233 × 298 мм
Инв. № ОГ-401325

3. ***Оказать помощь и к другому. 6-й лист***
1810–1823
Офорт. 140 × 216 мм
Инв. № ОГ-394624

4. ***Не могу видеть это. 26-й лист***
1810–1823
Офорт. 145 × 210 мм
Инв. № ОГ-394625

5. ***Варвары! 38-й лист***
1810–1823
Офорт, акватинта
233 × 298 мм
Инв. № ОГ-401326

6. ***Им никто не поможет. 60-й лист***
1810–1823
Офорт, акватинта
233 × 298 мм
Инв. № ОГ-401327

- Прижизненного издания не было. Сохранилось небольшое число пробных (рабочих) оттисков. Автором было собрано два экземпляра: один из них имеет рукописный титульный лист, а на гравюрах написаны их названия.
- Доски сохранились, в 1862 году приобретены у наследников мастера Королевской академией художеств в Мадриде.
- Первая публикация: Королевская академия художеств, Мадрид, март 1863 года. Тираж — около 500 экз.
- Последующие публикации: 1893-й (100 экз.), 1903-й (100 экз.), 1906-й (275 экз.), 1923-й (100 экз.), 1930-й (количество неизвестно).
- Последнее издание, седьмое: 1937-й (150 экз.).
- Соответственно оценка работ из разных изданий существенно различается. Пробные оттиски чрезвычайно редки (примерно до 10 тысяч евро), листы первого издания тоже ценятся высоко (две тысячи евро). Далее стоимость резко падает. Листы поздних тиражей — товар не антикварный, а букинистический.

дениях, призванных получить широкое распространение. В XIX веке такую возможность давала только гравюра.

До Гойи никто из больших испанских художников не обращался к печатной графике. Но не случайно мастер своими учителями в искусстве называл Веласкеса и Рембрандта. Офорты великого голландца вдохновляли его на овладение секретами гравировального искусства. Гойя работал над серией в течение нескольких лет, испытывая все трудности военного времени. Он переводил рисунки в гравированные изображения, кропотливо добивался адекватного воплощения своих замыслов в сложной технике офорта и акватинты. О тщательности Гойи свидетельствует большое количество пробных оттисков офортов. Работа над гравюрами требовала значительного времени и сил, приобретения дорогих материалов, помощи печатника. Гойя, человек в жизни буржуазно-расчетливый, шел на это, чтобы быть услышанным. Основная часть работы, видимо, пришлась на 1810–1814 годы. Художника не остановил негативный опыт, полученный при издании «Капричос» в 1799-м: гравюры не привлекли никакого общественного внимания (а позже медные доски и большую часть отпечатанного тиража Гойя продал Королевской калькографии, где они пролежали невостребованными едва ли не до середины XIX века). В те же годы мастер создал серию офортов «Тавромахия». На волне национального подъема он обратился к бою быков, традиционному народному зрелищу, интерес к которому соединял самые различные социальные слои. Напечатанная в 1816 году, серия принесла мастеру новое разочарование. Никто не обратил внимания на наполненные динамикой и светом гравюры, тогда как примитивные лубочные картинки на сюжеты корриды имели своих постоянных почитателей. Тираж «Тавромахии» тоже пролежал несколько десятилетий. Это отсутствие реакции публики, наряду с другими проблемами, которые преследовали художника в стране, стремительно погружавшейся в феодальную и религиозную пропасть, стало одной из причин того, что столь тщательно готовившаяся мастером сюита гравюр не была опубликована.

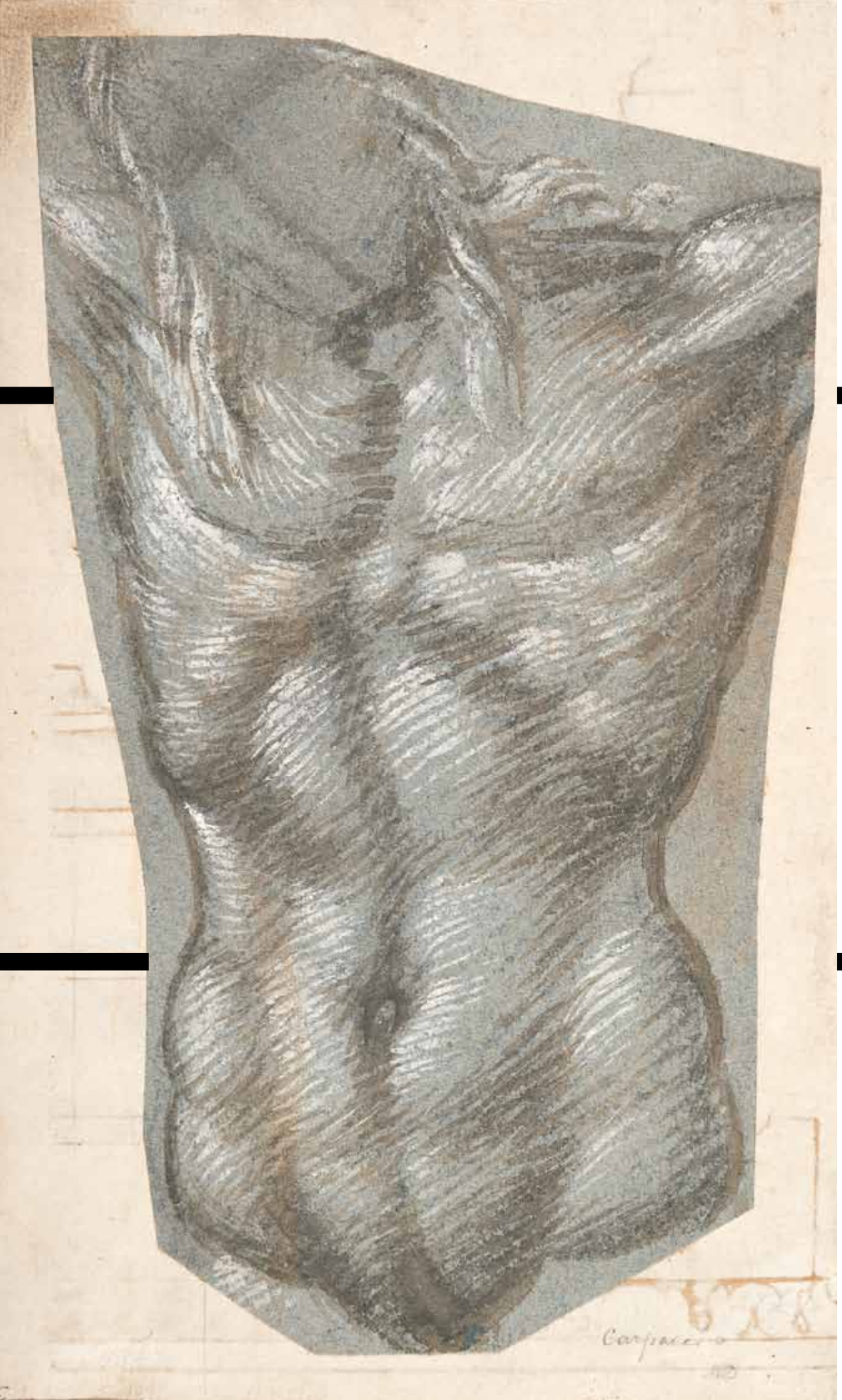
Покидая в 1823 году Испанию, Гойя увез офортные доски с собой. Современных художнику полных экземпляров цикла известно лишь два. Один, находящийся ныне в Национальной библиотеке в Мадриде, принадлежал самому Гойе и был подарен им уже в Бордо другу-эмигранту. Другой принадлежал Сеану Бермудесу и ныне хранится в коллекции Британского музея в Лондоне. Порядок расположения листов в обоих экземплярах идентичен. Альбом Бермудеса содержит рукописный титульный лист с авторским названием серии и карандашными названиями под изображениями.

Драма Гойи заключалась не в том, что он был глух. Глухим оказалось общество, не способное воспринять его искусство, услышать полное самого высокого гуманизма обращение, направленное против бесчеловечности и фанатизма. Причиной этого было не только отсутствие в тогдашней Испании высокой гравюрной традиции, спроса на подобные произведения. Важнее то, что сам графический язык Гойи, с уникальным сочетанием крайней простоты и предельной выразительности изобразительных средств, оказался слишком трудным для современников. Мировоззрение художника, сформированное в эпоху Просвещения, прошло через тяжелый кризис, столкнувшись с грандиозными историческими испытаниями, и в последние годы жизни стало крайне пессимистичным. Но Гойя вновь и вновь пытался быть понятым. Он говорил о том, что видел и знал, был искренен и страстен в этом обращении. Сейчас трудно представить наше сознание без образов «Капричос» или «Бедствий войны», многие из которых стали иконами нового европейского искусства и известны буквально каждому. Но современники Гойи их не знали. Когда молодой Делакруа разыскал альбом «Капричос» неведомого испанского художника, он не мог представить, что тот жив и, более того, примерно в это же время приезжал в Париж.

Гойя стал известен миру лишь в середине XIX века. Более чем через 30 лет после смерти Гойи, доски серии «Бедствия войны» были куплены испанским правительством для Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо и впервые опубликованы в Мадриде в 1863 году. Тогда эти работы произвели шокирующее впечатление, навсегда раздвинув границы возможного в искусстве.

Ирина Левина. Гойа. Государственный Эрмитаж. Л., 1945. С. 40.

«Имя Гойи встречается на страницах дневника Делакруа, а в его произведениях, особенно в серии литографий — иллюстраций к “Фаусту” с их эмоциональной динамикой, с их яркой фантастикой, соединенной с острым и тонким знанием действительности, чувствуется воздействие великого испанского художника. Делакруа копировал “Капричос”. Листы этой серии лежали у него на столе, были всегда перед его глазами. Глубокой экспрессивностью Гойи, остротой трактовки образа, характерной для него, веет от фигуры “Ратапуаля” Домье и от литографий сюиты “Осада”. Испанией увлекался Эдуард Мане. Он писал ее мах и маноль, испанок в мантильях с веерами в руках. Его “Балкон”, его “Олимпия” продолжают произведения великого испанского мастера. <...> Это подлинный “Idioma universal” — “Всеобщий язык”, близкий и понятный каждому».



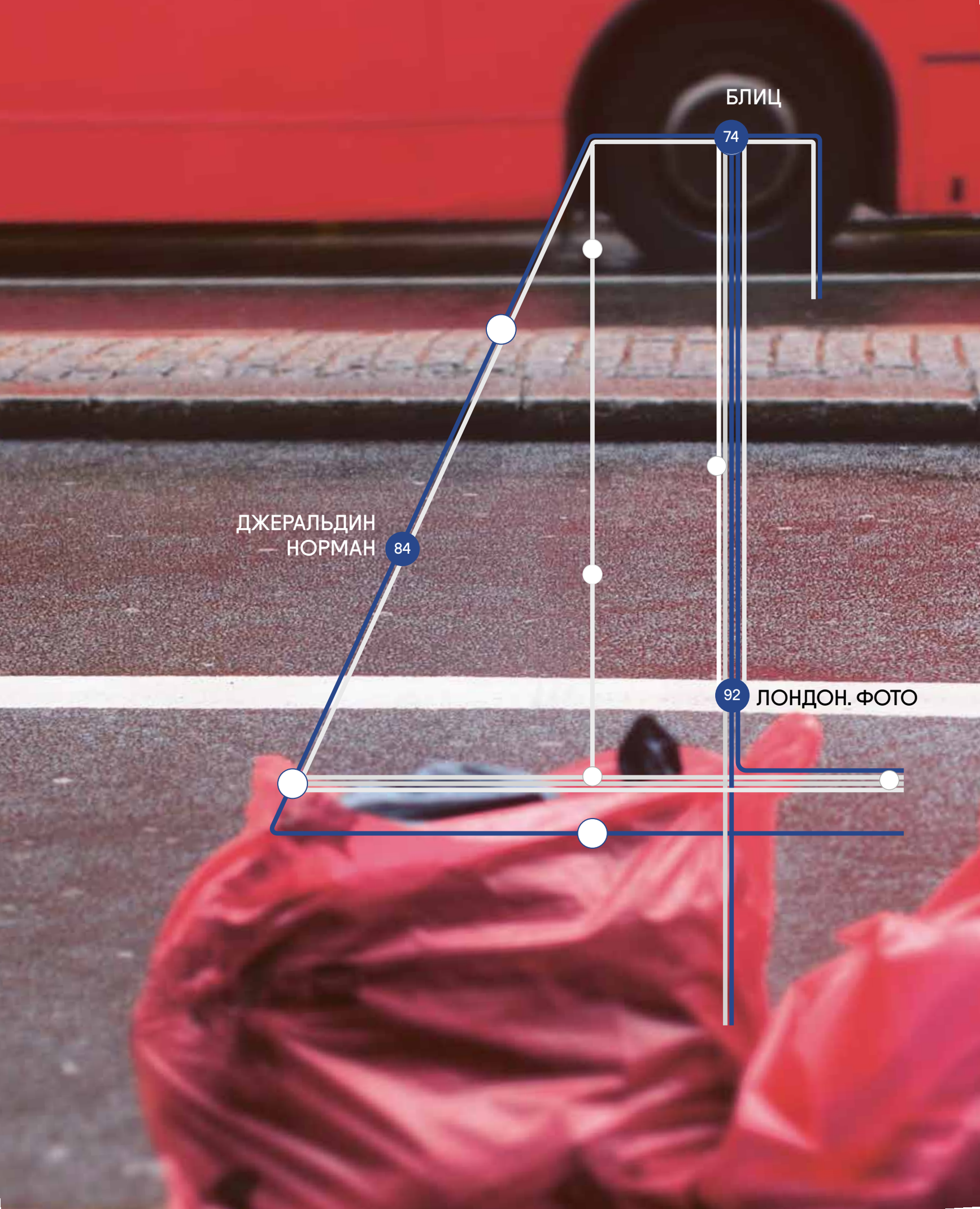
Витторе Карпаччо

Этюд обнаженного мужского торса
Кисть серым и коричневым тоном, цвета нанесены белилами. Голова намечена черным мелом и кистью серым тоном. Рисунок на серовато-голубой бумаге вырезан в соответствии с линиями контура и наклеен на лист другой бумаги. 256 × 139 мм
Источник поступления в музей: Библиотека бывшего училища технического рисования барона Штиглица. 1923
Инв. № 34846

Творчество братьев Чепмен восходит не только к поп-культуре фильмов ужасов, но и к знаменитым произведениям искусства. Нацисты на деревьях скручены, как фигуры на картине «Распятие и прославление десяти тысяч мучеников на горе Арарат» Витторе Карпаччо; обилие тел и то, как они выглядят, напоминает «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха; мучения людей — как на «Бедствиях войны» Франсиско Гойи; палачи похожи на тех, кого мы видим в «Триумфе Смерти» в Палаццо Абателлис, Палермо, но прежде всего — в «Триумфе Смерти» Питера Брейгеля Старшего.

Витторе Карпаччо

Распятие и прославление десяти тысяч мучеников на горе Арарат
Италия. 1516
Холст, масло. 307 × 205 см
Галереи Академии, Венеция


БЛИЦ
74
ДЖЕРАЛЬДИН
НОРМАН
84
92
ЛОНДОН. ФОТО

Нападение нацистов на Британию с воздуха известно как «блиц», от немецкого «блицкриг» — «молниеносная война». Он начался с двух массированных налетов на Лондон днем и вечером 7 сентября 1940 года. Воображение мура превратило лондонские бомбоубежища в современный вариант подземного царства Аида: его массы инертных, безымянных тел потом будут сравнивать со сценами приветствия освободителей в Берген-Бельзене и Бухенвальде.

BLITZKRIEG

Сражение как образ

1.

2.

4.

5.

1. Билл Брандт. *Фотография семьи, укрывающейся в метро от бомбежки во время «Блица»* **6. Билл Брандт.** *Фотография женщины в бомбоубежище у вокзала Виктория* — фотографии из журнала Lillipul, декабрь 1942, HMF 1828
2. Генри Мур. *Четверо спящих.* 1941 **7. Генри Мур.** *Женщина в метро.* 1941
3. Ли Миллер. *1 нонконформистская церковь + 1 бомба = греческий храм.* — фотографии из альбома «Мрачная слава: картины Британии под огнем» 1941
4. *Пилот ударной эскадрильи истребителей* **5.** *Собор Св. Павла возвышается среди руин* — фотографии из издания Pictorial History of the War. A Complete and Authentic Record in Text and Pictures / Ed. by Walter Hutchinson. Vol. VI, XII

бомбардировщиков в сопровождении приблизительно 600 истребителей пересекли Ла-Манш двумя группами и сбросили зажигательные бомбы, а затем разрывные. Хотя целью служили доки и нефтяные склады Ист-Энда, близлежащие жилые районы тоже сильно пострадали, много домов было уничтожено. Потери оказались серьезными: 436 погибших и 1600 тяжелораненых. На протяжении последующих 57 ночей, а иногда и дней, Лондон был под постоянной бомбежкой. В ноябре немцы стали наносить авиаудары и по другим промышленным центрам, начиная с Ковентри в ночь с 14 на 15 ноября, когда погибло 568 человек, вдвое больше было ранено; многочисленные военные заводы подверглись атаке, а средневековый собор — разрушен. Вскоре за этим последовала бомбежка британских портов, судостроительных центров, военно-морских баз, включая районы реки Мерси (Ливерпуль) и реки Клайд (Глазго), а также Бристоль, Саутгемптон, Портсмут, Кардифф, Плимут и Гуль.

Завершающий налет на Лондон — 130-я ночь бомбежек — произошел 10 мая 1941 года. Он был еще более разрушительным, чем первый, принеся смерть 1436 человекам и тяжело ранив еще 1800, разрушив 11 тысяч домов и оставив более 12 тысяч человек бездомными. Но 22 мая фельдмаршал Кесельринг перенес свой штаб с северного побережья Франции в оккупированную Польшу. К началу июня туда же был переведен 2-й эскадрон воздушного флота, составив треть всей военной мощи люфтваффе. 22 июня Гитлер напал на СССР. Началась операция «Барбаросса», но Британия смогла вздохнуть свободно: «Блиц» закончился. Он унес жизни более 43 тысяч мирных граждан, причем почти половину из них составляли лондонцы: это больше, чем погибло в воздухе, в наземных сражениях и на море до осени 1941 года. Бездомность была большой проблемой, и не только в Лондоне: в Мерсисайде и Клайдбанке более 100 тысяч человек потеряли свои дома. В Ковентри 60 тысяч жилищ из имевшихся там 75 тысяч были разрушены или серьезно повреждены. И тем не менее, несмотря на все трудности и разрушения, нельзя сказать, что «Блицем» удалось сломить дух людей, хотя временами казалось, что наступает предел.

Художники по-разному переживали эти восемь месяцев утрат, разрушений и человеческого упорства. Многие работали в Военном рекомендательном комитете художников (WAAC), сформированном в 1939 году при британском Министерстве информации и возглавляемом сэром Кеннетом Кларком, директором Национальной галереи. К 1945 году комитет собрал около 6 тысяч изображений войны, купленных или заказанных у более чем 400 художников, — как в стране, так и за границей, в самых разных жанрах. В этой коллекции представлены известные имена: Пол Нэш, Грэхем Вивиан Сазерленд, Джон Пипер, Эрик Равилиус, Эдвард Ардизон, Энтони Гросс, Эдвард Боден и Генри Мур, но большинство работ принадлежит художникам, чьи имена сейчас практически неизвестны. Выставки из этого постоянно растущего фонда во время войны регулярно ездили по Британии, развозя к тому же бесплатные или очень дешевые печатные издания, и были чрезвычайно популярны.

Мур и Ардизон часто изображали лондонцев в бомбоубежищах: в метро, в официальных общественных убежищах, таких, как печально известное своей перегруженностью и антисанитарией Тилбери в Ист-Энде. Эти убежища появились раньше и потом сосуществовали с убежищами в метро. У художников были совершенно различные подходы: если воображение Мура превращало убежища в современный вариант подземного царства Аида (его массы инертных, безымянных тел потом будут сравнивать со сценами приветствия освободителей в Берген-Бельзене и Бухенвальде), то у Ардизона дремлющие фигуры узнаваемы, индивидуальны, вот-вот оживут. Это неудивительно, поскольку, по сути, Ардизон обладал видением комика, соответствующим традиции британской карикатуры; он также придумал и выполнил серию пользовавшихся успехом серьезных рисунков, которые сохранились и стали почти культовыми произведениями, воплощающими человеческую выносливость и человеческое страдание. Мур не был официальным военным художником, но 17 из его «Рисунков бомбоубежищ» приобрел Военный рекомендательный комитет художников, а позже они экспонировались в музеях.

«Рисунки бомбоубежищ» Мура были впервые опубликованы в журнале «Лилипут» в декабре 1942 года, там же напечатали фотографии убежищ в метро Билла Брандта. Брандт позже говорил: «Если не принимать во внимание военные условия, в которых эти фотографии были сделаны, они выглядят довольно жалостливо: люди выглядят жалко, когда все их защитные механизмы отключены во сне» [1]. В ноябре 1940 года Министерство информации заказало Брандту репортажи о бомбоубежищах. Многие его изображения Лондона во время «Блица» были опубликованы в журнале «Пикчер Пост», который печатал также фотографов Берта Харди, Джорджа Роджера и Хамфри Спендера. Еще одним

Эта статья основана на двух важных новейших исследованиях:
Brian Foss, War Paint: Art, War, State and Identity in Britain, 1939–1945 (New Haven and London: Yale University Press, 2007);
Juliet Gardiner, The Blitz: The British Under Attack (London: Harper Press, 2010).

Я также благодарен Роджеру Толсону из Императорского военного музея за советы.

фотографом, работавшим на Министерство информации, был Сесил Битон. Его знаменитый портрет ребенка — жертвы «Блица», — сидящего на кровати в обнимку с игрушечным медведем, опубликовал на обложке журнал «Лайф» 23 сентября 1940 года: в рамках кампании по привлечению американской помощи и поддержки.

Самым распространенным сюжетом, связанным с «Блицем», были опустошенные или разрушенные здания. Исторические памятники, такие как лондонские церкви, построенные Кристофером Реном, здания ратуши и парламента, были все время под контролем, их состояние постоянно документировали. Собор Св. Павла, возведенный Реном, сохранился почти без повреждений и стал символом сопротивления.

Фотографы были в этом отношении особенно активны. Сесил Битон в соавторстве с писателем Джеймсом Поуп-Хеннесси выпустил книгу «История под огнем», опубликованную в мае 1941 года — как раз к концу «Блица». В книге содержатся 52 незабываемые фотографии разрушенного исторического наследия Лондона — от средневековой до георгианской архитектуры; основную часть снимков составляют изображения зданий Кристофера Рена. Поуп-Хеннесси назвал эти разрушения «побочным эффектом неразборчивой бомбежки, ибо нельзя же в здравом уме предположить… что вражеские бомбардировщики выбирают какую-нибудь отдельную церковь или общественное здание и нападают на него. С другой стороны… их [нацистов] отношение к истории и общественным зданиям в Польше и некоторых других побежденных странах показывает непоколебимую решимость стереть с лица земли величественные и хранимые памятники национального прошлого» [2]. Правда, Поуп-Хеннесси признавал, что бомбежка зданий, какими бы они ни были древними и величественными, не может считаться таким же преступлением, как бомбежка живых мирных граждан [3]. И все же «утрата десяти церквей Рена за одну ночь [с 29 на 30 декабря 1940 года] заставила Лондон ахнуть в ужасе… это разрушение… наполнило Лондон гневом» [4].

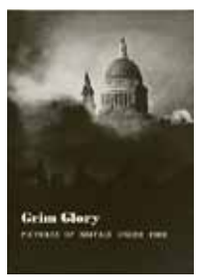
Слово «гнев» описывает и реакцию обыкновенных британцев на еще одну публикацию, появившуюся в мае 1941 года. Альбом «Мрачная слава: картины Британии под огнем», изданный Эрнестиной Картер с предисловием многолетнего диктора Си-би-эс Эда Мэрроу, производит даже большее впечатление, чем «История под огнем». Здесь — фотографии с драматическими сюжетами на всю страницу, вырезки и содержательные подписи крупным жирным шрифтом. Ряд наиболее впечатляющих снимков принадлежат фотографу «Вог» Ли Миллер, чей сюрреалистический, метафорический взгляд на детали идеально схватывал неприятные, не укладывающиеся в голове, иногда отвратительные сцены, которым она стала свидетелем. В последний год войны Миллер работала военным фоторепортером «Вог», аккредитованным в американской армии в Европе, и тогда она запечатлела еще более страшные, душераздирающие сцены, такие как освобождение Бухенвальда и Дахау.

«Мрачная слава», которая в 1941 году перепечатывалась четыре раза, была ориентирована на американскую публику. И Мэрроу и Миллер были американцами, живущими в Лондоне, а Картер — замужем за лондонским директором «Скрайбнерз», американским издателем, совместно с которым они выпустили книгу. Во время авиационного налета 21 сентября 1940 года Мэрроу вел репортаж, транслировавшийся в Америке, с крыши главного здания Би-би-си в Лондоне. Он также побывал в Ковентри на следующее утро после разрушительной бомбардировки. В своем предисловии к «Мрачной славе» Мэрроу писал: «Я бы мог показать вам открытые могилы Ковентри: как искалеченные тела, покрытые коричневой пылью, похожие на тряпичные куклы, отброшенные каким-нибудь капризным ребенком, — бережно поднимали и выносили из подвалов домов. И все же самого страшного из того, как сейчас живут и умирают в Британии, вам в этой книге не показывают» [5]. Издания, подобные «Мрачной славе», прославлявшие «храбрость, мужество и добрый юмор, поддерживающие людей этого острова» [6], помогали распространять «сказание о "Блице"» и влиять на американское общественное мнение. Однако пройдет еще семь месяцев, прежде чем случится атака на Пёрл-Харбор и Америка вступит в войну. □

Генри Мур

Утро после «Блица»
1940
Рисунок на обложке книги Conslanline Filz Gibbon. The Blilz (1957). Книга посвящена супруге Мура Ирине и содержит семь его рисунков из серии «В бомбоубежище» HMF 1558

Lilliput,
декабрь 1942



Ли Миллер

Мрачная слава: картины Британии под огнем
Альбом вышел в Лондоне в 1941-м и был переиздан четыре раза в течение того же года. Знаменитая фотография собора Св. Павла сделана Гербертом Мейсоном с крыши здания, в котором размещалась редакция газеты Daily Mail, 19 декабря 1940 года

1 Bill Brandt, Camera in London (London and New York: The Focal Press, 1948), p. 81.
2 Cecil Bealon, wilh a commenlary by James Pope-Hennessy, Hislory Under Fire: 52 Photographs of Air Raid Damage lo London Buildings, 1940–41 (London: Balsford, 1941), p. V.
3 3. Ibid.
4 Ibid., pp. 42, 45.
5 Grim Glory: Piclures of Brilain Under Fire, ed. by Ernesline Carler, preface by Edward R. Murrow, photographs by Lee Miller el al. (London: Lund Humphries / Scribners, 1941), n.p.
6 Ibid.

8.
9.
13.
15.
16.

8. *Месть культуре;* **11.** *Дождь, льющийся сквозь разрушенную крышу Университетского колледжа в Лондоне: в луже отражаются остатки купола;* **12.** *Рояль «Бродвуд»;* **18.** *Умолкнувший ремингтон* — фотографии из альбома **Ли Миллер** *«Мрачная слава: картины Британии под огнем»,* 1941 **10, 13, 14, 15, 16** — фотографии из издания Pictorial History of the War. A Complete and Authentic Record in Text and Pictures / Ed. by Walter Hutchinson. Vol. VI, XII

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

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.

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, принимают 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.

Фонд Друзей Эрмитажа
Санкт-Петербург,
Дворцовая площадь,
Комендантский подъезд
Зимнего дворца
Почтовый адрес:
190000, Россия,
Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., 34
Тел.: (+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

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

ХУОН МАЛЛЕЛЬЮ

МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА В ВОЗРАСТЕ ЗА ШЕСТЬДЕСЯТ

На протяжении последних 15 лет Джеральдин Норман всячески способ-ствовала росту популярности Государственного Эрмитажа в Велико-британии и других странах. Теперь она, уходя на отдых, покидает бри-танский Фонд Эрмитажа, в создании которого в 2003 году принимала активное участие. Все началось с ее книги «Эрмитаж: биография вели-кого музея», ставшей логическим развитием ее профессиональной дея-тельности выдающегося журналиста, пишущего об искусстве.

«Никто из журналистов начиная с 1967 года не имел такого влияни на рынок произведений искусства, как Джеральдин», — писал в 1990-Джон Херберт, директор пресс-службы «Кристис». И он, несомненно, пра То были замечательные годы журналистских расследований и в Британи и в Соединенных Штатах, а Джеральдин, писавшая для «Таймс» репо тажи об аукционах, была в мире искусства тем же, чем Карл Бернст и Боб Вудворд для Уотергейтского скандала или группа расследовани «Инсайт» в «Санди Таймс» — для широкого мира политики.

Она стала журналисткой случайно. Изучала математику в Оксфорд в колледже Св. Анны, затем год преподавала статистику в Калифорни ском университете в Лос-Анджелесе, и в 1962 году ее первый раз взяли «Таймс» — именно как специалиста по статистике. Затем она работал в штаб-квартире Продовольственной и сельскохозяйственной организ ции ООН в Риме, но ушла оттуда, «поскольку там было отвратительно и в 1967 году вернулась в Лондон.

Ей повезло: в «Таймс» ей предложили составить индекс цен произв дений искусства; известный индекс «Таймс-Сотбис» — блестящая, хот по сути, обманчивая, идея продемонстрировать инвестиционный поте циал произведений искусства, поместив их в таблицу, как товар.

Джеральдин сильно сомневалась в правильности идеи индекса, н понимала, что упустит свой единственный шанс, если заявит и «Тайм и «Сотбис», что это невозможно. Позже она признавалась: «Мне всегд было немного стыдно за индекс, но я решила взяться и что-нибудь из бразить. И я всегда думала: как странно, что эта маленькая "обманк послужила началом карьеры, уже 20 лет доставляющей такую радость

Деятельность Джеральдин длится уже гораздо дольше, но радост по-прежнему доставляет. Когда видишь ее, то первое, на что обращаеш внимание, — блестящие карие глаза, живые, любопытные и любозн тельные. Однако в ее облике присутствуют не только доброта и вес лье, есть и сталь.

Джеральдин предоставили кабинет в «Сотбис», ведущем лондонско аукционном доме. Она завела очень важные знакомства, работала бок бок с председателем — Питером Уилсоном, харизматичным гением, пр вратившим этот бизнес в международного гиганта и в то же время чу не разрушившим его. Несмотря на ее неверие в индекс и его непопуля ность у дилеров, коллекционеров и конкурирующих аукционных комп ний, индекс на некоторое время оказался популярным у читателей и зн чительно повысил тираж газеты. Когда же в 1971 году «Сотбис» вышел игры, не желая поддерживать ни понижение цен, ни их повышение, Дже-ральдин получила штатную должность аукционного репортера в «Таймс».

Моей первой работой была служба каталогизатором в «Кристис», где догматом считалась привязанность Джеральдин к «Сотбис». Когда я сам стал репортером, то обнаружил: в «Сотбис» были абсолютно уверены, что она предпочитает «Кристис», а «Филипс» — третий лондонский аук-ционный дом — полагал, что она имеет склонность к двум первым домам. Для меня Джеральдин была идеальным примером. Она особенно раздра-жала те деловые круги, которые не любили обнародовать состояние своих

«НИКТО ИЗ ЖУРНАЛИСТОВ НАЧИНАЯ С 1967 ГОДА НЕ ИМЕЛ ТАКОГО ВЛИЯНИЯ НА РЫНОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА, КАК ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН»

дел, а она настаивала, чтобы была публичность в том, что им не удалось продать и в чем они добились успеха; но постепенно они изменили и свое отношение, и свое деловое поведение.

Благодаря Джеральдин были раскрыты некоторые изготовители подделок, особенно известны Том Китинг и Эрик Хебборн. В истории с Китингом у меня были только две малюсенькие эпизодические роли. В «Кристис» я оказался одним из тех немногих искусствоведов, что отвергли одну акварель якобы Сэмюэла Палмера, последователя романтика Уильяма Блейка. И позже, в 1976 году, когда Джеральдин потребовалось свободное время на слежку, она доверила мне писать вместо нее ежедневную колонку.

Подобно многим хорошим реставраторам, Китинг считал себя недооцененным в качестве художника. Позже он утверждал, что изготовлял подделки только для того, чтобы провести так называемых экспертов; но нужно отметить, именно благодаря его серии «Палмеров» этот художник был заново открыт покупателями. Еще более убедительными, чем сами картины, были их оборотные стороны со знаками провенанса и карандашными пометами для развески (например: «Повесить слева от камина»). Обманулись некоторые крупные аукционы и торговцы, были заплачены большие деньги, включая рекордную аукционную сумму за Сэмюэла Палмера на «Сотбис». Но поползли слухи.

Спустя несколько месяцев детективные разыскания Джеральдин установили факт подделки и указали на фальсификатора, но имя его все еще было неизвестно. Тем не менее она представила свои находки Уильяму Рис-Моггу, редактору. Несмотря на слабую юридическую базу материала, Рис-Могг решил опубликовать его; этот шаг оказался правильным, поскольку через несколько дней Китинг позвонил и во всем признался. Джеральдин сразу увезла его в безопасное место, где они вместе с ее мужем Фрэнком Норманом, писателем и драматургом, который широко известен как автор мюзикла из жизни кокни «Нынче всё не так» ("Fings Ain't Wot They Used T'Be"), написали «Историю подделки» ("The Fake's Progress").

В конце 1978 года в результате финансового спора «Таймс» закрылась на 11 месяцев, после чего газету купил Руперт Мёрдок. Джеральдин пыталась организовать выкуп газеты сотрудниками, но, когда это не удалось, перешла работать во вновь организованную газету «Индепендент».

Смерть ее мужа Фрэнка в 1980 году стала для нее огромным горем, и более чем когда-либо она погрузилась в работу. Обнаружение подделок, купленных калифорнийским музеем Пола Гетти, сделало ее непопулярной фигурой в музейном мире. Вместе с тем это привело к дружбе с Робертом Хектом, сомнительной репутации искусствоведом и торговцем «контрабандным» антиквариатом. Джеральдин получила заказ написать биографию Хекта, а когда он отказался в этом участвовать, издатель спросил ее, какую книгу она хотела бы написать. Джеральдин ответила: «"Биографию" Эрмитажа».

И хотя она продолжала печатать свои расследования-сенсации в «Индепендент», а потом писать как вольный автор, она опять постепенно приспособилась к новому роду деятельности, начав с удовольствием работать над книгой об Эрмитаже. Джеральдин приходилось подолгу бывать в Петербурге, и она заинтересовалась делами музея и планами его развития.

Она говорит, что ей, конечно, нужен предлог, дабы регулярно приезжать в Петербург, и ее новая должность консультанта Фонда Эрмитажа и советника директора музея дает такой предлог. В 2000 году в одном интервью про Джеральдин написали: «Молодая женщина за 60». И сейчас это описание справедливо, только десятилетие прибавилось.

«Я увидела Зимний дворец во всей его величественной красоте. Это была любовь с первого взгляда»

ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Впервые я встретилась с Михаилом Борисовичем Пиотровским в казино — но не за игорным столом! Шел 1993 год. Мы ужинали с агентом аукционного дома «Сотбис» в России Питером Баткиным, который сказал, что это казино — единственное место в Петербурге, где можно прилично поужинать.

В то время я работала арт-критиком в газете «Индепендент» в Лондоне и планировала статью о том, что происходило с Эрмитажем после революции. «Я приглашу на ужин Пиотровского с женой, — предложил Питер, — и познакомлю вас».

Тот вечер, когда я впервые приехала в Санкт-Петербург, был темным (февраль!). На следующий день я увидела Зимний дворец во всей его величественной красоте. Это была любовь с первого взгляда.

Проведя два дня в Эрмитаже, я поняла, что для моей темы нужна не статья, а книга. После публикации материала я написала Михаилу Борисовичу и спросила его, поможет ли он мне готовить книгу о его музее. Письмо осталось без ответа. Год спустя в Голландии, на Маастрихтской ярмарке антиквариата, я снова встретила Пиотровского. Он заметил меня, поздоровался и сказал: «Я так и не ответил на ваше письмо. Сейчас я открою эту ярмарку, и мы поговорим».

Вот так началась моя работа над книгой «Биография Эрмитажа» (1997). В то время я совсем не знала русского языка и отчаянно нуждалась в помощнике. И тут произошло чудо. Мой друг из Японии, Нацуо Миясита, познакомил меня с Кэтрин Филлипс, — пожалуй, единственным человеком в Санкт-Петербурге, который мог мне помочь. Кэтрин с отличием окончила университет по специальности «История искусства», прекрасно владела русским языком и уже работала в издательстве. Она стала моим переводчиком, делилась со мной знаниями о России и делала краткие конспекты книг, которые я должна была прочесть по-русски.

Раз в неделю меня принимал Михаил Борисович и целый час отвечал на вопросы. Из этих бесед я поняла, насколько неутешительно финансовое положение музея. Я предположила, что Михаилу Борисовичу нужна помощь какого-нибудь честного западного финансиста. Он отнесся к моей идее скептически, но все же согласился, и я представила своего брата-банкира.

Так возник проект реконструкции здания Главного штаба с помощью западных партнеров. Консультационный комитет проекта возглавили руководитель «Сотбис» Альфред Таубман и управляющий проектами Крис Седдон, бывший представитель Нормана Фостера на Дальнем Востоке. И хотя дефолт 1998 года расстроил этот план, Эрмитажу удалось наладить связи с Всемирным банком и получить у администрации города перечень разрешенных архитектурных изменений, что и легло в основу нынешней реконструкции.

Но вот последняя глава книги дописана. Было невыносимо думать, что связь с Эрмитажем рвется, и я спросила Михаила Борисовича, не нужен ли ему агент, который будет безвозмездно защищать интересы музея на Западе. Оказалось, нужен. Я возлагала надежды на видного покровителя искусств лорда Ротшильда, в то время занимавшего пост председателя попечительского совета Лондонской Национальной галереи. Каждый раз, когда Михаил Борисович приезжал в Лондон, я устраивала ему встречу с Ротшильдом. В марте 1999 года, сидя за чашкой чая в кабинете лорда, Михаил Борисович поделился своими планами создания эрмитажного центра в Амстердаме. «А как насчет Лондона?» — спросил Ротшильд.

Статьи Джеральдин Норман
в The Times

SPECTRUM

Geraldine Norman unravels the $6 million mystery of the Getty Museum's controversial old master

Fake with a fortune at stake?

Unfolding of the saga's many secrets

THE TIMES SATURDAY AUGUST 9 1980

The Getty Museum in California paid a record price for it: but nobody knows who sculpted it, or when, or where.

$7 million masterpiece — or a fake?

Geraldine Norman ... dug into the controversy over Kouros, the Greek ... who came bearing a riddle

ФОТО: НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

Свадебная фотография
Слева направо: Фрэнк Норман, Дик Уоттс (шафер), Джеральдин

Посвящение Джеральдин в офицеры Превосходнейшего ордена Британской империи принцем Чарльзом за заслуги в британо-российских отношениях в области искусства

Он встал, подошел к письменному столу, стоявшему в глубине комнаты, и достал план реконструкции Сомерсет-хауса. «Что скажете по поводу Сомерсет-хауса?»

Так возник замысел создания «Эрмитажных комнат» в Сомерсет-хаусе. Директором «Комнат» назначили меня, хотя я была журналисткой и никогда не руководила компанией. И снова выручил мой японский друг Нацуо. Выяснилось, что Крис Эдам, глава японского регионального представительства «Глаксо», оставляет руководство компанией и хочет найти интересное дело, которым он мог бы заниматься на пенсии. Он-то мне и поможет, сказал Нацуо. «Эрмитажные комнаты» начали работать в ноябре 2000 года.

Летом 2002-го, по случаю открытия новых выставочных помещений Эрмитажа в Великобритании, в Зимнем дворце состоялся первый благотворительный ужин, организованный из Лондона. Почетными гостями были лорд Ротшильд и Джейн Райтсман (Нью-Йорк), меценат и коллекционер, приглашенная Ротшильдом в руководство «Эрмитажных комнат». На следующем благотворительном ужине, который в 2003 году был организован Государственным Эрмитажем совместно с Мариинским театром, присутствовал другой почетный гость — принц Чарльз.

Когда я перестала быть директором «Эрмитажных комнат», Михаил Борисович спросил, не привлекает ли меня перспектива издавать новый журнал — «Эрмитаж». Первый номер вышел в 2003 году благодаря спонсорской поддержке Майкла Мальцова, сына русских эмигрантов, который с энтузиазмом предложил помощь величайшему музею своей исторической родины. Другим спонсором издания стал партнер Мальцова Константин Григоришин.

В том же году мы создали Клуб британских друзей Эрмитажа. Бизнес-стратегию клуба определял Крис Эдам. Именно он познакомил меня с Майклом Мальцовым, который заработал солидное состояние в банковской сфере. Мальцов, помимо издания «Эрмитажа», помогал и в реставрации тронного места в Георгиевском зале Зимнего дворца.

Мы просили поручить нам большой проект — и нам доверили «Эрмитаж 20/21», программу формирования коллекции искусства XX–XXI веков. Поднять такой проект — дело непростое, но нам уже удалось организовать две выставки произведений из коллекции Галереи Саатчи (Лондон), а также выставки работ Генри Мура, Чака Клоуза, Энтони Гормли и братьев Чепмен. В декабре 2010-го мы переименовали нашу организацию в «Фонд Эрмитажа в Великобритании» — это звучало более солидно. 1 апреля 2012 года я передала руководство фондом Кате Голицыной; надеюсь, ей это понравится — как и мне!

Надпись, сделанная Китингом на обороте подделки Сэмюэла Палмера и посвященная Фрэнку и Джеральдин

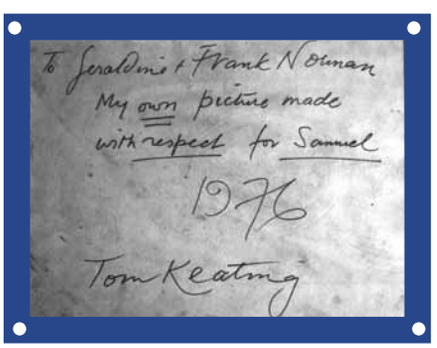


ФОТО: ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

НОВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР БРИТАНСКОГО ФОНДА ЭРМИТАЖА

1 АПРЕЛЯ 2012 ГОДА ИСПОЛНИТЕЛЬНЫМ ДИРЕКТОРОМ БРИТАНСКОГО ФОНДА ЭРМИТАЖА БЫЛА НАЗНАЧЕНА ЕКАТЕРИНА ГОЛИЦЫНА, ПРЯМОЙ ПОТОМОК ЕКАТЕРИНЫ II ПО ЛИНИИ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА, СЫНА ПАВЛА I, И ОТПРЫСК СЕМЬИ ГЕРЦОГОВ МЕКЛЕНБУРГ-СТРЕЛИЦКИХ. УЧИТЫВАЯ СТОЛЬ ВЫСОКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВПОЛНЕ ЕСТЕСТВЕННО, ЧТО ФАМИЛИЯ ГОЛИЦЫНЫХ НЕ РАЗ ФИГУРИРУЕТ В ЛЕТОПИСЯХ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ.

В судьбе Эрмитажа важную роль сыграл князь Дмитрий Голицын, посол Екатерины Великой при французском, а затем голландском дворе. Он заложил основу коллекции Эрмитажа. Среди произведений, которые князь Голицын приобрел для российской императрицы, — «Блудный сын» Рембрандта, пять картин Рубенса, три работы ван Дейка, 850 рисунков Жака Калло, картины голландских художников Герарда Дау и Филипса Ваувермана, а также шесть тысяч рисунков, гравюр и офортов из коллекции графа Людвига Кобенцля. Дмитрий Голицын познакомил Екатерину Великую с работами Дидро и Вольтера, представил императрице скульптора Этьена Мориса Фальконе, впоследствии создавшего по ее заказу Медного всадника.

Имя Екатерины Голицыной широко известно в Петербурге. Ее отец, князь Георгий Владимирович Голицын, женился во второй раз на английской модели Джин Доуни. Их дочь Екатерина, хотя и воспитывалась в Англии, всегда повторяет: «Я знала, что наполовину русская, но никогда не знала, что это означает, пока впервые не приехала в Россию в 1985 году». В то время она училась на третьем курсе Академии театрального искусства Маунтвью, однако вскоре охладела к актерскому мастерству и стала заниматься скульптурой.

Екатерина изучала русский язык в Париже, и как только она начала свободно общаться на нем, отец попросил друга, известного скульптора Михаила Аникушина, взять дочь под свое покровительство. Она проработала в петербургской студии Аникушина пять лет (с 1989 года), отливая бронзовые бюсты.

Затем Екатерина работала на радио и рассказывала русским слушателям о западной поп-музыке, написала книгу «Неизвестные интерьеры Санкт-Петербурга». После публикации книги она получила огромное количество писем с просьбой посоветовать, что именно посмотреть в Петербурге, и передала эти письма в одну из туристических компаний — Steps Travel. Познакомившись с ее владельцем, Ником Лэнгом, Екатерина вскоре вышла за него замуж.

Когда ее отец, князь Голицын, умер в 1992 году, Екатерина вместе с матерью решила основать Мемориальную библиотеку имени князя Георгия Голицына в том самом дворце на Фонтанке, где когда-то жила мать князя. Библиотека специализируется на издании книг о России за границей («россика»).

Итак, каким же Екатерина Голицына видит будущее британского Фонда Эрмитажа под своим началом? «Эрмитаж — жемчужина Петербурга, — говорит Екатерина, — его необходимо сберечь и вписать в новое тысячелетие. Безусловно, любой мировой музей нуждается в дополнительном финансировании, и Эрмитаж, обладая столь громким, прославленным именем, может рассчитывать на поддержку компаний, разворачивающих свою деятельность в Северо-Западном регионе России. Поэтому я бы очень хотела, чтобы компании участвовали в проекте "Эрмитаж 20/21". Процветанию Эрмитажа будет способствовать привлечение новых посетителей, а также дальнейшее развитие уникальной программы научного обмена для хранителей, которая позволяет 12 хранителям Эрмитажа раз в год посетить лондонские музеи и встретиться с британскими коллегами».

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД ЭРМИТАЖА В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

ПОПЕЧИТЕЛИ
Профессор Михаил Борисович Пиотровский (президент)
Профессор Брайан Аллен (председатель)
Генри Кобб
Елена Хайнц
Майкл Мальцов
Эндрю Редман
Эдриан Сассун
Джон Шилд
Мишель Страусс
Доктор Дебора Суоллоу

Благотворительный фонд Эрмитажа в Великобритании знакомит британскую публику с коллекциями Эрмитажа: организует стажировки для кураторов музея в Лондоне, проводит выставки, занимается поиском спонсоров для будущих выставок. Каждый год мы предлагаем друзьям Эрмитажа специальную программу культурных событий.
Мы приглашаем друзей Эрмитажа на закрытые просмотры самых популярных художественных событий Лондона и Великобритании, они имеют доступ «за кулисы» этих мероприятий и могут лично встретиться с их участниками.
Каждый покровитель и член Клуба друзей Эрмитажа получает персональную членскую карточку, дающую право посетить Эрмитаж и центр «Эрмитаж Амстердам» и пригласить одного гостя.

ДРУЗЬЯ: 150 фунтов ежегодно

Друзья Эрмитажа в Великобритании получают приглашения на закрытые просмотры важнейших выставок, где показывают экспонаты из коллекций Эрмитажа, а также на закрытые просмотры выставок в центре «Эрмитаж Амстердам». Члены клуба участвуют в ежегодном приеме, проходящем под покровительством посла Российской Федерации в Великобритании — в посольстве РФ в Лондоне.

ПОКРОВИТЕЛИ: 700 фунтов ежегодно

В дополнение ко всем привилегиям членов Клуба друзей Эрмитажа в Великобритании покровители получают приглашение в резиденцию посла РФ в Великобритании на летний прием. У них также есть возможность участвовать в специальных турах на выставки Эрмитажа во всем мире. Имена покровителей упоминаются в изданиях Благотворительного фонда Эрмитажа в Великобритании.

Представитель общества:
Екатерина Голицына

Организатор мероприятий:
Дженис Сакэр

Администратор:
Мария Станкевич

5A Bloomsbury Square
London
WC1A 2TA
Тел.: 020 7404 7780
Факс: 020 7404 7775
info@hermitagefriends.org
www.hermitagefriends.org
www.facebook.com/HermitageUK

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ПЛАКАТА
К 250-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

250th ANNIVERSARY OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

POST PAST

INTERNATIONAL POSTER EXHIBITION

УЧАСТНИКИ 1-Й ПРИГЛАСИТЕЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ:

МИТЕК ВАСИЛЕВСКИ, АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН,
МИЛТОН ГЛЕЙЗЕР, ИГОРЬ ГУРОВИЧ,
СТЕФАН ЗАГМАЙСТЕР, ТАДАНОРИ ЙОКОО,
АЛАН ЛЕ КЕРНЕК, ЕЛЕНА КИТАЕВА, УВЕ ЛЁШ,
АНДРЕЙ ЛОГВИН, ЛЕХ МАЕВСКИЙ, ХОЛЬГЕР
МАТТИАС, КЕЙДЗО МАТЦУИ, ИШТВАН ОРОШ,
ГЮНТЕР РАМБОВ, ВАЛЬДЕМАР СВЬЕЖИ,
АННИК ТРОКСЛЕР, ВЛАДИМИР ЦЕСЛЕР,
ИВАН ЧЕРМАЕВ, АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО И ДР.

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

ЛОНДОН

Лондон 1960-х сделал для искусства фотографии не меньше, чем Париж 1900-х для живописи. Дело не только в том, что британская столица на долгие десятилетия стала самым модным городом мира. Эти годы изменили роль художника, превратив его из свидетеля в участника событий. Фотографы перестали быть только летописцами моды, они сами в эту моду вошли.

Когда говорят об английской фотографии 60-х годов, чаще всего упоминают Дэвида Бэйли и Теренса Донована. На третье место претендуют сразу двое, англичанин и американец: Брайан Даффи и Боб Ричардсон. Как только не называли эту компанию: и The Terrible Three, и Black Trinity. Все они не просто писали фотографическую историю Swinging London, но и оказались на ее первых страницах. Они дружили с самыми знаменитыми музыкантами и художниками своего времени, спали с самыми красивыми девушками, были вхожи и в королевские дворцы, и в рок-клубы. Они были знаменитостями и вели себя в полном соответствии с этим завоеванным статусом.

«До 1960-х модный фотограф был высоким, худым и геем. Мы были другими: низенькими, толстыми и гетеросексуальными. Мы были верными друзьями и свирепыми соперниками одновременно», — говорил об этом времени Брайан Даффи.

Он был трудным подростком и скверным учеником, пока не поступил в St Martin's School of Art. Ему очень хотелось стать художником, но когда он увидел, сколько хорошеньких девочек учится на модельера, — с такой же страстью решил, что будет работать в области моды. Начал подмастерьем у фотографа, затем попал в Harper's Bazaar, поднялся до особенно крутого в то время британского Vogue. Брайан Даффи стал снимать моду, дружить с моделями и встречаться со знаменитостями, которые в то время вовсе не прятались, а разгуливали по улицам. Пространство Лондона было общим. Все жили одним временем, бывали на одних и тех же концертах, в одних и тех же барах: и художники, и музыканты, и модели, и кормившие их богачи, и фотографы, которые оказывались теперь не журналистами, не обслуживающим персоналом, а друзьями. Они все успели перезнакомиться еще до того, как стали всемирно известны, и потому сохраняли ироническое отношение к себе. Они жили, не думая о том, что с ними станет, не жалели себя и не преувеличивали своего значения. Когда в 1976 году Даффи решил, что разочаровался в работе, — он собрал негативы, вынес их из дома и бросил в костер на газоне перед мастерской. Пожарные спасли часть архива, но на последних его выставках, открывавшихся уже после его смерти (Брайан Даффи умер в 2010-м от фиброза легких), специально подчеркивалось, что это кадры, в буквальном смысле слова спасенные из огня, в котором сгорела его жизнь.

Дабы заставить своих персонажей вести себя раскованно, Даффи пил с ними целыми вечерами, пел, играл на гитаре, держа при этом наготове фотоаппарат. Его друг и соперник Дэвид Бэйли признаётся, что однажды дал манекенщице пощечину, дабы снять ее напряжение и скованность, ну и в воспитательных целях, конечно.

Бэйли с детства страдал дислексией, в школе к нему относились как к дурачку. Для него это стало лишним поводом, чтобы научиться выражать свои мысли с помощью рисунка или фотографии. Семья была настолько бедна, что зимой детей отправляли на вечерние сеансы в кино: это было дешевле, чем включать газовую горелку. Зато кино он знал назубок. Он помнил бомбежки Лондона и момент, когда реактивный снаряд попал в кинотеатр: «Гитлер убил Бэмби и Белоснежку». Бэйли испробовал все возможные профессии: был продавцом и даже собирателем банковских долгов. Фотографии он учился у фотографа Джона Френча — в качестве его помощника. «Не самый талантливый он был фотограф», — говорил Бэйли.

Молодой Бэйли был красив и нравился девушкам, которых всегда умел рассмешить. Нравился он и мужчинам, хотя никогда не отвечал им взаимностью. Влюбленный в него Джон Френч представил его своему приятелю, работавшему в английском Vogue. В то время в Англии за гомосексуализм еще могли посадить, и Бэйли полагал, к нему отнеслись по-человечески еще и потому, что он хотя и не был геем, но тоже был отверженным, парнем с улицы, с акцентом кокни.

Когда он пришел в редакцию, все похлопывали его по плечу и потешались над его манерой говорить. Этого он простить не мог. Через девять месяцев самый противный и заносчивый из редакторов вынужден был умолять его подвинуть «роллс-ройс», на котором стал ездить Бэйли, — чтобы вывести свой жалкий «фордик». Это был не только момент торжества, но и стиль поведения, присущий звезде, а не ремесленнику. «Тебя критикуют не за то, что ты делаешь, а за то, как ты выглядишь, — говорил с тех пор Бэйли. — Тебе не прощают ни роскошную машину, ни красивую женщину».

«Она слишком хороша для тебя», — сказали ему однажды про манекенщицу Джин Шримптон. Разумеется, через несколько месяцев они уже были вместе. Вдвоем поехали в Америку — завоевывать Нью-Йорк. Бэйли вспоминает, как они попали под дождь и пришли в самом затрапезном виде в сочащийся гламуром офис Vogue. «Англичане пришли!» — с восторгом закричала тогдашняя хозяйка американского Vogue Дайана Вриланд, и это было знаком того, что англичане и вправду пришли в моду. С Катрин Денёв, считавшейся в то время самой прекрасной женщиной французского кино, его познакомил Роман

ДОН

СИЛИЯ ХЭММОНД — ОДНА ИЗ МУЗ 1960-Х, МОДЕЛЬ, ПОДРУГА ФОТОГРАФОВ И РОК-ПЕВЦОВ. НЕ СОСЧИТАТЬ ОБЛОЖЕК VOGUE, КОТОРЫЕ ОНА УКРАСИЛА. А СЕЙЧАС ОНА ЗАЩИЩАЕТ БЕЗДОМНЫХ ЖИВОТНЫХ И ЛЕЧИТ ИХ В CELIA HAMMOND ANIMAL TRUST'S.

1. Теренс Донован

Силия Хэммонд
Лондон, 18 декабря 1961

ФОТО: ТЕРЕНС ДОНОВАН

Полански. С Денёв они прожили пять лет. Бэйли был единственным ее официальным мужем. Он говорит сейчас, что был женат шесть раз, четыре из них — официально.

Стиль модного фотографа лондонских 60-х был так эффектен, что Дэвид Бэйли стал прообразом главного героя «Фотоувеличения» (Blow-up) Микеланджело Антониони. Когда с ним впервые об этом заговорили, он был настолько самонадеян, что решил: ему предлагают самому снять упомянутое кино или сыграть в нем главную роль. Бэйли считает теперь, что известность, полученная тогда, не помогала ему потом в работе, скорее — мешала. Тем не менее после «Фотоувеличения» любая модная съемка стала восприниматься как прелюдия к сексу — и именно сексуальность сделалась главным качеством и критерием модной фотографии. Редакторы говорили не о композиции и не о балансе черного и белого, а о том, sexy данная съемка или not sexy.

У американца Боба Ричардсона вместо дислексии была шизофрения. Она свела его в могилу в декабре 2005-го и никогда не позволяла ему уживаться с людьми. Но редакторы обожали его работы и готовы были терпеть его вспышки гнева и месяцы черной депрессии. Его сын Терри Ричардсон вспоминает слова отца: «Я вижу мир черно-белым».

Любимая модель Боба Ричардсона и многолетняя подруга — Анжелика Хьюстон (она приехала к нему в Лондон, когда ей было 18) — говорит, что среди всех великих фотографов той поры он был самым замечательным: «Он уничтожил впоследствии большинство своих работ, так что есть ощущение, будто его карьера была короткой. Но это не так». Ричардсон сбежал в Англию, поскольку на родине его не желали слушать: «Я хотел показывать реальность в моих фотографиях. Sex, drugs and rock'n'roll — вот что тогда происходило. И я был посреди этого. Но в Америке этого не хотели. Многие редакторы всё еще носили белые кутюрные перчатки».

С годами Ричардсон потерял дом, потерял свой архив, потерял дочь, так и не узнав, жива она или нет. Он потерял бы и сына, если бы тот не держал его в поле зрения. Когда под конец его жизни журналисты пришли, чтобы сделать книгу о творчестве Ричардсона, они увидели человека, совершенно не заинтересованного в славе, не желавшего и пальцем пошевелить ради того, чтобы о нем вспомнили. А когда его попросили написать что-нибудь для книги, он выдавил из себя лишь несколько строк: «Есть два сорта людей: те, кто живет в прошлом, и те, кто живет в будущем… Как я смог выживать 75 лет? Мужество — воля — гордость — я горжусь собой — я ничего не стыжусь — у меня нет секретов — я свободен».

Теренс Донован единственный среди «лондонцев» не курил: его отец умер от рака, и он после этого отказывался работать для табачных компаний. Он был спортсменом, высоченным и сильным парнем с черным поясом по дзюдо: в Риме он однажды уложил четырех человек, напавших на него с ножами. У Донована было очень странное и очень действенное чувство юмора. Однажды принцесса Диана снималась в его студии, и он никак не мог ее рассмешить; тогда он достал 10-фунтовую банкноту с портретом королевы и спросил: «Узнаёте родственницу»? Как-то раз Доновану надоело думать о том, что надеть завтра на съемку, и он заказал себе на много лет вперед одинаковые серые фланелевые костюмы, белые рубашки и черные башмаки. «Необычно для модного фотографа, — замечает его биограф, — но ничто в Доноване не было обычным».

Молодые фотографы спрашивали его, как надо снимать, и он говорил: «Не позволяйте работодателю помыкать вами, вы должны делать то, что хотите, и найти человека, который будет вам за это платить». В 1996 году Теренс Донован повесился в своей студии в Илинге, на западе Лондона. Говорили, что он злоупотреблял лекарствами, которыми лечился от нервного расстройства и экземы. Но перед этим Донован сделал съемку для журнала GQ: 20 самых известных мужчин Соединенного Королевства. Одним из двадцатки был он сам.

Дэвид Бэйли единственный, кто пережил свое время и у кого можно узнать, как работалось фотографу в Лондоне 1960-х. В нынешних интервью он жалуется на современные модные журналы, говоря, что они испортились и хотят теперь не обязательно лучшего, но обязательно нового. Он утверждает, что незачем стилизовать фотографию под то, что уже было: ранний Голливуд, или поздний Ренессанс, или лондонские 60-е. Большинство фэшн-фотографий могут быть таким же документом эпохи, как и репортажная съемка.

Эти съемки и вправду свидетели своего времени. «Свингующие 60-е» не были подарком для молодежи. Этот подарок они вырвали из рук старшего поколения, потому что общество их отцов было разрушено. Отцов убивали на войне, их гнали из английских колоний, они пережили девальвацию фунта и американский долговой диктат, они меняли тори на вигов, и одни были хуже других.

В те годы изменились нравы, военные ощущения последнего прожитого дня не исчезли с заключением мира. Медицина дала молодежи синтетические наркотики и противозачаточные таблетки — о СПИДе тогда и не думали. Секс правил городом. Даже правительство путалось с девушками по вызову. Министр обороны Джон Профьюмо ушел в отставку в 1963 году, когда стало известно, что он был любовником любовницы советского военного атташе. Английских подростков еще пороли в школах, но уже никто не мог ими командовать; война ослабила непреклонную британскую аристократию, и молодые люди получили право говорить на языке Элизы Дулиттл, не боясь насмешек оксфордских выпускников.

ТО

В «Фотоувеличении» (Blow-up) Микеланджело Антониони — Верушка сыграла саму себя, супермодель, воплощение женского. А Дэвид Хеммингс сделал своего фотографа воплощением всего мужского. Эта сцена, растиражированная на афишах фильма, стала одной из главных эротических сцен 60-х годов, хотя там нет даже поцелуя. Зато есть игра, есть камера между героями, и реальность тоже проявляется только на фотографии (как герой видит убийство не в реальности, а на пленке). После Blow-up любая модная съемка стала восприниматься как прелюдия к сексу — и именно сексуальность сделалась главным критерием модной фотографии.

Поэтому фотографы оказались такими важными фигурами. Надо было найти медиума, коммуникатора между поколениями и социальными слоями. Подобным медиумом стал фотограф: он находился в центре мира 1960-х. Большей известностью, чем фотографы, пользовались рок-певцы, кинозвезды, миллионеры и политики. Каждый из них в отдельности был и влиятельнее и богаче, но только фотограф был одновременно со всеми. В его объективе и в его личности отражались все. Он был всеми сразу и никем в отдельности. Камера в его руках служила одновременно и универсальным пропуском — от великосветских гостиных до наркотических притонов, — и гарантией независимости, возможностью растворяться в этой жизни или, напротив, держаться от нее на расстоянии кадра.

Не забудем и еще одно обстоятельство, позволившее Swinging London завоевать мир. У британских фотографов, рок-певцов и актеров был огромный козырь — английский язык, который в то время только начал превращаться во всемирное эсперанто. Французский уступал свои позиции, испанский и итальянский не принимали всерьез, немецкий был запятнан войной, русский — заперт в границах Восточной Европы. Англия, бывшая когда-то метрополией Америки, теперь превратилась в ее форпост у берегов Европы. Пуританские Штаты брали у лондонцев уроки легкомыслия, и трудно сказать, выступал Лондон артистической столицей только Британии или еще и Америки. Страны обменивались людьми, любовями и концепциями. И даже остроносый «Конкорд» выглядел огромным летающим шприцем. Его придумали для того, чтобы объединить два берега океана, чтобы художественная зараза распространялась еще быстрее.

2. Микеланджело Антониони

Кадр из фильма «Фотоувеличение» (Blow-up)
1966
Галерея нового и современного искусства, Музей Микеланджело Антониони, Феррара

В 1966 ГОДУ ТВИГГИ — ДОЧЬ ЛОНДОНА И ЛИЦО НОВОЙ БРИТАНИИ — УВИДЕЛ ВЕСЬ МИР. КОРОТКАЯ СТРИЖКА, КРУГИ ПОД ГЛАЗАМИ, РОСТ 169 СМ И ВЕС 40 КГ: ВОПЛОЩЕННАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ. БЫВШАЯ МИНИ-МОДЕЛЬ ТЕПЕРЬ ДИЗАЙНЕР, ПЕВИЦА, АКТРИСА

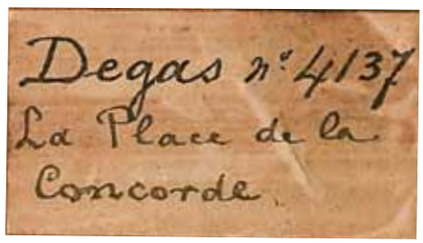
ФОТО: **ТЕРЕНС ДОНОВАН**

3. Теренс Донован

Твигги
Woman's Mirror, 27 августа
1966, "Sundae Best"

ДЕГА

98



112 СЕРЕБРО ПИКОВОЙ ДАМЫ

«ПЛОЩАДЬ СОГЛАСИЯ» ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ

В ПОСЛЕДНИЕ ДВА ДЕСЯТИЛЕТИЯ «ПЛОЩАДЬ СОГЛАСИЯ» НАИБОЛЕЕ ВЛИЯТЕЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ИМПРЕССИОНИЗМА. ПОРТРЕТА ВОЗНИКЛА ЕЩЕ В 1995 ГОДУ, КОГДА ПОСЛЕ В СПЕЦХРАНЕ ОНА БЫЛА ПОКАЗАНА НА ВЫСТАВКЕ «НЕВЕДОМЫЕ ПРЕЖДЕ ЧЕМ ТАКАЯ ИДЕЯ ПОЛУЧИЛА

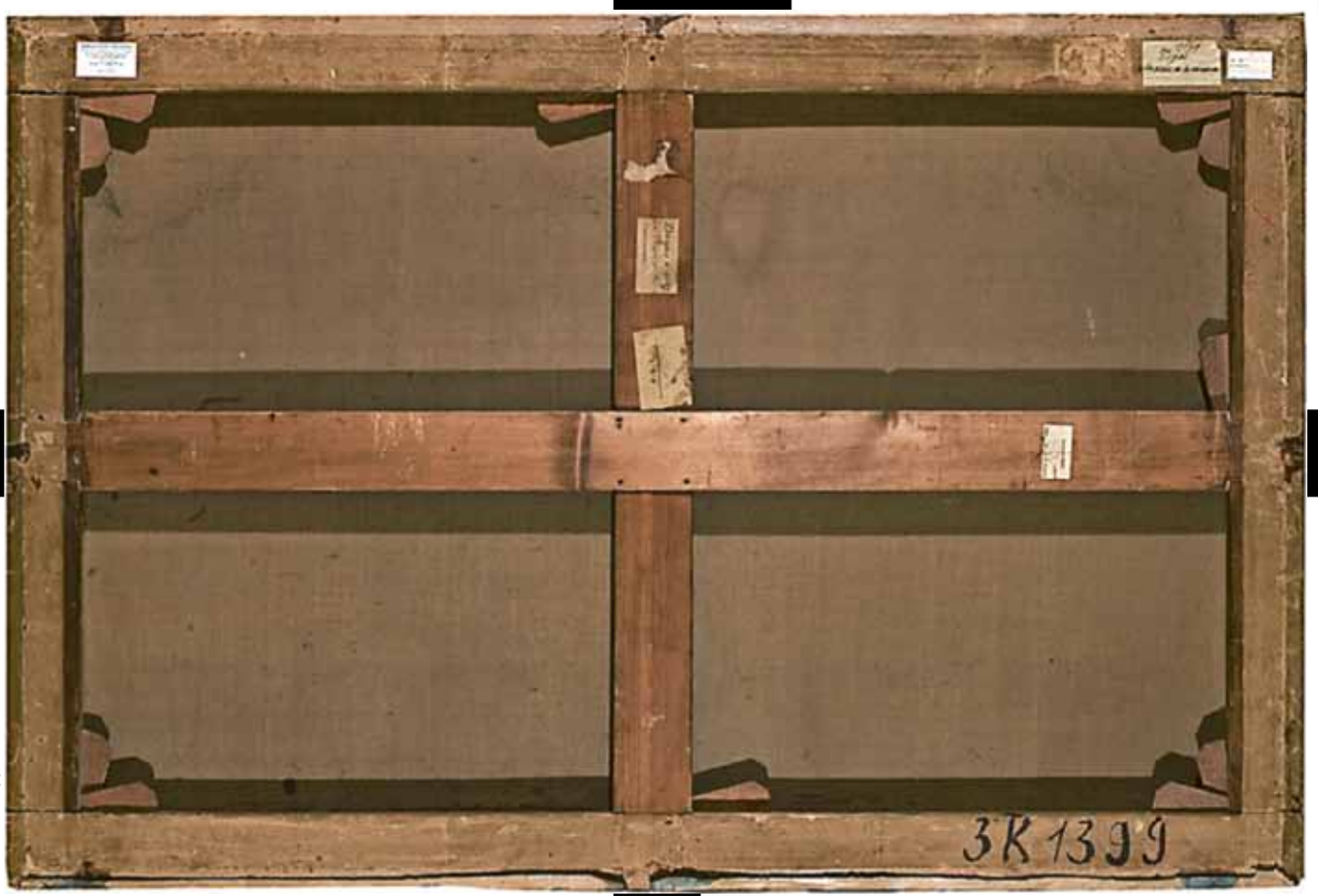
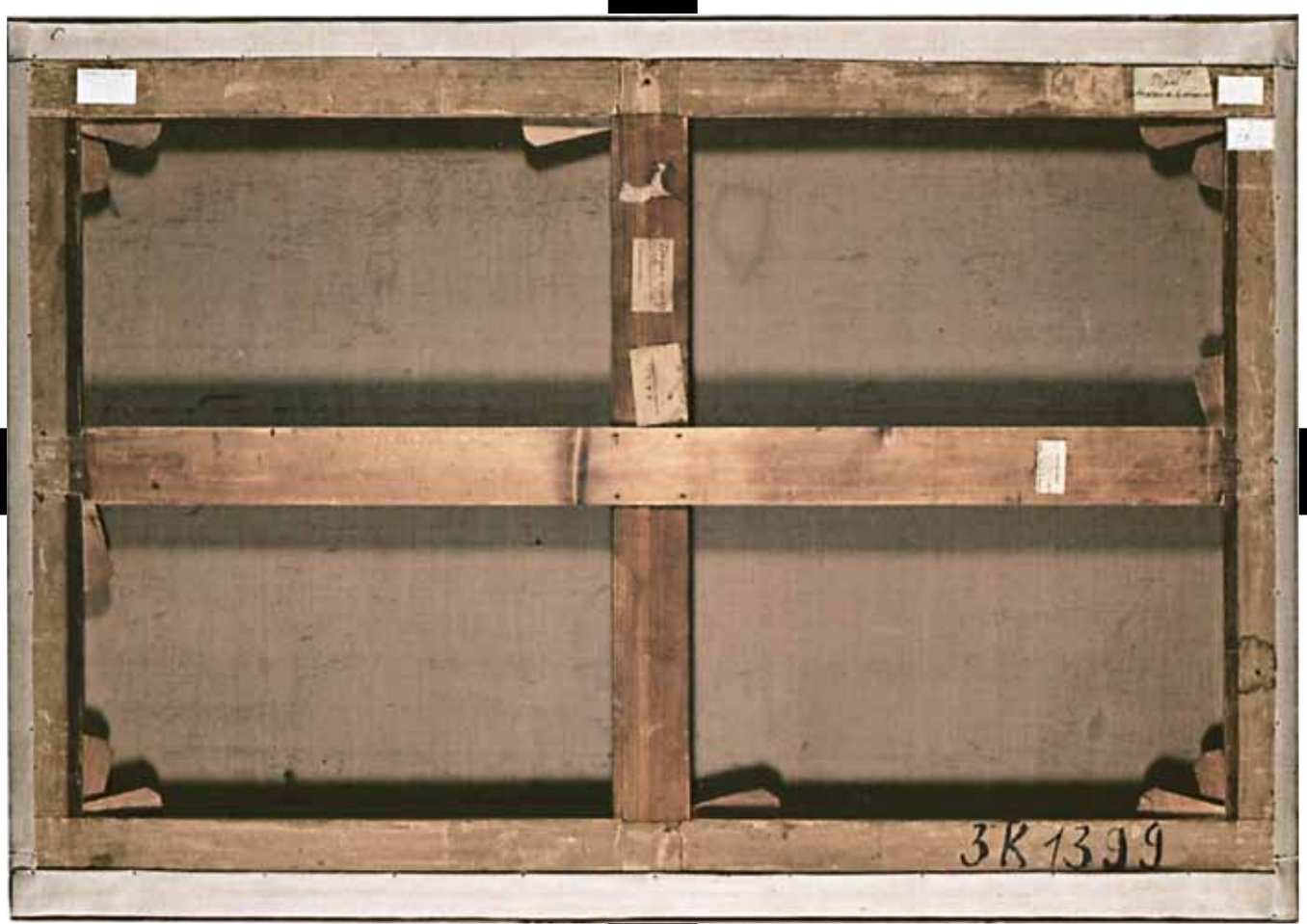


ФОТО: ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН

ЕГА

Эдгара Дега не выходит из поля повышенного внимания
мысль о реставрации этого необычного группового
пятидесятилетнего, с трудом объяснимого заточения
шедевры». Однако прошло еще много лет,
возможность конкретной реализации.



В Эрмитаже две коллекции французских импрессионистов. Одна — «исконная», составленная из картин, пришедших в Россию стараниями московских предпринимателей, преимущественно С. И. Щукина и И. А. Морозова. Другую составляют «перемещенные» произведения из бывших немецких собраний. Они пришли с окончанием Второй мировой войны, и у них совсем иной статус, напоминающий о глобальных потрясениях, спровоцированных войной, о стремлении обеспечить какую-то компенсацию за невозвратные потери культурных ценностей на территориях Советского Союза, подвергшихся нацистскому нашествию. Нынешняя Германия не признаёт этой «передислокации». Соответственно Россия воздерживается от любой посылки на зарубежные выставки «перемещенных» картин.

Долгое время обе группы картин существовали раздельно, но теперь они соединяются, готовясь к сосуществованию в ближайшем будущем в новой экспозиции Главного штаба. Пришедшие из Германии картины, по всей вероятности, еще долго будут оставаться «невыездными», если воспользоваться советской терминологией. Благодаря этому обстоятельству, «немецкие» послевоенные прибавления, заместившие теперь шедевры «исконной» части, которые отправились в Амстердам, — делают ситуацию «массового отъезда» менее болезненной.

Главная звезда «перемещенного» созвездия, лишь немного уступающего щукинско-морозовским приобретениям начала XX века, — «Площадь Согласия» Эдгара Дега. Эта картина, безусловно, заслуживает отдельного, обстоятельного разговора. Для начала ее реставрации в 2009 году понадобилось коллективное решение эрмитажных специалистов. Первичная, очень осторожная реставрация, произведенная в конце 1994 года, дала немного. Тогда при подготовке выставки «Неведомые шедевры» ограничились общим обеспыливанием и удалением поверхностных загрязнений.

Казалось бы, нет необходимости касаться самой живописи, обследование которой выявило хороший запас прочности. Однако общая буровато-зеленоватая тональность не вызывала восторга и не согласовалась с той удивительной

Состояние до реставрации

Эдгар Дега

Площадь Согласия (Виконт Лепик с дочерьми, переходящий площадь Согласия)
Франция. 1875
Холст, масло. 78,4 × 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

живописностью, которую демонстрируют другие полотна Дега того же самого времени — середины 1870-х годов. Даже невооруженным глазом можно было различить, что лаковое покрытие, слишком плотное и темное, не избежавшее помутнения и пожелтения, скрывает живопись иного рода. Тщательное физическое исследование подтверждало, что из-за этого первоначальная тональность подверглась значительному искажению. Картина внимательно изучалась, были сделаны различные съемки, в частности рентгеноскопия.

Еще в 1995 году я писал в каталоге: «Рентгеноскопия картины хорошо показывает энергичную лепку любой детали, поиск формы кистью. При исследовании полотна в инфракрасных лучах заметно, что оно создавалось не в один прием. Видно, в частности, что изменились контуры собаки и силуэт Эйло, что оказалась переписанной ее одежда. Первоначальные линии пальто, не вертикальные, как теперь, а скорее диагональные, могут быть объяснены другим поворотом фигуры. По-видимому, вначале девочка была показана лишь оборачивающейся на ходу, в окончательном решении она уже начинает двигаться в противоположном направлении, привлеченная неким зрелищем, оставшимся закадровой загадкой»[1].

Прибегаю к приему самоцитирования лишь потому, что через несколько лет в солидном лондонском The Burlington Magazine появилась статья, посвященная «Площади Согласия»[2]. Мэри Калман Меллер, повторяя некоторые мои положения из каталога выставки, воспользовалась ими для собственной реконструкции процесса создания картины. «Диагональные мазки в фигуре Эйло, замеченные Костеневичем, очень могли быть подмалевком Дега [underpainting], высвечивающим плечо и лацкан на пальто ребенка»[3].

Калман Меллер посчитала, что мои слова «не в один прием» означают в два этапа. Чтобы окончательно доказать свою гипотезу, она подкрепила собственные рассуждения фотомонтажом, в котором из сцены удалены обе девочки. Якобы первоначально художник не собирался их показывать и написал только двух мужчин, один из которых удаляется, а другой смотрит ему вслед, — таков-де был первый этап,

Состояние после реставрации

Рентгенограмма Людовика Лепика

Примечательная особенность этой рентгенограммы — поиск положения цилиндра. Если контур правого плеча Лепика был исправлен лишь немного, то с головным убором все происходило иначе. Угол его наклона менялся по меньшей мере трижды. Смысл такой операции вряд ли состоял только в том, чтобы наиболее надежно прикрыть статую Страсбурга. С подобной задачей художник справился бы «с листа». Важнее другое. Положение цилиндра и головы персонажа напрямую связано с характером походки. Двигается Лепик решительно или ступает неторопливо? Дега, разумеется, нашел точное положение, которое впоследствии, однако, несколько стушевалось из-за обреза. Сама голова написана очень быстро. Вокруг нее были проложены густые белильные мазки, фиксировавшие найденную позу. В конечном счете Дега резче выделил белый воротничок рубашки, не только с целью подчеркнуть, что джентльмен выглядит comme il faut, но и потому, что именно здесь понадобилась самая звучная нота. В картине действуют два взаимосвязанных ритма: один — ритм темных пятен (цилиндры мужчин и шляпки девочек), другой — очень светлых (воротничок, шарфики, платок на шее Алеви). Они образуют акценты, понадобившиеся мастеру для соединения в группу по-разному ведущих себя персонажей. Сигара, видимо, появилась на заключительной стадии.

Рентгенограммы Жанин и Эйло Лепик

Правая рентгенограмма четко показывает, что мазки, обозначающие конец зонтика, изначально перекрывали шляпку Эйло. На левом снимке видно, что шарфик Жанин вначале имел несколько иную, более активную конфигурацию. Собака же, во всяком случае ее туловище, была написана целиком, что понадобилось художнику для уточнения силуэта животного, но вскоре туловище собаки было перекрыто мазками фигуры Жанин.

Деталь картины в процессе реставрации, после снятия холста с подрамника

Часть фигуры Жанин. Две белые полосы внизу, с утратами красочного слоя до грунта, возникли на местах сгиба холста на подрамнике. Хорошо видно, как неровно и скоропалительно произведен обрез. Черный квадрат внизу посередине — вставка на месте утраты из сохраняющихся в Эрмитаже фрагментов старых холстов аналогичного плетения.

Жанин Лепик.
Деталь картины в процессе утоньшения старого лака

Видны небольшие прямоугольники контрольных участков, где пожелтевший лак еще сохранился.

Эйло Лепик.
Деталь картины. Съемка в ультрафиолетовых лучах

Горизонтальный прямоугольник у правого края показывает удаление лишних слоев лака в процессе утоньшения. Контролем служила разогнутая нижняя кромка картины, на которой не было лака. На снимке у нее тот же цвет.

Жанин Лепик
Макрофотография

а впоследствии в картину «пригласили» девочек. Странное предположение, ведь Дега, верный ученик старых мастеров, уже сразу разрабатывал завязку той или иной сцены, сколь бы сложна она ни была. Кроме того, тщательное исследование красочной структуры не показало существования раздельных слоев, документально демонстрирующих различные композиции. Картина, по-видимому, писалась быстро, без существенных перерывов, хотя, конечно, не за один день. Для того чтобы первый слой просох и по нему можно было снова писать, при определенных обстоятельствах хватило бы трех-четырех дней.

Сейчас, когда с картины ушел избыточный потемневший лак, нивелировавший к тому же текстуру живописи, хорошо видно, что мазки, служащие продолжением зонтика, идут поверх шляпки Эйло, персонажа, по мнению Калман Меллер, появившегося позднее. Это только в первый момент кажется нелогичным, ведь зонтик должен находиться за шляпкой, а не перед ней, но оправданно с точки зрения живописи: обрывы мазков на стыке со шляпкой противоречили бы свободе, с какой исполнена вся сцена.

Непонятно, зачем приписывать Дега механическую манипуляцию в двух актах, предложенную Мэри Калман Меллер. Самое неожиданное в ее идее позднейшей подстановки дополнительных фигур девочек то, что статья начинается со ссылки на Поля Валери и Октава Мирбо, свидетельствовавших как раз о прямо противоположных творческих импульсах у Дега. Слова Мирбо о своего рода медиумическом характере рабочего процесса, свойственного мастеру, заимствованы из статьи Гэри Тинтероу [4]: «...это не он делал композицию картины, а первая же линия или первая фигура, которую он там рисовал или писал. Все разворачивалось по необходимости, математически... от этой первой линии и этой первой фигуры» [5].

Burlington — журнал с давно наработанной мировой научной репутацией, и таким изданиям верят с легкостью. Новые исследования, проведенные перед началом работы с холстом, — выявляя не всегда очевидные, изначальные свойства живописи, способствовали прояснению хода ее создания. И съемки, и многомесячная работа реставратора только подтвердили, что всю композицию художник увидел сразу, «по необходимости». Поиск лучшего положения фигур шел у Дега прямо на холсте, и все они, как представляется, сразу «нарисовались» в его воображении. Ключевым моментом, позволившим состояться шедевру, стало «математическое» уравнение разнонаправленных движений, что и заставило Дега через какое-то, но не слишком долгое время внести поправки. Радикальной переработки не понадобилось.

При любом обстоятельном рассмотрении «Площади Согласия» ключевым вопросом будет первоначальный формат картины, если известно, что она обрезана. Нельзя не признать, что большинство тех, кто писал о ней, об этом не догадывались, нередко пленяясь смелостью кадрирования, а ведь творческая мысль мастера оказывалась при этом искаженной, пусть и не намного. В Эрмитаже об обрезе, конечно, знали. Кому пришло в голову уменьшить размер, никто не задумывался. Когда мне случалось затрагивать данную тему, в ответ можно было услышать, что сам автор, вероятно, и сделал это. Не часто, но Дега менял формат своих композиций, когда имел дело с бумагой или картоном, однако скорее он готов был увеличить, нежели убавить размер, если того требовали менявшиеся в процессе работы пространственные отношения персонажа и фона. В масляной живописи

у Дега такие случаи единичны. Наиболее заметный пример — «Граверы Дебутен и Лепик» из Музея Орсэ, где в верхней части имеется довольно широкая приставка.

«Площадь Согласия» поступила в Эрмитаж без какого бы то ни было обрамления. Для выставки 1995 года удалось найти в наших хранилищах три рамы, подходящие по характеру и размеру. Остановились на той, что соответствовала стилю 1870–1880-х годов. Обычно рама служит украшением работы, а также определенным средством защиты холста. Последнее обстоятельство, как правило, приводит к тому, что ее фальц находит на кромку холста и, хоть и немного, прикрывает живопись по краям. В 1995 году мы выбрали раму, позволявшую выигрывать какие-то миллиметры по всему периметру.

Реставрация, приведшая к изменению размеров картины, заставила продумать все детали новой рамы. Полоса живописи шириной около четырех сантиметров, загнутая за подрамник, была высвобождена, и высота холста изменилась. Большего для достойного экспонирования произведения сделать было невозможно, но осознание того, что оно все же несколько усечено, остается. Будь это морской пейзаж, где, скажем, убрали небольшую часть волны, урон был бы мало заметен, но фигурная композиция — иное дело.

Когда 18 лет назад я прикидывал, какой ширины был погибший нижний участок живописи, представлялось, что эта полоса до первоначальной нижней кромки должна была составлять примерно четыре сантиметра, что равнялось бы ширине загнутого кусочка холста, который предстояло разогнуть. Но что-то не сходилось. С окончанием реставрации, вернувшей, по моим нынешним расчетам, около четырех процентов авторской композиции, я стал склоняться к иному выводу. В самом деле, какой ширины была утраченная полоса и какой была первоначальная высота произведения? Общая ширина картины никаких изменений не претерпела, разве что чуть-чуть раздалась в результате перетяжек, приблизительно на полсантиметра. Высота же до реставрации была 78,4, а после — 82,2 см.

Размер по ширине не представляет собой какой-то круглой цифры, что закономерно для французской художественной практики этого времени. Он отражает определенный стандарт. Когда художник не пользуется готовым подрамником, а заказывает его для крупной картины, он, скорее всего, будет отталкиваться от круглой цифры. Подрамник и холст для «Семейства Беллелли», самой большой картины Дега, — 200 × 250 см. Крупные размеры не были связаны с массовым производством и, соответственно, с давно практикуемыми форматами. Но для картины поменьше удобнее было опираться на практику стандартных подрамников и холстов, изготовляемых фабричным способом. Читая письма Ван Гога или Гогена, наталкиваешься на информацию о принятых во Франции форматах, понятную теперь далеко не каждому, — как, например, размер в сорок или в тридцать. «В тридцать», в переводе на понятный в наше время язык, — это 91 × 73 см для фигурных композиций. Многие холсты Дега выполнены именно в таких параметрах.

«Площадь Согласия», однако, заставляет вспомнить о размере «в пятьдесят», то есть 116 × 89 см для фигурных композиций или 116 × 81 см для пейзажей. Но пейзажей маслом Дега не писал, да и зачем бы ему понадобился этот размер, ведь он собирался писать фигурную композицию.

Учитывая данную пропорцию, приходишь к выводу, что картина лишилась около восьми сантиметров снизу

по всей ширине, ведь 90,5 так же относится к 117,5, как 116 к 89 — размер, к которому художник прибегал в таких ранних работах, как «Чета Морбильи» (1865, Художественный музей, Бостон) и «Автопортрет с Эваристом де Валерном» (1865, Музей Орсэ).

Конечно, всегда возможны возражения: а почему нужно верить указанным пропорциям? Для этого есть целый ряд резонов. Во-первых, Дега испытывал привязанность к подобным классическим пропорциям, близким к «золотому сечению», избегая как квадратов, так и вытянутых форматов. Во-вторых, эти пропорции тесно связаны с эстетическими представлениями мастера, с его воспитанным на классике чувством прекрасного. Художник стремился представить своих героев в соответствии с визуальной сообразностью, которой усечение картины не могло не повредить. Кажется, больше всего не повезло собаке. Борзую от других собак отличает длина ног — в ней, прежде всего, красота ее телосложения. Следовательно, зачем Дега стал бы изображать ноги борзой не целиком? А обрезая фигуры девочек, он делал бы их слегка мешковатыми. Невероятно, чтобы это входило в его планы. В-третьих, вспомним слова Октава Мирбо: «...все разворачивалось по необходимости математически». Возникают и дополнительные доводы, в частности облик собаки. Если показать ноги борзой полностью, то при высоте холста 90 см — они как раз дойдут до нижнего края картины.

От картины не осталось подготовительных материалов, за исключением маленького рисунка для фона. Не упомянута она ни в одном из дошедших до нас писем художника, ни в воспоминаниях о нем. На «Площади Согласия» в том виде, как она нам известна, подписи нет, что порождает следующие загадки, ведь законченную картину, подлежавшую продаже, художник должен был подписать. Однако внизу, где могла бы находиться подпись, картина была варварски обрезана, а произошло это, когда холст принадлежал герою картины Людовику Лепику, и именно его приходится подозревать в неблаговидном деянии, причина которого не ясна, но побуждает выдвигать различные догадки, так что исследование превращается в расследование.

Знаменитый галерист Поль Дюран-Рюэль, главный патрон импрессионизма, купивший картину через несколько лет после смерти Лепика, несколько раз пытался убедить Дега подписать работу, но ни он, ни его сыновья ничего не добились. Приходится предполагать, что уничтожение части холста владельцем полотна художник, узнавший об этом спустя много лет, воспринимал как личное оскорбление, в чем, однако, никому не хотел признаться: в течение семи лет он уклонялся от «визирования» картины, так и не подписав ее. Расчистка ее не помогла отыскать следы подписи, исчезнувшей вместе с утраченной нижней полосой.

Вопрос о реставрации картины поднимался на заседаниях эрмитажной комиссии по станковой живописи в 2007–2008 годах и находил все больше сторонников, хотя оставались и воздержавшиеся, указывавшие на сложность задачи. При составлении планов работ Лаборатории научной реставрации станковой живописи на 2009 год комиссия признала, что картина действительно нуждается в проведении целого ряда деликатных операций, которыми и поручила заняться В. Ю. Бровкину, одному из лучших в России мастеров. Этому предшествовала большая работа Бровкина над парными картинами Ренуара «Мужчина на лестнице» и «Женщина на лестнице», где требовалось утоньшение плотного, многослойного и неровно лежавшего лака[6]. Смело нужно признать, что результат превзошел ожидания и явился высоким достижением.

19 ноября 2009 года состоялось заседание рабочей группы Реставрационной комиссии Лаборатории научной реставрации станковой живописи, посвященное «Площади Согласия». Картина уже находилась в мастерской, где была детально обследована. На повестке дня стояло утверждение общего задания. Оно, прежде всего, заключалось в том, чтобы устранить искажения, возникшие после того, как художник расстался с картиной. Главными вопросами обсуждения были продуманное устранение плотного лака, искажавшего авторский колорит и нивелировавшего манеру письма Дега, а также возвращение зрителю каждого квадратного сантиметра композиции, одни части которой скрывал фальц рамы, а другие — загиб целой полосы холста с живописью, произведенный более 100 лет назад по чьему-то произволу.

Единогласно решили, что необходимо расправить скрытую загибом авторскую живопись и натянуть картину на новый или реконструированный старый подрамник. После детального обсуждения всех вариантов этого шага участники заседания высказались за сохранение старого подрамника, дополненного и укрепленного точно рассчитанными надставками. Главная задача состояла в максимально возможном приближении формата к оригиналу. Комиссия рекомендовала начать с всесторонних исследований картины, проведения рентгеноскопии и съемки в ультрафиолетовом и инфракрасном излучении. Проблемы утоньшения лака обсуждались тогда сравнительно мало. К их детальному обоснованию решено было обратиться позднее.

Работа оказалась значительно более трудоемкой и сложной, чем представлялось вначале, и заняла более полутора лет. Первоначальное задание, принятое комиссией 18 марта 2010 года, состояло в следующем: для безопасного снятия холста с подрамника укрепить живопись по всей поверхности; расправить нижнюю кромку, загнутую за подрамник; подвести кромки и сделать необходимые вставки холста на месте утрат авторской основы; провести исследование лака; реконструировать подрамник, добавив две горизонтальные накладки.

20 мая 2010 года рабочая группа, одобрив проведение первых этапов реставрации, утвердила следующее задание: подвести реставрационный грунт в местах утрат; восстановить лак; провести пробы утоньшения лака на контрольных участках, на фоне.

3 ноября того же года, признавая ведение работы В. Ю. Бровкиным совершенно правильным и убедительным, комиссия дала задание на постепенное утоньшение и выравнивание лака, а также на тонирование небольших утрат авторской живописи на разогнутой кромке. 12 мая 2011 года работа была закончена и одобрена Реставрационной комиссией ЛНРСтЖ Эрмитажа.

Что значила в процессе работы и что дала в конечном итоге разогнутая полоса живописи? Если она и не на сто процентов вернула полноту авторской композиции, то значительно приблизила ее к тому состоянию, в котором та некогда покидала ателье мастера. Картине был «выведен» размер, максимально соответствующий замыслу Дега. Даже сравнительно небольшое приращение снизу позволяет почувствовать более сложную и органичную игру пятен в этой композиции. Темное пятно брюк Лепика, важная часть основания цветовой композиции, выявляясь теперь, оказывается нижней точкой ромба, образуемого выше головными уборами Лепиков; тем самым общий ритм приобретает больший смысл.

Первоначально картина имела своего рода темное

Эйло Лепик
Макрофотография

обрамление, учитывая, что не только верх (сад Тюильри и улица Риволи), но и низ, частью закрытый, а другой частью обрезанный, содержал больше темного: черный низ фигуры Лепика, полы пальтишек девочек. Это способствовало более динамичным пространственным отношениям, что теперь ощущается значительно лучше. Той же цели служат темная фигура прохожего слева и фигура Эйло справа. Дега важно было произвести уравнение движений персонажей в преднамеренно замкнутом кадре, что подчеркивалось «предметным», чисто живописным обрамлением. Он хотел также сделать более звучными и значимыми пустоты площади. Стало ясно, что до того как картина ушла от Дега, вся система равновесия и динамики цветовых пятен в ней была органичнее, каждая деталь была вовлечена «в игру», то есть в цветовую перекличку всех красочных пятен.

Особенно важное значение имела часть нижней кромки, ушедшая под загиб. На ней не оказалось лака, и это очень важное свидетельство. Известно, что Дега всегда очень настороженно относился к нанесению лака, а густой лаковой «смазки», которой грешила живопись салона, не принимал. Одна из причин настойчивого обращения к пастели заключалась как раз в том, что в этой технике краска и после закрепления фиксативом[7] сохраняла все свое первородство. Таким образом, плотное лаковое покрытие «Площади Согласия» целиком на совести Лепика. Больше того, лак не единожды наносился, когда картина была обрезана и вставлена в раму. Полоска живописи под загибом сделалась камертоном возвращения к начальному колористическому состоянию картины. Тончайшая пленка лака осталась, но, защищая краски, она ничуть не «редактирует» их.

Лак служил традиционным средством защиты живописи, когда Дега в середине столетия был еще учеником. Лаковые покрытия, кроме того, воспринимались как необходимый эстетический фактор. «Все, кто выступал в Салоне, включая молодых импрессионистов, неизбежно подчинялись практике вернисажа и испытывали воздействие этой технологии и в тех работах, которые в Салон не представлялись»[8]. В 1860-х годах господствующий вкус требовал, чтобы поверхность картины сверкала лаком. Дега вспоминал, как он не устоял в день вернисажа в салоне 1868 года и попросил рапена с ведерком лака, проходившего рядом, покрыть и его «М-ль Фиокр в балете “Источник”». Однако краски еще не успели просохнуть, и результат ужаснул художника. После выставки он попытался удалить лак, но вместе с ним частично уходили и краски[9]. В Эрмитаже уже был опыт виртуозного удаления «вредного» лака, по ошибке нанесенного другим рапеном на «Портрет Жанны Самари» Ренуара. Неровный коричневатый лак страшно искажал сияющую живопись этого мастера, о чем неоднократно вспоминали его биографы. Лишь в конце 1960-х годов он был удален реставратором З. Н. Николаевой, вернувшей краскам исконную красоту.

Любопытно, что и Дюран-Рюэль в целях наилучшей продажи настаивал на лакировке живописи. Но в 1870-х годах в кругу импрессионистов уже начался постепенный отказ от глянца. Во всяком случае, «Площадь Согласия», как теперь ясно, была одним из ранних примеров безлаковой живописи, а к 1880-м годам ряд художников, выступавших на выставках импрессионистов, пришли к предпочтению незалакированных поверхностей. Даже многие «продвинутые» знатоки нескоро к этому привыкли. Гюисманс в своей книге «Современное искусство», вышедшей в 1883 году, с легким недоумением писал об английской манере выставлять картины без лакового покрытия, но под стеклом, что в Лондонской Национальной галерее практиковалось с середины 1870-х годов[10].

Утоньшение лакового покрытия в «Площади Согласия» шло осторожно и, следовательно, медленно. Постепенно один тонкий слой уходил за другим. Тональность менялась, отходя от заведомо теплой, к которой уже привыкли, к более нейтральной, приближающейся к холодной. В этом отношении картина приобретала законное родство с колористическими модусами импрессионизма. Мазки, уже не залитые затвердевшим лаком, давно загладившим живую поверхность картины, делались не только материалом созидания образов, но и участниками живописи, свидетельством высокого исполнительского мастерства художника.

С другой стороны, желтизна не ушла и не должна была уйти совсем. Если до реставрации казалось, что она по большей части привнесена в картину наложениями подцвеченного лака, то по окончании работы, когда излишняя желтизна действительно ушла, можно видеть, что легкий желтый цвет с самого начала присутствовал в картине. Он остался, будучи необходимым сюжетным элементом, напоминающим и о предвечерней поре, когда краски понемногу теплеют, и о песчаном покрытии площади. Комбинация желтых и серых оттенков дает реалистически убедительную и живописно выразительную гамму этой композиции.

В отличие от балетных сцен здесь господствует спокойный, сдержанный колорит, не допускающий форсированной красочности, как то было свойственно иным товарищам Дега по выставкам импрессионистов. Те легкие акценты цвета (красный цветок в петлице Лепика и его белый воротничок, белые шарфы девочек и разноцветный галстук Алеви), которые допущены, — немногочисленны и подчеркивают благородство серых одежд персонажей.

Главным результатом реставрации сделалось выявление долго скрываемой от всех красоты живописи. Отныне «Площадь Согласия» позволяет по-новому взглянуть на очень важную проблему взаимоотношений Дега с импрессионизмом. Да, он не любил этого слова и предпочитал слыть реалистом, однако в конечном итоге вынужден был согласиться с тем, что выставки новой живописи, одним из активных организаторов которых он был, назывались импрессионистическими. Серебристый колорит картины, которым можно любоваться теперь, кому-то, пожалуй, напомнит цветовые оркестровки Камиля Коро, романтического предшественника импрессионистов, но в еще большей степени он навсегда остался точно и выразительно запечатленным воздухом Парижа, а сама сцена, со всеми ее персонажами и деталями фона, — неповторимым образом великого города.

Реконструкция композиции картины до обреза, с обозначением опорных и силовых линий

Во всем построении картины Дега отталкивался от натурных наблюдений. Стоит лишь понять, что фонарные столбы не только часть реальных украшений площади и необходимых удобств освещения, но также и часть структурной основы картины, как делается ясной логика такой живописи. Две базовые вертикали («c» и «f») делят холст на три части. Левая и правая части при этом совершенно равны, центральная — немного шире; срединная вертикальная ось прошла бы точно через фигуру Жанин. Она — геометрический центр картины. Отец с дочерьми и собакой образует своего рода пирамиду, причем Дега дает почувствовать, что эта пирамида не статична. Внутри нее заложено некое движение, обусловленное наклоном ромба, в соответствии с движением Лепика. Углы ромба отмечены черными пятнами: цилиндром и брюками Лепика и шляпками девочек. Динамика и статика удивительно взаимодействуют, выражая «высшую математику» картины. Статическая сетка координат обозначена бирюзовыми линиями. Нижняя горизонталь того же цвета показывает обрез холста и сгибы по подрамнику. Композиционные основы картины заключены в оранжевых диагоналях, намечающих пирамидальные конфигурации, неравнобедренность которых определяет мотив движения. Этому движению подчинены и желтые пунктирные линии. Красные контуры ромба напоминают о том, как структурируется главный динамический элемент всей работы.

1 *Костеневич А.* Неведомые шедевры. Нью-Йорк; СПб., 1995. С. 77.
2 См.: *Kalman Meller M.* Degas's «Place de la Concorde: Vicomte Lepic and his Daughters» // The Burlington Magazine. 2003. April. Pp. 273–281.
3 Ibid. P. 277.
4 *Tinterow G.* Mirbeau on Degas: A little-known article of 1888 // The Burlington Magazine. 1988. P. 229.
5 Kalman Meller M. Degas's «Place de la Concorde: Vicomte Lepic and his Daughters». Pp. 273–274.
6 См.: *Костеневич А. Г.* Ренуар. Композиции с лестницей. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009.
7 Поэтому для художника особенно важным оставалось сотрудничество с Шиалива, владевшим особыми секретами закрепления и сохранения пастели.
8 *Swicklik M.* French Painting and the Use of Varnish. 1750–1900 / Studies in the History of Art. 41. Monograph. Series II: Conservation Research. Washington: National Gallery of Art, 1993. P. 166.
9 *Rouart D.* Degas: A la recherché de sa technique. Paris, 1945. P. 9.
10 *Huysmans C. L.* Art moderne. Paris, 1883. P. 110.

«ГЛЯДИ, ВОН ИДЕТ

Вспоминается, как 40 лет назад в Ленинград приехал Марк Шагал и первым делом отправился в Эрмитаж. Это был не тот музей, который он помнил и в котором бывал 60 годами раньше, — его все притягивало. Мне посчастливилось сопровождать живого классика. Он хотел смотреть новую живопись и почти три часа ходил по третьему этажу Зимнего дворца. До 1917 года это был именно дворец, а не музей. Поразительно было видеть на протяжении всего маршрута его ясные, не устающие глаза. Иногда он отвлекался от картин, и можно было услышать: «А, это Марке... Понимаете, Марке — не великий художник, но он работал в Париже, удивительном месте, рядом с очень большими художниками, и поэтому каждая его картина — это... — тут он запнулся, подыскивая слово, — это quelque chose».

Как внимательно всматривался он в пастели Дега. «Знаете, Андре Сальмон однажды показал мне на человека на другой стороне улицы. "Гляди, вон идет Дега". Но мы, молодые, тогда этим не интересовались». Легко представить себе, как и где это могло случиться. Вспоминаются, в первую очередь, знаменитые документальные кадры — Дега на бульваре Клиши из фильма Саша Гитри «Те, кто с нами» ("Ceux de chez nous", 1915). Поразительная съемка старого, почти слепого фланера часто воспроизводится в книгах о художнике. Но Шагал видел живого Дега! И в его словах «Мы, молодые, тогда...» явно слышалось сожаление.

Костеневич А. Г. Эдгар Дега, «Площадь Согласия». Заметки о картине. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012.

ФОТО ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА АВТОРА

Марк Шагал в Эрмитаже Справа А. Костеневич
1960

Дега на бульваре Клиши
1915 г.
Кадр из фильма Саша Гитри «Те, кто с нами»
Фото из книги А. Г. Костеневича: Эдгар Дега, «Площадь Согласия». Заметки о картине. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012

Этот кадр взят из дебютного документального фильма Саша Гитри «Те, кто с нами» 1915 года, в котором он запечатлел за работой современных ему французских художников, таких как Огюст Ренуар и Огюст Роден. Он предложил и Эдгару Дега сняться в фильме, но тот наотрез отказался. В то время Дега уже почти ослеп и не мог заниматься искусством. Вместо этого он целыми днями гулял по Парижу, не находя себе места. Решив воспользоваться этим, Гитри поставил камеру на улице, где проходил его обычный маршрут утренней прогулки, и сделал данный кадр. Стоит отметить, что Гитри родился в 1885 году в Санкт-Петербурге, где его отец, Люсьен Гитри, работал во франкоязычном театре.

ДЕГА...»

1.

7 июня 2011 года
на торгах аукционного дома «Кристис»
в Лондоне Государственный Эрмитаж
приобрел серебряный туалетный прибор,
исполненный в 1786–1789 годах
известным парижским ювелиром
Антуаном Булье. История бытования
данного ансамбля превращает
его в ценнейший памятник
русской культуры.

СЕРЕБРО ПИКОВОЙ ДАМЫ

ВИКТОР ФАЙБИСОВИЧ

Как свидетельствует надпись, выгравированная на нижней грани великолепного обрамления туалетного зеркала, **«Сей Туалетъ Ея Сиятельство Княгиня Наталья Петровна Голицына, урожденная Графиня Чернышева подарила Дочери ГрафинѢ СофьѢ ВладимировнѢ Строгановой, а Ею пожалованъ в приданое Дочери ГрафинѢ НатальѢ ПавловнѢ Строгановой в 1818 году».**

Княгиня Наталья Петровна Голицына (17.01.1744 — 20.12.1837), дочь известного дипломата графа Петра Григорьевича Чернышева, принадлежала к числу самых замечательных русских женщин XVIII и XIX столетий. Фрейлина, позднее статс-дама и кавалерственная дама ордена Св. Екатерины Большого креста, она была одной из наиболее видных и влиятельных фигур при дворе четырех монархов — от Екатерины II до Николая I. Колоритный образ независимой, властной и суровой La Princesse Mouslache (усатой княгини) запечатлен в живописи и графике, мемуаристике и художественной литературе. Общеизвестно, что Наталья Петровна послужила основным прототипом старой графини в «Пиковой даме» Пушкина.

Наталья Петровна впервые оказалась в Париже в 1760 году, когда ее отец был назначен послом при дворе Людовика XV; там юная графиня провела три года. 20 лет спустя княгиня Наталья Петровна вновь отправилась во Францию — с намерением дать своим детям европейское образование. Из ее записок явствует, что она приехала в Париж 13 сентября 1784-го, а покинула Францию 27 августа 1790-го[1]. Очевидно, туалетный прибор, исполненный, судя по клеймам, между 1786 и 1789 годами, княгиня заказала Антуану Булье в Париже лично.

Следующим владельцем этого туалетного прибора стала ее дочь Софья. Княжна Софья Владимировна Голицына, в замужестве графиня Строганова (1774 — 5.03.1845), была не менее яркой личностью, хотя чуждалась суровых и властных нравов, свойственных ее знаменитой

1. Бенуа Шарль Митуар

Портрет княгини Н. П. Голицыной
Первая четверть XIX в.
Холст, масло. 80,5 × 66 см
Инв. № ЭРЖ-1164

Существует несколько вариантов портрета и его копий: во Всероссийском музее А. С. Пушкина в Петербурге, в Государственном музее А. С. Пушкина в Москве. В Дмитровском краеведческом музее экспонируется миниатюра, исполненная Митуаром по своему же живописному оригиналу.

2. Мастер Антуан Булье

Туалетный прибор Голицыных–Строгановых. Зеркало
Париж. 1786–1789
Серебро, стекло, литье, чеканка
Инв. № Э-18266

матери. Вероятнее всего, парижский туалетный прибор был подарен княгиней Натальей Петровной дочери на свадьбу. Избранником Софьи Владимировны стал граф Павел Александрович Строганов, впоследствии ближайший сподвижник императора в либеральных реформах «дней александровых прекрасного начала», герой войн с Францией, Швецией и Турцией.

Взаимное увлечение княжны Голицыной и графа Строганова семейные предания связывают с подмосковным имением Братцево, куда, как считается, Павел Александрович был сослан за участие в бурных событиях Великой французской революции: автор очерка о нем в «Русском биографическом словаре» свидетельствует, что «недовольная поведением Строганова во Франции, Екатерина II приказала послать его на жительство в подмосковное с. Братцево, где он оставался до 1796 года»[2]. «В конце царствования Екатерины II, — говорится в этом очерке, — Строганову было разрешено переехать в Петербург»[3]. Те же сведения мы находим в другом, не менее авторитетном источнике — издании великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX веков»: «В декабре 1790 г. граф П. А. Строганов, в сопровождении Н. Н. Новосильцева, оставил Францию, а по приезде в Россию был послан Императрицей в подмосковное село Братцово, где женился на княжне Софии Владимировне Голицыной и где у него родился сын Александр. В конце царствования Императрицы Екатерины II он получил возможность переселиться в Петербург» [4].

Однако факты заставляют предполагать, что знакомство молодого Строганова с юной Голицыной состоялось ранее и их брак был предрешен задолго до встречи в Братцево.

Н. П. Голицына вернулась в Петербург из Франции 14 октября 1790 года[5]. Она остановилась во дворце Шереметевых на Фонтанке, арендованном за четыре тысячи рублей в год ее поверенным Агреневым и заботливо подготовленном к приезду княгини с дочерьми [6]. Очевидно, первым пристанищем в России для туалетного прибора Булье стал именно Шереметевский дворец.

«Спустя шесть дней после приезда, — вспоминала княгиня Н. П. Голицына, — в воскресенье поутру, я отправилась с дочерьми ко Двору. После церковной службы меня представили Ее Величеству, и Императрица соблаговолила даже побеседовать с моей старшей дочерью. Затем я направилась к Его Высочеству Великому Князю и Великой Княгине, которые также милостиво меня приняли» [7]. Как свидетельствует «Камер-фурьерский церемониальный журнал», этот визит ко двору княгиня Голицына с дочерьми предприняла 20 октября 1790 года.

Инв. № Э-18276

3. Мастер Антуан Булье

Туалетный прибор Голицыных–Строгановых. Чаша с крышкой

Париж. 1786–1789

Серебро, литье, чеканка

МИХАЙЛОВСКИЙ
ТЕАТР

Санкт-Петербург,
пл. Искусств, 1
т.: +7 (812) 595 43 05

Михайловский театр — один из старейших музыкальных театров России. Атмосфера творчества и преданности искусству формировалась в этих стенах на протяжении долгих десятилетий и сейчас приобрела новую энергию.
Яркие оперные и балетные премьеры, которые театр представил в последние годы, заставили говорить о его ведущей роли в культурной жизни России и Европы и серьезных творческих устремлениях. Театр открыт всему лучшему, что есть сейчас в музыкальном мире.

www.mikhailovsky.ru

4. Мастер Антуан Булье

Туалетный прибор Голицыных–Строгановых. Вазочка
Париж. 1786–1789
Серебро, литье, чеканка

Инв. № Э-18286

5. Мастер Антуан Булье

Туалетный прибор Голицыных–Строгановых. Шкатулка для драгоценностей
Париж. 1786–1789
Серебро, литье, чеканка

«Вечером того же дня был большой маскарад, устроенный моей сестрой в доме Воронцова [Woronzoff], где присутствовала вся Императорская Семья, — повествует в воспоминаниях княгиня Наталья Петровна. — Во время бала Ее Величество соблаговолила отличить меня своим обхождением, а несколько дней спустя я оказалась в числе приглашенных, вместе с Мужем и дочерьми, присутствовать в Эрмитаже на небольшом Спектакле, на котором из всех Городских дам была моя сестра с детьми и я со своими; с того времени меня внесли в список для присутствия на всех малых обществах в Эрмитаже»[8].

Действительно, с этого дня на протяжении всей зимы 1790–1791 годов княгиня Голицына с дочерьми регулярно бывает при дворе: ее имя упоминается в «Камер-фурьерском журнале» 15 декабря 1790-го, 12 января, 16 января и 6 февраля 1791-го.

В свою очередь, княгиня начала устраивать великосветские приемы у себя: «Княгиня Наталья Петровна Голицына, возвратившаяся из чужих краев, открыла свой дом, — сообщает в воспоминаниях граф Е. Ф. Комаровский, — а всякую среду у нее были балы, а у сестры ее графини Дарьи Петровны Салтыковой — по воскресеньям»[9].

Всего через пять месяцев со дня возвращения Голицыных из Парижа, 24 марта 1791 года, Авдотья Семеновна Лунина (1760–1847), супруга генерал-лейтенанта Петра Михайловича Лунина (1759–1822), отправила из Москвы в Яссы письмо генерал-поручику князю Сергею Федоровичу Голицыну: «Еще новая в Петербурге свадьба, только тайна: младшая дочь кн. Натальи Петровны за графа Строганова…»[10]

Очевидно, помолвка графа Павла Строганова и княжны Софьи Голицыной состоялась не позднее середины марта 1791 года в Петербурге, а отнюдь не в Братцево. Заметим попутно, что помолвку эту воспел Гаврила Романович Державин. Нужно сказать, представления о *ссылке* в Братцево, которой подвергла молодого графа Строганова императрица Екатерина, нуждаются, по-видимому, в пересмотре.

Известно, что граф Павел Строганов отправился из Франции в Россию в начале декабря 1790 года[11]. Очевидно, он возвратился в Петербург перед Рождеством. Поскольку его помолвка с княжной Софьей состоялась в Петербурге через два с половиной месяца, можно предположить, что обрученные знали друг друга еще в Париже и что роман графа Павла и княжны Софьи протекал не на берегах Братовки и Сходни, а на набережных Фонтанки и Мойки[12]. Через четыре месяца после помолвки, 27 июля 1791 года, в Большом Царскосельском дворце, как явствует из «Камер-фурьерского журнала», граф

Павел Александрович Строганов, «пожалованный недавно пред сим в гвардию Поручиком, приносил за то всеподданнейшую благодарность», был приглашен к обеденному столу, накрытому в Большом зале на 55 персон. Можно полагать, что это приглашение знаменовало собою полное забвение неосмотрительных поступков, совершенных молодым графом в Париже. Возможно, не последнюю роль здесь сыграло намерение Павла Строганова жениться на княжне Софье Голицыной.

Между тем после 6 февраля 1791 года имя княгини Натальи Петровны Голицыной в «Камер-фурьерском журнале» не встречается целый год, до 12 февраля 1792-го: это время княгиня провела, очевидно, вне столицы. Любопытно, что на другой день по возвращении ко двору княгини Натальи Петровны, 13 февраля 1792-го, жених ее дочери, гвардии поручик Павел Строганов, был произведен в камер-юнкеры.

12 сентября 1792 года, по свидетельству «Камер-фурьерского журнала», на балу в Эрмитаже среди персон, «званых по особливому реестру», присутствовали княгиня Наталья Петровна Голицына с дочерьми Екатериной и Софьей; во дворце они встретились с Павлом Александровичем Строгановым. 9 января 1793-го княгиня Наталья Петровна и княжна Софья Владимировна посетили бал в Эрмитаже, на этом балу присутствовал и камер-юнкер граф Павел Строганов. Вновь они встретились во дворце 1 марта 1793 года. Через два месяца, 6 мая, граф Строганов и княжна Голицына обвенчались. Молодые поселились в Петербурге, во дворце Александра Сергеевича Строганова на Невском проспекте. К сожалению, установить, как долго княгиня Наталья Петровна арендовала дворец Шереметевых, пока не удалось. Нет достоверных сведений и о том, когда она поселилась в знаменитом доме на Малой Морской, известном среди петербуржцев как «дом Пиковой дамы». Возможно, туалетный сервиз работы Булье переехал во дворец Строгановых непосредственно из дворца Шереметевых.

Брак Павла Строганова и Софьи Голицыной длился без малого четверть века: граф скончался 10 июня 1817 года на борту брига «Святой Патрикий» от чахотки, ставшей, по общему мнению, следствием тяжкого потрясения от гибели его единственного сына Александра в сражении при Краоне. Вдова Павла Александровича оставила добрую память, посвятив себя после смерти мужа просвещению крепостных и улучшению их быта: в частности, в ее имениях, насчитывавших до 16 тысяч душ, в управление введены были выборные начала, а дома крестьян застрахованы от пожаров. Софья Владимировна в молодости была воспета Держа-

5.

Инв. № Э-18282

виным. В свои зрелые годы она сама с успехом выступила на поэтическом поприще, переведя на русский язык «Ад» Данте. Ее старшая дочь Наталья Павловна (8.03.1796 — 7.10.1872) также не чуждалась муз: она брала уроки у знаменитого гравера Н. И. Уткина и успешно гравировала на меди. Вскоре после смерти отца, в 1818 году, она вышла замуж за своего дальнего родственника, штаб-ротмистра лейб-гвардии гусарского полка барона Сергея Григорьевича Строганова (8.09.1794 — 28.03.1882), к которому перешел графский титул его тестя, не оставившего мужского потомства.

Основная часть предметов туалетного сервиза несет на себе соединенные гербы графов Чернышевых и князей Голицыных, исполненные в технике чеканки; лишь серебряная рама большого настольного зеркала украшена высоким гребнем с гербом Строгановых. На обратной стороне этого гребня имеется клеймо мастера Ивара Кристиана Прагста. Очевидно, гребень с гербом графов Строгановых украсил это зеркало не ранее 1822 года, ибо прежде Прагст собственного клейма не имел.

Туалетный сервиз Голицыных–Строгановых ушел из России не позднее 1926 года: Анри Нок, автор исследования «Клейма Парижа», сообщает в первом томе своего труда (*Nocq H.* Le Poinçon de Paris. Paris, 1926. Vol. I. P. 168), что владельцем шедевра Антуана Булье является Леон Хельфт (M. Leon Helft). Затем сервиз перешел к некоему А. Рючи (A. Rülschi), который обладал им до середины XX века: сервиз был продан на торгах галереи «Штукер» в Берне в конце ноября 1954 года (Galerie Stucker, Bern, 26/27 November 1954, lots № 268–287). Позднее он принадлежал представителям германского королевского дома, но 12 мая 1982-го был продан на «Кристис» в Женеве (лот № 259) — без двух самых больших серебряных шкатулок. На аукционе «Кристис» в Лондоне 7 июня 2011 года туалет был представлен как «собственность джентльмена». Однако в списке литературы фигурируют два издания (1983 и 1989 годов), посвященных коллекции Аль-Тахира; можно с большей или меньшей уверенностью полагать, что последним владельцем сервиза был Махди Аль-Тахир — миллиардер из Объединенных Арабских Эмиратов, проживающий то в Лондоне, то в поместье Кейр-хаус в Шотландии: этот уроженец Бахрейна считается самым богатым шотландцем.

Теперь сервиз возвратился в Россию, в Зимний дворец, столь часто видевший в своих стенах его первых владелиц — графинь Наталью Павловну и Софью Владимировну Строгановых, княгиню Наталью Петровну Голицыну. Но в Эрмитаже реликвии Princesse Mouslache отнюдь не ограничиваются французским серебром. О золоте *Пиковой дамы* мы расскажем в следующем номере.

Инв. № Э-18272

6. Мастер Антуан Булье

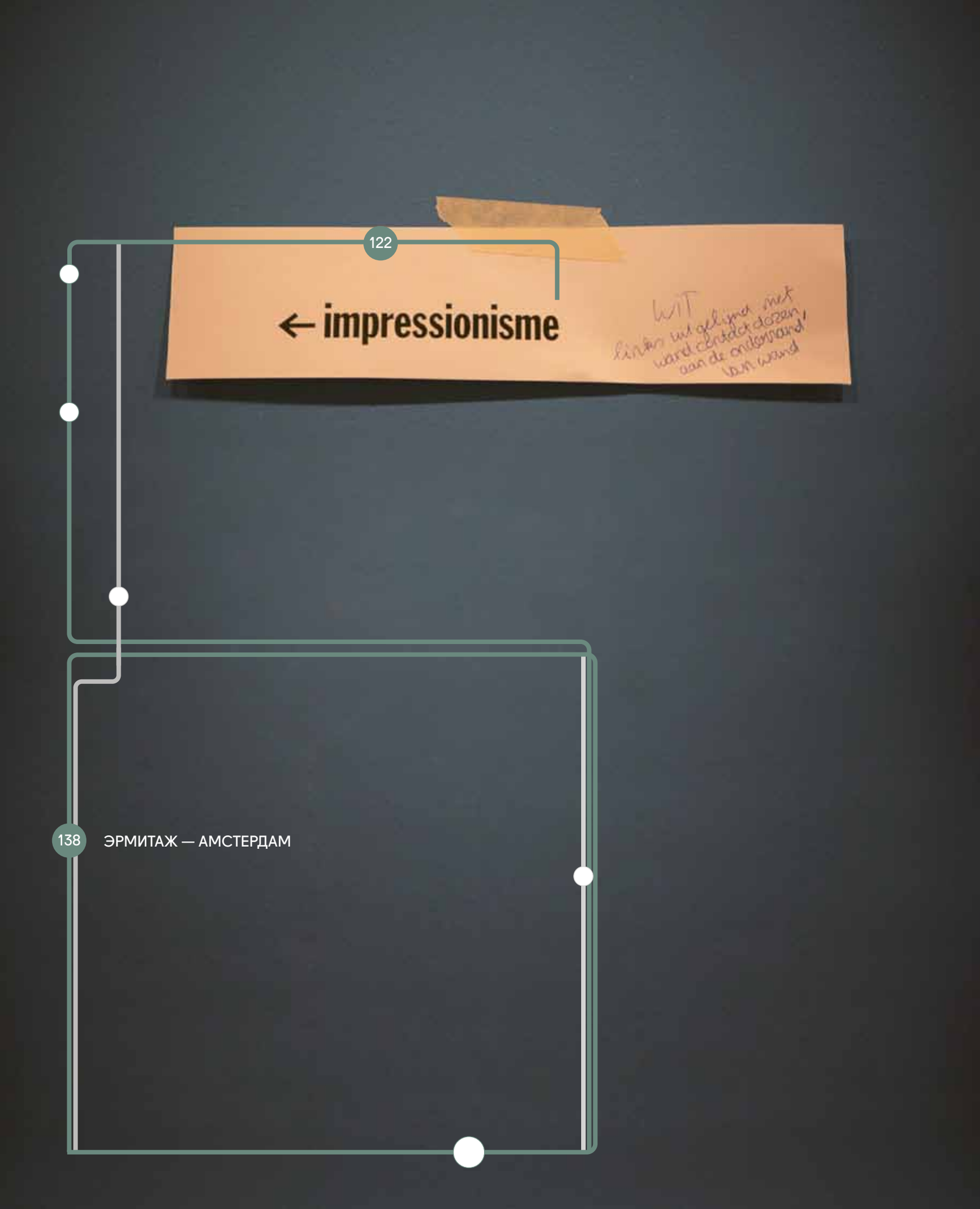
Туалетный прибор Голицыных–Строгановых. Подсвечник настольный
Париж. 1786–1789
Серебро, литье, чеканка

1 См.: *Голицына Н. П.* Моя судьба — это я. М.: Русскій мір, 2010. С. 371.
2 Русский биографический словарь. «Смеловский–Суворина». СПб., 1909. С. 515.
3 Там же.
4 Русские портреты XVIII и XIX веков. Издание великого князя Николая Михайловича Романова: В 5 т. М.: Три века истории, 2000. Т. V. № 170. С. 537.
5 См.: *Голицына Н. П.* Моя судьба — это я. С. 427.
6 См.: Там же.
7 Там же.
8 Там же.
9 *Комаровский Е. Ф.* Мемуары / Державный сфинкс. М.: Фонд Сергея Дубова, 1999. С. 33.
10 Цит. по: *П. Б. [Петр Бартенев].* Бумаги князя Сергея Федоровича Голицына // Русский архив. 1876. Кн. 2. С. 140.
11 См.: *Чудинов А. В.* Жильбер Ромм и Павел Строганов: История необычного союза. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 305.
12 Заметим, что слух о предстоящей свадьбе дошел до Москвы не из подмосковного Братцево, а из Петербурга.

Ульяна
Лопаткина
представляет:
ОБРАЗЫ
РУССКОГО
БАЛЕТА
ювелирная
коллекция
В салонах «Галерея Михайлов»:
Москва, Б.Дмитровка, 16, +7 (495) 692-4412
С-Петербург, Б.Конюшенная, 10, +7 (812) 571-0669
Baden-Baden, Sophienstrase, 19, +49 (7221) 302-9467
www.sasonko.com
Галерея Михайлов
русское ювелирное искусство
SASONKO
JEWELLERY HOUSE
ST.PETERSBURG

Елена Китаева

Пиковая дама.
«Новые русские карты»
Москва. 1990-1991
17,3 × 11,2
Бумага, офсетная печать


122
← impressionisme
138
ЭРМИТАЖ — АМСТЕРДАМ

ИМПРЕССИОНИСТЫ НА АМСТЕЛЕ

Открытие выставки
(у картин К. Моне)

Летом 2009 года, по завершении радикальной реконструкции, Амстелхоф, бывшая богадельня с почтенным, трехсотлетним послужным списком, вдруг обрела совершенно новый смысл существования. Сделавшись крупнейшим выставочным залом главного голландского города, а заодно «однофамильцем» нашего музея, этот центр, зовущийся теперь «Эрмитаж Амстердам», одну за другой принимает на редкость значительные порции шедевров с берегов Невы. Неудивительно, что громкий общеевропейский резонанс сопровождал прошедшие там экспозиции «Бессмертный Александр Великий. Миф. Реальность. Его странствие. Его наследие» (2010–2011), «Рубенс и его эпоха» (2011–2012) и «От Матисса до Малевича» (2010).

Первый зал выставки

Эжен Делакруа

Охота на львов в Марокко
Франция. 1854
Холст, масло. 74 × 92 см

Альберт Костеневич

Зал барбизонцев

Прошлым летом «Рубенса» сменил «Импрессионизм»: выставка, которую наши голландские партнеры предпочли назвать «Импрессионизм. Сенсация и вдохновение», — часть трилогии 2010–2013 годов. Первоначальная идея состояла в том, чтобы сделать «диптих», но голландцы предложили организовать три показа, со срединной частью «Искусство "Наби" и символистов».

Предполагалось, что последняя выставка цикла, получившая также известность как «Пионеры современного искусства», будет показана позже, ведь ей, по идее, предстояло завершать беспрецедентную серию, фокусирующуюся на новом французском искусстве, что сделалось одним из наиболее авантажных наших проектов. Заключительным этапом серии в 2013 году станет выставка «Наби» и символистов, названная было на амстелхофский манер «Пророки современного искусства», но теперь обозначенная гораздо более приемлемо «Гоген, Боннар, Дени. Русский вкус и французское искусство». Прежде она задумывалась «срединной главой» трилогии — в соответствии с исторической последовательностью развития французского искусства.

Выставка импрессионистов, несомненно, была обречена на успех, тем более что собственной коллекцией такого рода Амстердам не обладает. Состав ее небывалый: на берега Амстела было направлено подавляющее большинство шедевров из прославленных коллекций Сергея Щукина и Ивана Морозова.

Менеджер: Выставка полотен импрессионистов, которой следовало завершать трилогию, была перенесена организаторами для того, чтобы глубже погрузить посетителя в художественный контекст.

Куратор: Странный с позиций реальной истории «ход конем» — от конца к началу, а затем к середине (2010 — «От Матисса до Малевича»; 2012 — «Импрессионизм. Сенсация и вдохновение»; 2013 — «Искусство "Наби" и символистов») — объясняется настойчивостью, с какой руководители Амстелхофа жертвуют хронологической обусловленностью смены времен года ради маркетинговых расчетов.

Подбирая экспонаты, а потом объединяя и комментируя их статьями и аннотациями каталога, мы не думали о необыкновенных названиях. Хотелось, не выходя за пределы здравого вкуса, сколь возможно убедительно характеризовать творчество импрессионистов и их непосредственных предшественников в том историческом и художественном преломлении, какое оно получило в эрмитажных шедеврах.

Великие музеи и сейчас невозмутимо держатся правил хорошего тона в названиях, избегая назойливо зазывных обертонов (достаточно пробежать списки их выставок в Париже, Лондоне и Нью-Йорке). Привычно исповедуя здоровый консерватизм, великие музеи уже по одному этому только ограждены от безвкусицы и желания завоевывать мир с наскока. Накопители сокровищ ушедших культур, они, как правило, отделены от лихорадочной пульсации «актуального» искусства то ли щитом, то ли ситом, образуемым галереями и музеями меньшего масштаба, которые специализируются на современной продукции и по необходимости выступают звеньями совокупного мирового рынка. На деятельность этих промежуточных институций так или иначе, скорее, воздействуют и поветрия моды, и общая деградация сегодняшней творческой среды.

Менеджер: Полное название выставки — «Impressionisme. Sensatie & Inspiratie. Favorieten uit de Hermitage» — в известной мере отражает ее необыкновенно высокий уровень.

Куратор: Трудно привыкнуть к столь шумному обозначению, но Эрмитаж за это не ответствен. Такова современная la vie. Музыку названия заказывает тот, кто продает билеты. Как не вспомнить Иосифа Бродского, говорившего: «Мы живем в обществе, рехнувшемся от идеи, что культура — это продукт».

МЕСТО

Местом рождения импрессионизма Амстердам, конечно, не был, но в проведении выставок уже в XX столетии играл не последнюю роль.

Первая и главная страна импрессионизма, конечно, Франция, которая, правда, с трудом признавала своих сынов. Уже в XIX веке к импрессионизму пристрастилась Америка. Дюран-Рюэль, маршан, без которого импрессионизм не смог бы развиваться, открыл филиал своей галереи в Нью-Йорке, что стало первой точкой продаж картин импрессионистов за рубежом. Американские художники приезжали в Париж, Мэри Кассат училась у Дега, целая группа пейзажистов, малоизвестных за пределами США, работала рядом с Клодом Моне. Если в американских музеях возникли великолепные коллекции импрессионистов, то не только потому, что «толстосумы скупили картины».

В развитии импрессионизма Голландия, наряду с другими странами европейского континента, не пошла по пути Франции, однако дала несколько мастеров, чье творчество неотъемлемо от импрессионизма. Голландец Ян Йонгкинд, старший друг Моне, явился предшественником импрессионистов. Напротив, Ван Гог, переехав во Францию, многому научился у Моне и Писсарро — и на этой основе создал собственный стиль.

СЛОВО

Моя мама — из крестьянок, она не знает слова «импрессионизм». Ей 98 лет, и она не поняла бы моих объяснений. Помню, как это слово приходило ко мне, советскому школьнику, хотя в школе оно тогда совсем не звучало, как и многое другое, без чего сейчас не обойтись. Какие-то люди знали, конечно, об импрессионизме, но с осторожностью поминали его в 48-м году, когда слово стало жупелом пропаганды. В средних и старших классах мы, естественно, интересовались тем, что в СССР отрицалось, — буржуазным искусством, однако узнать что-то путное было невозможно, в Иркутске самого импрессионизма быть не могло. В Москве было чуть по-другому, но, в сущности, даже информация о нем оставалась запретным плодом. Кое-что понемногу открывалось с поступлением в университет. Что ни говори, на двор пришла «оттепель». Годом особо значительным был 1955-й: объявили, что в Москве откроется выставка Дрезденской галереи. Это было как гром среди ясного неба, никто же не знал, что прославленная галерея спасается в закромах Москвы. Нужно было срочно достать какие-то гроши, чтобы ехать шесть дней и ночей на верхней, багажной полке и добраться до нее.

Вспоминаю потому, что, как ни странно, картиной, наиболее запомнившейся мне, к которой я несколько раз возвращался на той выставке, проходившей в ГМИИ

А. Г. Костеневич на фоне:

Поль Гоген

Женщина, держащая плод (Eu haere ia oe)
Франция. 1893
Холст, масло.
92,5 × 73,5 см

Монтаж выставки

(попасть было очень трудно, нужно было отстоять более полудня в длиннющей очереди, которую занимали с ночи), явилась «Дама с биноклем» Дега. Совсем не то, чем славна Дрезденская галерея, но такой живописи прежде видеть не доводилось, даже в Москве импрессионистов не показывали.

Цитадель импрессионизма, Музей нового западного искусства в Москве (ГМНЗИ), не работала уже с 1941 года, когда картины отправили в эвакуацию, потом привезли обратно; проходил ремонт бывшего дома Морозова, где размещался музей. Наступил 48-й год, картины готовили к экспозиции, и тут грянул гром: правительство, а точнее — товарищ Сталин, подписавший секретный приказ, отменило музей за ненадобностью. Было велено его ликвидировать. По счастью, содержимое музея спасли два мудрых человека: тогдашний директор ГМИИ С. Д. Меркуров, знаменитый скульптор, сделавшийся придворным мастером Сталина (ни одна из его колоссальных статуй вождя не сохранилась), и директор Эрмитажа И. А. Орбели, сыгравший неоценимую роль в спасении нашего музея с началом войны. Они быстро всё поделили.

Пушкинский музей не особенно настаивал на своих правах, хотя картины находились в Москве (по зловещему приказу они уже не принадлежали упраздненному ГМНЗИ). В Москве могла остаться гораздо бóльшая часть, и Орбели это знал. И. А. Антонова всегда вспоминает, со слов очевидцев, его дипломатичное предложение: «Мы возьмем всё, что вы нам дадите». Получалось, что заодно он спасал коллег от обвинений в формализме. С ленинградской стороны при разделе Орбели выступал в одиночестве. Он, конечно, знал, что такое импрессионизм, но не любил его, предпочитая других художников эпохи, которую еще застал, вроде салонного Габриэля Макса. Те, кто с московской стороны осторожно подталкивал этот процесс (хотя Меркуров в этом не нуждался, он учился в Мюнхене и Париже), формировали мнение музейного большинства в отношении принципов раздела коллекции. Поэтому бóльшая часть работ импрессионистов «выверенного» типа, таких, как Дега, осталась в Москве. Матиссы поголовно шли сюда, в Ленинград. Пикассо — тем более. Пикассо невозможно было держать в московском музее, не будучи обвиненным в формализме, а тогда спокойное существование под зеленой лампой быстро закончилось бы.

Словом, музей поделили, бóльшую часть перевезли в Ленинград и спрятали. Но — так, что кое-кто знал об этом. Например, Кукрыниксы. Если такие знаменитости просили показать картины, их пускали в запасник, недоступный для других.

Потом ситуация изменилась. Когда я поступил в Эрмитаж, в этом запаснике («фонд А») импрессионистов уже почти не было, оставались только третьестепенные — и кое-какие картины Матисса, Дерена, Пикассо, но постепенно, в 60-х, почти все они вышли на экспозицию.

ДИНАМИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ВЫСТАВКИ

Наша «домашняя» экспозиция новой живописи, в первую очередь, заявлена импрессионизмом и различными его следствиями. От всех других эрмитажных помещений эта галерея отличается насущным ригоризмом именно музейного, а не бывшего полудворцового ее использования. Там сразу забываешь, что находишься в Зимнем дворце. Фрейлинские апартаменты уступили место архитектуре строгой и рациональной. Залы не большие, не малые — ровно такие, чтобы вмещать отдельные комплексы или творчество отдельного мастера. За 30 лет, с конца 50-х до конца 80-х, картины очень «притерлись» к стенам.

Помещения Амстелхофа гораздо менее удобны. Там большой зал окружен в два этажа поясами небольших комнат, объем и низкие потолки которых с трудом поддаются размещению не только комплексов, но и отдельных крупных произведений. Таким вещам не хватает «кубатуры», чтобы с первого взгляда обозначилась их важность.

Нормально, когда любая успешная выездная выставка организуется вокруг шедевров, о которых публика заранее знает, что они считаются шедеврами, пусть

даже воочию она с ними не сталкивалась, но информирована по репродукциям или картинкам Интернета. Осознание глубины смысла шедевра во многом зависит от того, насколько точно найдены соседи, насколько работают контрасты и сопоставления.

Что в импрессионистической коллекции Эрмитажа и, соответственно, на амстердамской выставке служит универсальными точками притяжения, что пользуется наибольшим успехом? Это «Дама в саду» Клода Моне, и она представлена в Амстердаме. Это монжеронские полотна Моне, и они тоже там есть. Это «Портрет Самари» и «Девушка с веером» Ренуара. Все шедевры импрессионистов собраны на этой выставке. С другими экспонентами импрессионистических выступлений — Сезанном и Гогеном — несколько особая история. По природе своего творчества они не умещаются в рамках импрессионизма. Некоторые их работы мы показываем теперь, а другие перенесли на следующий тур.

Мы включили также картины мэтров салона: в определенной степени вынужденная мера, поскольку у нас не так уж много полотен корифеев новой живописи, чтобы одними ими заполнить помещения Амстелхофа. Однако выручает то, что исторически такой прием оправдан. Да, до поры до времени звезды салона к Моне, Ренуару и их друзьям относились свысока, потом вынуждены были их терпеть, но, поклоняясь разным богам, они действовали в одном городе, в одно время. Необходимо только подчеркнуть, что во всех подобных сопоставлениях требуются большой такт и обдуманность. Нельзя, как нам настойчиво предлагалось, размещать на одной стене, да еще вплотную, холсты Лоранса и Моне, Бугро и Ренуара, под тем предлогом, что голландский зритель — существо особого склада и ментальности.

Понятно, что в цивилизованной Голландии зрители не составляют однородной массы, что у них разная степень подготовленности, но при всем том процент просвещенных любителей завидно высок. Эта страна вызывает уважение не только выдающимися художественными достижениями прошлых столетий, но и состоянием современной эстетически развитой элиты, которую, в первую очередь, и следует иметь в виду при организации любых смотров столь высокого ранга, как нынешний выдающийся подбор произведений.

Любые произведения, прошедшие отбор на выставку столь высокого достоинства, должны обладать правом «суверенной демократии», то есть иметь достаточное пространство, быть не безземельными крепостными, а по крайней мере респектабельными фермерами. Поэтому мне трудно согласиться с агорафобией, боязнью открытого пространства в «барбизонском» нагромождении в галерее второго этажа Амстелхофа.

Полотна Добиньи, Диаза, Милле были объединены там приемом салонного размещения, притом что в соседних комнатах господствует сегодняшнее отношение к развеске: контраст, не находящий вразумительного объяснения. К тому же современная экспозиция всегда обязана показывать живопись наилучшим образом. Нужно ли стремиться к шпалерной повеске, уместной, например, в царскосельском дворце, для точного воспроизведения исторического интерьера?

Недопустимо также соединять вперемежку и встык большие и малые картины, что порождает ощущение беспорядка. 138 лет назад, в самом начале каталога Первой выставки импрессионистов, цитатой из их собственного устава оговаривались два условия, казавшиеся им кардинальными. «После распределения произведений по размерам место в экспозиции определяется жеребьевкой» («une fois les ouvrages rangés par grandeur, le sort decider de leur placement»). Прибегать к жеребьевке давно не нужно, но уважать условие соразмерности экспонатов, эстетически важнейшее для всякой культуры, конечно же, следует.

Жюль Эме Далу

Девушка в платке
Франция. Начало 1890-х
Мрамор. Высота 40 см

Франсуа Фламенг

Купание придворных дам в XVIII веке
Франция. 1888
Холст, масло. 90 × 115 см

В состав выставки вошла композиция некогда чрезвычайно модного Франсуа Фламенга «Купание придворных дам в XVIII веке». Прямого отношения к импрессионизму она, конечно, не имеет — и была введена только чтобы показать, в какой обостренной выставочной ситуации, наперекор мэтрам салона, действовали художники этого направления. Фламенг и его коллеги приманивали толпу, потрафляя самым невзыскательным ее вкусам. Они не впадали в ересь живописных поисков и, тонко прописывая детали, а также обращаясь к сюжетам многозначительным, занятным или томно-эротическим, уверенно провоцировали восторги публики. Исключительно высоко ценил Фламенга русский царь Николай II. На картине, приобретенной для его апартаментов, представлена сцена, в которой на фоне версальской колоннады задействован десяток прекрасных аристократок, «топ-моделей» эпохи Людовика XV, обнаженных, полураздетых или в полном блеске наряда. Позы изысканны и расчетливо разнообразны — ни дать ни взять балет в купальне. В центре юная дева (салонная версия Венеры Анадиомены) на ходу сбрасывает последнюю одежду. Другая присела на цоколь роскошного фонтана со скульптурной группой Жирардона. Между ними особа высшего ранга, возможно — фаворитка короля. Автор словно приглашает вместе восхититься как гламурной наготой, так и немыслимо дорогими платьями придворных дам.

Куратор:

Зрителям предлагалось не только увидеть, но еще и «послушать» картину Фламенга. Приближаясь к ней, вдруг слышишь в трубке аудиосопровождения не звуки речи, а своего рода голос природы, пение птиц в листве, плеск и журчание воды в бассейне. В Амстелхофе такой soundscape сочли своим открытием.

Столетием раньше глашатаи будущей культуры мечтали о синтетическом единении искусств: архитектуры, живописи, музыки, однако вряд ли им приходило в голову нечто подобное. Нужно ли доказывать, что новейшие технологии в демонстрационной сфере способны и на большее, но такое оружие может найти оправдание лишь при умном использовании... Если необходим звук, пусть будет он интеллигентной речью, раскрывающей образную суть произведения. А всякие опыты по параллельному музыкальному или иному сопровождению картинного ряда требуют незаурядных режиссерских способностей, не говоря о развитом вкусе, без чего вторжение в классику, даже и салонную, становится ребяческой затеей.

Дизайн — весьма расхожее понятие современности, но отсюда отнюдь не следует, что каждый понимает его суть. В России оно получило права гражданства сравнительно недавно, а до Второй мировой войны существовало лишь представление о нем: в 30-х годах эту роль исполняло так называемое производственное искусство. Современные определения дизайна обычно указывают на причинно-следственные связи формы предмета и его функции. В узком смысле под ним понимается художественное конструирование. Вот где зарыта собака. Если так, то дизайн, неотъемлемая часть любого развитого производства, может быть столь же полезен, сколь и маложелателен — при нарушении баланса формы и функции. Дизайнер обычно оперирует готовыми формами. В приложении к выставочному процессу — экспонатами, в частности картинами, производя с их помощью собственные гештальты (Geschtalt, нем.), паттерны (pattern, англ.) или конфигурации. Терминологичность таких слов оставляет желать лучшего, но в любом случае паттерны не должны важничать и становиться самоцелью. Дизайн пакета с печеньем никакой питательностью не обладает, он нужен лишь для приготовления удобного и привлекательного пакета. Так и дизайн выставки есть способ подачи материала, но не сам материал. Добро, если он вытекает из внутреннего смысла всего мероприятия, и худо, когда оформитель решил соперничать с мастерами, которых ему доверили «обслуживать».

Вот пример того, как важно определить назначение дизайна. Приносят в комнату, оставленную для Жюля Далу, скульптуру «Девушка в платке». Место определено, и остается только установка. Беломраморная голова на кубе черного мрамора — выразительный контраст, найденный мастером. Голландский коллега вдруг требует убрать черную подставку. Она явно мешает его экспозиционным привычкам. Говорю, что расчленение невозможно по всем музейным нормам: голова прочно скреплена с подставкой — и нельзя ничего отсоединять из соображений сохранности. Мой оппонент (а хотелось бы, чтобы он всегда оставался союзником) упорствует и недоверчиво воспринимает сообщение о том, что подставка авторская и служит составной частью скульптуры. После вторичных разъяснений музейного регламента нехотя соглашается. Надо ли говорить, что дизайнеру необходимо «с листа» чувствовать и «читать» работу, участвующую в выставке, для которой ему предстоит создать наилучшие условия показа...

Мы знаем, как музейные кураторы то вынужденно, то охотно уступают теперь давлению внемузейных приемов. Сами музейные произведения, прошедшие отбор времени, обычно сопротивляются вольному обращению с ними.

Сама по себе ситуация спора — дело нормальное, когда все его участники понимают, что служит предметом обсуждения. В любом случае им лучше не противодействовать научной концепции выставки и всеобщему «врачебному» правилу — не навреди. Всякому, кто занимается оформлением, при любом раскладе не стоит воображать, что экспозиция — это лишь его собственное творение.

Мне вспоминается, как постепенно совершенствовалось оформление выставок в Эрмитаже. Начальным и сразу поворотным пунктом в осознании новых экспозиционных подходов послужила грандиозная Национальная выставка мексиканского искусства, в 1960–1961 годах показанная в Москве и Ленинграде, где она оказалась особенно эффектной. Развернутая необычайно широко, на двух этажах Зимнего дворца, она с редкой силой продемонстрировала не только никогда прежде не виданное и психологически чужое нам искусство, но также и то, как органично и творчески можно строить экспозицию. Как организовывать эстетически осмысленное пространство. Без унылой дидактики, без подчинения всей совокупности разнородных памятников единому строю солдат на плацу.

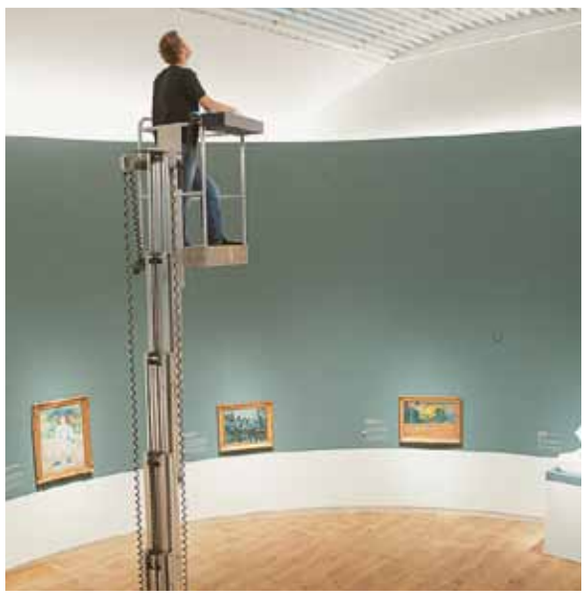
Нам, молодым экскурсоводам, комиссар выставки Фернандо Гамбоа, обладатель золотой медали за мастерство экспозиции на недавней Всемирной выставке в Брюсселе, говорил: «Выставка должна быть как спектакль». До того в наших залах никто не выставлял экспонаты так смело, чтобы кому-либо пришло в голову сравнение с театральными постановками. У сеньора Гамбоа скульптуры из раскопок становились живыми персонажами неожиданных мизансцен, то пугающих, то завораживающих. Расстановка, контрасты, сопоставления, умело найденные световые акценты, — все в таком «синтетическом» подходе не просто служило иллюстрациями экзотической истории далекой страны в тропиках, но мощно воздействовало на чувства, делая удивительно актуальной даже археологию.

Музею не дано, да оно и не требуется, копировать специфику театрального действа. Но осознание родства двух сфер культуры, открывшееся полстолетия назад, резко меняло привычные представления. Постепенно накапливалось течение, исподволь вовлекавшее в себя людей следующих поколений, не заставших «мексиканского» урока, но каким-то образом усваивавших опыт подчинения эстетической целесообразности.

По большому счету, формула выставки-спектакля, а не ликбеза и не парада в честь подоспевшей даты, и сейчас остается скорее мечтой, чем явью. С чего вообще начинается выставка? Как и спектакль, не с заезженного анекдота о станиславской вешалке, которую в 1933 году корифей советской сцены ввернул в письмо к московским гардеробщикам, а когда есть что сказать, все равно — с театральных ли подмостков или в музейных стенах. И там и здесь высший смысл несет не сюжет, разыгранный на подмостках, не событие, отображенное в картине, а возможность самой картине или спектаклю сделаться событием духовной жизни.

В конечном итоге в Амстердаме удалось сохранить главные идеи выставки, уйти от мешанины там, где она действительно вредила бы. Импрессионизм предстал не единственным направлением эпохи, а в сопоставлении с другими течениями, что лишь подчеркнуло его непреходящие достижения. Осталась видна эволюция французской живописи: от романтизма Делакруа и полуромантизма барбизонцев к прорыву в завоевании цвета и света в «Даме в саду» Клода Моне, затем к живописной свободе его монжеронских полотен, к волшебной легкости портретов Ренуара, а под конец — к выводам из открытий импрессионизма, сделанным Сезанном и Гогеном.

Требовалось также раздвинуть рамки экспозиции для предыстории, обращаясь к ней с двух точек отсчета. Первая — это романтизм, в первую очередь «Охота на львов» Делакруа, где уже сверкает чистый цвет и изгоняется коричневая муть, портившая полотна из подражания музейному наследию. На самом деле она была итогом того, что происходило со старинной живописью по прошествии долгого времени. Вторая — наполовину романтическая, наполовину реалистическая барбизонская живопись. Барбизонцы пристально изучали натуру, но писали в основном не на натуре, а в мастерской. На выставке выделялись большой «Вид моря в Виллервиле» Добиньи, приобретенный для Александра III, темный, в массивной золоченой раме, и по контрасту с ним этюд того же мастера, написанный под открытым небом, в лодке, во время путешествия по реке Луэн.



Монтаж выставки

Менеджер: Центр «Эрмитаж Амстердам» — выставочное пространство, а не традиционный музей. Центр уже три года организует только временные экспозиции из фондов Эрмитажа — и благодаря этому привлек больше двух миллионов посетителей.

Куратор: Амстердамские устроители настороженно встречали всякие ссылки на опыт бытования отобранных экспонатов в условиях Эрмитажа. Не имея музейного опыта, они отстаивают свою независимость и подчеркивают, что выставка — это вам не музей.

MESSAGE И КАК ЕГО ДОНЕСТИ

Резкое противопоставление «музей — выставка» имеет право на существование лишь при показе немузейных вещей. Музейные же экспонаты слишком связаны с мировыми культурными традициями и, более того, с цивилизационными устоями, чтобы допускать чересчур вольное обращение с ними. Именно музейные подходы, хотя им не обязательно быть безликими и однообразными, демонстрируют крупнейшие выставочные центры, прежде всего парижский Гран-Пале, где умеют сочетать высшую корректность с особым шиком. Добавлю, что на разных континентах к идее организации самостоятельного крупного художественного выставочного центра относятся далеко не одинаково и по большей части сдержанно. Их, скажем, нет в Западном полушарии, их нет и в Африке. Их не под силу устанавливать в малых странах Европы и даже в более-менее крупных, но небогатых, вроде Польши и Испании. Они действуют в Японии, Германии, Италии, организуя серьезные международные экспозиции. Музейность там никогда не умаляется, а будь это иначе, разве согласились бы музеи-лендеры на экспериментирование с собственными сокровищами?

В идеале выставка такого уровня, как нынешняя в Амстелхофе, — это важный интеллектуальный message, условие, требующее определенным образом воспитанного уровня восприятия от зрителя и соответствующего дизайна, умного и предельно уважительного по отношению к ранжируемому комплексу произведений.

При всех разногласиях, оформительский потенциал Амстелхофа обладает теперь и сильными конструктивными элементами, прежде всего архитектурными. Весьма изобретательно был перекроен Большой зал, что обеспечило картинам неожиданно новое и более «активное» пространство. Зал уменьшился, но стены взметнулись вверх до упора. Удачей оказался отказ от прямоугольности зала, причем изгиб стен был найден убедительно и математически точно.

Добрых слов заслуживает вдумчиво осуществленное освещение. Здесь достигнут высочайший уровень, даже при сопоставлении с наиболее успешными образцами мировой экспозиционной практики. Стоит, для примера, вспомнить, как решается такая проблема в Париже, ушедшем далеко вперед от любого другого города и по числу выставок, и по суммарному количеству посетителей: не знаю точной статистики, но из 60 миллионов, ежегодно приезжающих во французскую столицу (мировой рекорд), немало людей приходит именно на выставки. Однако задачи освещения решаются в разных местах хоть и по-разному, но по большей части не лучшим образом, особенно в галереях среднего калибра (Парижская пинакотека, Люксембургский музей, Музей Жакмар-Андре). Там прибегают к простому и коммерчески эффективному приему, не достойному, однако, подражания. Убирают общее освещение, направляя лампы только на картины. Создается очень наэлектризованная среда. Общаться в такой обстановке невозможно, да устроителям выставок этого и не требуется. Хотят того зрители или нет, они быстро передвигаются от одного светового пятна к другому. Расслабиться не получается, система не позволит. Пропускная способность вместе с доходами идет резко вверх. Вся атмосфера подстегивает зрителя, но удовлетворяет ли она его по-настоящему?

Пьер Огюст Ренуар

Ребенок с кнутиком
Франция. 1885
Холст, масло. 105 × 75 см
Источник поступления в музей: Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) в Москве. 1948

Когда бываю в Париже, стараюсь обойти сколько-нибудь значительные выставки. В мае прошлого года, например, увидел не менее 10 первоклассных выставок. Туристов требуется ублажать зрелищами, как-никак прекрасный и законный доход. Некоторые музеи идут, по особой парижской методе, на небольшую хитрость и пропускают за предельно короткое время через небольшое выставочное пространство оглушительное количество публики. Рецепт прост: в залах выключено общее освещение, освещены только картины. Более дорогой вариант состоит в том, что свет на выставленные экспонаты пропускается через специальные рамки, рассчитанные точно по размерам холстов, созерцать которые не в рассеянном, а в контрастном высвечивании довольно трудно. Картина выглядит диапозитивной проекцией, а не живописью, хотя в каждом случае приходится иметь дело исключительно с оригиналами.

Оптика Большого зала Амстелхофа другая, и рассчитана на редкость убедительно — приемом совмещения двух светов: одного — общего для всего пространства, а другого, установленного по рамке, — отдельно для каждой картины. В результате при искусственном освещении картины выглядят превосходно и даже лучше, чем до́ма.

Наши дизайнеры владеют, конечно, такой технологией и, вероятно, воспользуются ею при окончательном освоении Главного штаба, где в новых постоянных экспозициях воцарятся полотна, вызывающие восхищение в Амстердаме.

Значение такой выставки не только в высоте зрительской волны, ею вызванной. Кажется, Амстелхоф идет на рекорд посещаемости, что, естественно, вызывает удовлетворение. Меня, правда, больше порадовало другое. После поездки на выставку Поль-Луи Дюран-Рюэль, правнук и руководитель архива великого галериста, прислал мне письмо с выражением искреннего удовольствия. Оценка знатока, причастного тайнам импрессионизма. Он особо остановился на картине Анри Море «Порт Манек» (1896). На следующий год ее приобрел у художника Дюран-Рюэль, а в августе 1898-го, как свидетельствует книга поступлений и продаж, хранящаяся в архиве, она перешла к С. И. Щукину. По-видимому, правнук старого Дюрана обратил внимание на то, что в каталоге проставлены более поздние даты, в отсутствие документов вычисленные по косвенным деталям. Я просил тогда о щукинских полотнах Моне и получил ответ, что 24 июня 1898 года был приобретен «Этрета» (Etretat) этого мастера (ГМИИ). Этой даты мы раньше не знали. Что же отсюда следует? Да просто то, что первой импрессионистической картиной, привезенной Щукиным в Россию, был пейзаж Моне «Этрета», а второй — полотно Море. Факты сами по себе, может быть, и не крупные, но историю делают конкретные подробности. Они, в частности, устанавливают точный отсчет в собирательской работе Щукина и уже по этой причине должны быть учтены.

Анри Море

Порт Манек
Франция. 1896
Холст, масло. 60,5 × 73,5 см
Источник поступления в музей: Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) в Москве. 1948

Добиньи покровительствовал импрессионистам, сам пробовал угнаться за ними, но те всё равно двигались слишком быстро. Русские коллекционеры не могли еще этого понять и повально коллекционировали барбизонцев, чьи стада коров беспрепятственно перекочевывали в Россию. Что в это время делал Щукин? Ничего, он словно собирался с силами. В 44 года он приобрел первые импрессионистические картины, после недолгого увлечения русскими передвижниками, и корабль двинулся в плавание. Он был заядлым путешественником, отличался обостренной любовью к живописи и постоянно наезжал в Париж. Решающим толчком послужило посещение галереи Дюран-Рюэля, главного «спонсора» импрессионистов, их надежной опоры.

У картины:

Жан-Поль Лоранс

Мексиканский император Максимилиан перед казнью
Франция. 1882
Холст, масло. 222 × 303 см
Источник поступления в музей: Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ) в Москве (ранее: собрание С. М. Третьякова). 1948

Посетители на фоне картины, изображающей одну из выставок салона

«ЧТО В ИМЕНИ ТЕБЕ МОЕМ?»

АЛЬБЕРТ КОСТЕНЕВИЧ

Попытаемся разобраться с главным понятием названия — с «импрессионизмом», — вне зависимости от сегодняшних выставочных или книжных оказий. Общеизвестно, как и когда это слово родилось. Время действия — весна 1874 года, место — Париж, Первая выставка Анонимного общества художников: весьма характерно, что художники этой группы как чумы боятся любых патетических наименований. Брат Огюста Ренуара Эдмон, составляющий каталог выставки, спрашивает у Клода Моне, как лучше озаглавить его картину, написанную из окна, обращенного к гаврскому порту. Изображено раннее, туманное утро. «Поставьте “Впечатление. Восход солнца” (Impression. Soleil levant)» — был ответ. Это значило сильно подставиться. Язвительный критик Луи Леруа тут же выстрелил злобной статьей в журнале, призванном потешать публику (кто бы вспоминал о нем теперь без той публикации?), но насмешка над новым стилем удивительно быстро утратила убойность заряда. Ее подхватили те, кому она предназначалась, а вскоре и все культурное общество французской столицы.

Стало быть, название и картины Моне, и направления, стиль которого она удостоверила, не было программным, заранее обдуманным. Программным оказался только суффикс «-изм», возведший живопись нескольких малоизвестных художников в ранг особого течения и сразу поставивший его в один ряд с другими, уже признанными модусами художественного волеизъявления: классицизмом, романтизмом, реализмом. В тот момент «изм», вопреки журнальному злорадству, оказался полезен художникам, не имевшим даже права выставляться в салоне в обход официального жюри. Отныне публика, которую вооружили кличкой, могла следить за дальнейшими действиями «самоуверенных нахалов», осмелившихся выставлять эскизы вместо законченных картин, а в общем мнении — «мазню».

Сама по себе принадлежность к какому-то «изму» значит не очень много, представляя собой лишь небольшое удобство для классификации и ориентировки в необъятном море произведений, но ничуть их не возвышая. Владимир Набоков, будучи преподавателем американского колледжа и осмысляя курс истории русской литературы, выражал настойчивое желание напрочь отказаться от такого рода эстетических подпорок или приговоров. Он говорил: вредоносность подобных обобщающих терминов в том и состоит, что они отвлекают исследователя от соприкосновения с неповторимостью художественных открытий, поскольку только это в конечном счете обладает значимостью. Однако и он соглашался, что из-за общеупотребительности терминов ими приходится пользоваться, «раз уж они существуют и всё никак не перестанут бренчать о булыжники мостовой, по которой удирают их увешанные ярлыками жертвы» («Комментарий к роману А. С. Пушкина “Евгений Онегин”», 1964).

«Измовые» понятия могут возникать случайно, однако не случайно закрепляются в общечеловеческом словаре, который уравнивает их однородностью, но вместе с тем побуждает заниматься каждым отдельно. Почему так происходит? Обруганный стиль Моне, Ренуара, Дега, Сезанна далеко не сразу побудил людей, неравнодушных к творчеству, задуматься над смыслом клички, присвоенной необычному стилю впопыхах, вникнуть в ее этимологию, коннотации и многое другое, что определяет живучесть слова.

Живопись импрессионистов, провоцируя поначалу насмешки, очень скоро стала находить, по крайней мере у нескольких незаурядных критиков, от которых не укрылась ее очевидная талантливость, желание вникнуть поглубже. В ответ на как бы исходивший от новой живописи немой вопрос «что в имени тебе моем?» оставалось, доверяясь собственному восприятию, поменять местами субъект и объект и сказать себе: «А действительно, что мне в том имени?»

Nomen est omen. Эту крылатую фразу Плавта переводят по-разному. «Имя говорит само за себя», «имя — знамение», «имя — это уже смысл». В конце концов, имя, о котором идет речь, обрело судьбу и явно собирается жить дальше.

Вдумаемся в термин, образовавшийся от impression. Наверное, сразу нужно спросить, всякого ли «впечатления». И, кстати, что такое впечатление вообще? Психологи указывают: своим возникновением это понятие обязано древним, даже первобытным, представлениям о том, что внешние предметы и явления окружающего мира воздействуют на душу, как печать на мягкий воск, и, соответственно, образы-отпечатки, сохраняясь там долгое время, не могут не влиять на поведение человека.

Русское «впечатление» считается калькой французского impression или немецкого Eindruck, как полагал Фасмер в своем «Этимологическом словаре русского языка». Пожалуй, вернее все-таки будет выводить его из латинской праформы impressio, перешедшей затем во все романские языки с небольшими фонетическими изменениями. Латинский корень слова impressio оказался очень продуктивен и «похозяйничал» во всех европейских языках, включая и русский: экспрессия, депрессия, компрессия, репрессия. Любопытно, однако, что наш язык, безропотно перенимая подобные формы, возможно, оттого, что в них выражаются по преимуществу столь же энергические, сколь и технические оттенки смысла, изначально крепко держался за славянскую, а точнее — русскую, огласовку (прочие восточнославянские языки, украинский и белорусский, прибегли к заимствованию из польского).

По сравнению с другими европейскими языками, английским или немецким, русское «впечатление» не только совершенно иначе звучит, но, что важнее, не вполне совпадает по значению, а лучше сказать — по значениям, поскольку в каждом национальном наречии слово обросло несколькими осмыслениями. Русское «впечатление» подразумевает отклик, ощущение, оценку, действие чувства. Оно ответственно за устойчивые фразеологические обороты: произвести впечатление, испытать впечатление. Русское «впечатление», по-видимому, преследуя смысл более глубокий и потаенный, чем это ощущается в вышеперечисленных словах-сородичах, допускает «импрессию» для более частного, второстепенного использования. Французское же impression носителями русской традиционной культуры, преданными к тому же отечественной языковой классике, не воспринимается как слово, абсолютно равнозначное «впечатлению». Оно чаще всего подразумевает нечто быстрое, летучее, мимолетное: именно такие характеристики лежат в основе живописи импрессионизма. Приходится признать, что для русской натуры чувствования этого порядка до сих пор остаются на периферии понятия. Наоборот, пушкинская строка о рыцаре бедном «И глубоко впечатленье в душу врезалось ему», гораздо менее вероятная для галльского самосознания и языковой практики, явно органична, наряду с такими выражениями, как «неизгладимое впечатление». Невольно

Клод Моне

Впечатление. Восход солнца
Париж, 1872
Холст, масло. 48 × 63 см
Музей Мармоттан-Моне, Париж

вспоминается еще один стих Пушкина: «О, сколько лбов широко-медных готовы от меня принять неизгладимую печать».

Тут уж совсем не импрессионистическая импрессия, хотя, в сущности, наш поэт воспользовался, как нередко поступал, галлицизмом, энергично усиливая его (распространенный французский термин impression en creux, «глубокая печать»).

Первичные значения французского слова impression — «марка, оставляемая на предмете», «тиснение», «набивка узора на ткани», «книжная печать» и т. п. Западные аналоги grande impression (фр.) или slrong impression (англ.) совсем не то же самое. По-русски, кстати, существует не только тургеневское «неизгладимое», но и некрасовское «гнетущее впечатление». Выходит, что русское «*впечатление*» вполне сопрягается с драматизмом действия, а французское impression — в значительно меньшей степени. Случайно ли, что весь французский импрессионизм фиксируется на позитивных состояниях, очень часто радостных (joie de vivre), чему соответствует и содержание произведений (цветущие сады, спокойные реки, солнечные состояния, улыбки девушек и детей и т. п.)?

В полотнах немецких импрессионистов господствует живописная динамика, нередко приобретающая нервический характер, притом что ситуации, которые запечатлевает германский Eindruck, слишком часто отдают приземленным бытовизмом. Как бы то ни было, в Германии сложилась школа импрессионизма. В других европейских странах работали отдельные художники, склонные к импрессионизму, но по-настоящему действующего направления не было. В 2000 году Русский музей провел большую выставку, нареченную «Русским импрессионизмом», доказав лишь, что России такое явление было мало свойственно. Не случайно устроителям пришлось укреплять всю конструкцию показа картинами Репина, Серова, Левитана, Кустодиева, но какие же они поборники импрессионизма? На Западе этих бесспорно выдающихся мастеров с большим основанием относят к живописному реализму или живописному натурализму. А за вычетом этих «варягов» остаются третьестепенные подражатели уже минулого французского стиля.

Impression во французском понимании отличает не только спектр радужных явлений и соответствующих «звучаний», но и более обширная область употребления. Помимо сфер эстетики и психологии, существуют медицинская (зубоврачевание и гастроэнтерология), юридическая, издательская и еще целый ряд других. В число разветвляющихся значений входят столь разные понятия, как «оттиск», «отпечаток», «тираж», «первый слой краски в живописи», даже очень старое обозначение свадебного наряда и т. д. А когда сталкиваешься с одним из наиболее свежих побегов этого вечнозеленого древа *impression — online media, a deliberale basic adverlising unil from an ad dislribulion poinl*, — поневоле понимаешь, откуда возникли акценты амстердамского наименования. В последние два десятилетия impression превратилось в одно из кодовых слов западной культуры. Оно мелькает в названиях кинофильмов и романов и становится навязчивым в музыке, преимущественно — джазовой. Impressions — так называются композиции Мэла Уолдрона, Джона Колтрейна, Майка Олдфилда, вплоть до получившей сейчас значительный резонанс работы Криса Ботти (2012).

Импрессионизм оказался спасительным прорывом в искусстве последней четверти XIX столетия, причем не только в масштабе одной страны. Этой стране, Франции, исключительно повезло, что всего одно поколение выдвинуло сразу нескольких гениальных живописцев, чьи объединенные усилия пробили брешь в, казалось бы, несокрушимой твердыне застойного академизма.

Залогом их успеха сделались именно живые впечатления, как это и отразилось в самом имени направления. Обязательно персональные, раскрепощенные впечатления дали главный импульс развития западной культуре, да и не только ей одной. Рядом с импрессионизмом даже барбизонский реализм, — казалось бы, честно, без прикрас и выдумок, воспевавший достоинства родной природы, — быстро потускнел и померк. Немного позже импрессионизм вторгся в литературу и музыку. Мало того, его стали находить там, где никому не приходило в голову его искать, — в живописи Древнего Рима (античные росписи садов в Национальном музее Рима (Museo Nazionale Romano), например, заставляющие вспоминать сады Моне). Словом, импрессионистам удалось выйти к заветному источнику: у них снова зазвучали животворные струны Орфея.

Sotheby's EST.1744

© SOTHEBY'S, INC. 2012 TOBIAS MEYER, PRINCIPAL AUCTIONEER, #9588677
© 2012 THE MUNCH-MUSEUM / THE MUNCH-ELLINGSEN GROUP / ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK

ЭДВАРД МУНК **КРИК**

ПРОДАНО ЗА **119,922,500$**, НЬЮ-ЙОРК 2 МАЯ 2012
МИРОВОЙ АУКЦИОННЫЙ РЕКОРД

СОТБИС ПРОВОДИТ ОТБОР РАБОТ НА ВЕСЕННИЕ АУКЦИОНЫ ИМПРЕССИОНИСТОВ И МОДЕРНИСТОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ И ЛОНДОНЕ

КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ НЬЮ-ЙОРК +1 212 606 7360 ЛОНДОН +44 (0)20 7293 5393 | ОНЛАЙН-УЧАСТИЕ НА SOTHEBYS.COM

1 900 000 посетителей, и число продолжает расти

Михаил Борисович Пиотровский называет центр «Эрмитаж Амстердам» «дочерним» предприятием Государственного Эрмитажа. Мы представляем команду, работающую в Амстердаме, целью которой является донести российскую, петербургскую культуру до жителей и гостей европейского мегаполиса.

Светлана Даценко

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ.
ФОТО: РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ЭРМИТАЖ»

Наши сегодняшние собеседники — руководители и сотрудники центра. Поводом для беседы послужила выставка «Импрессионизм. Сенсация и вдохновение», развернутая в Амстердаме.

КАТЕЛЕЙН БРУРС, директор центра «Эрмитаж Амстердам»

О расписании и Ван Гоге

В конце 2011 года Музей Ван Гога сообщил о проведении необходимых ремонтных работ в своих выставочных залах с осени 2012-го до весны 2013-го. Еще один музей на Музейной площади Амстердама был под угрозой закрытия. На площади не осталось бы ни одного работающего музея: Рейксмузей и Стеделик-музей закрыты на реконструкцию, как известно, уже давно.

Директор Музея Ван Гога Аксель Рюгер хорошо знал план центра «Эрмитаж Амстердам» и знал о том, что наши два выставочных крыла работают по принципу смены выставок раз в полгода, дабы не закрывать центр для посетителей. Он попросил предоставить ему на время реконструкции собственного здания одно выставочное крыло, чтобы разместить там 75 шедевров Музея Ван Гога. Обсудив идею с директором Эрмитажа, а условия — с Музеем Ван Гога, мы дали согласие на предложение Рюгера. В итоге было решено продлить выставку «Рубенс. Ван Дейк. Йорданс. Фламандские мастера из Эрмитажа», на тот момент работавшую в центре, и поменять местами в расписании две выставки: «Гоген. Боннар. Дени. Пророки авангарда» и «Импрессионизм», с тем чтобы Музей Ван Гога с шедеврами великого голландца и великолепная коллекция эрмитажных импрессионистов — современников Ван Гога работали в одно время. Корректировка расписания выставок, составленного на годы вперед, — трудная и ответственная задача, но мы решились на это.

Поскольку 2013 год объявлен Годом дружбы между Россией и Нидерландами, намеченную выставку «Петр Великий» эти изменения не затронули.

Идея создания музея — спутника Государственного Эрмитажа пришла в голову тогдашнему директору выставочного комплекса «Новая Церковь» Эрнсту Вейну в тот момент, когда в центре Амстердама освобождалось здание, более 300 лет работавшее в качестве дома для престарелых (и, собственно говоря, с этой целью и построенное). Крупный торговый центр, элитный жилой дом: были разные мнения о трансформации памятника архитектуры конца XVII века. Эрнст Вейн, имеющий за плечами многолетний опыт международных выставок в своем центре, в частности выставок из Эрмитажа, решился на смелую идею: предложить директору Эрмитажа и мэрии Амстердама создать музей — спутник Эрмитажа в центре Европы. Мысль, казавшаяся нереальной, реализована спустя 10 лет. В 2009 году в центре Амстердама в здании, полностью приспособленном для музея стандарта XXI века, открыт выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» — 2400 квадратных метров выставочного пространства. Этот проект понравился всем — от голландских музейщиков (которые, правда, выдвинули голландскому Эрмитажу условие не привозить в Амстердам петербургские шедевры голландской живописи) до представителей королевского дома Нидерландов. Наследник нидерландского престола, принц Оранский Виллем-Александр — патрон центра «Эрмитаж Амстердам».

О центре можно говорить цифрами, а можно — эмоциями. За три года работы почти два миллиона посетителей, и это при том, что центр привозит только временные экспозиции из одного-единственного российского музея. 20 тысяч детей в детском центре при голландском Эрмитаже изучают искусство по модели, созданной на базе эрмитажной образовательной школы, возраст которой — более 80 лет. В голландском Эрмитаже можно не только смотреть искусство — там можно обедать и ужинать, покупать подарки в двух магазинах, слушать лекции и смотреть спектакли, проводить конференции. Объединяет все эти разноплановые вещи одно — бережное сохранение исторической связи между двумя странами, бережное отношение к наследию мировой культуры, хранимому Государственным Эрмитажем, и глубокое осознание того, что эти ценности принадлежат миру. И их нужно миру показывать. За первые три месяца работы выставку «Импрессионизм. Сенсация и вдохновение» посетило более 100 тысяч человек. С 29 сентября гостем центра на полгода стал самый, пожалуй, известный музей Голландии — Музей Ван Гога.

НАТАША ХЕЙНЕ, куратор выставок

О Голландии и импрессионизме

Конечно, нидерландские мастера находились под большим влиянием движения импрессионизма во Франции. Такие художники, как Йозеф Исраэлс, Антон Мауве, Хендрик Вейсенбрух и братья Марис, были знакомы с работами барбизонской школы. Реализм в живописных произведениях этих мастеров привлекал голландских художников, поэтому они отдавали должное технике импрессионизма. Художники, известные как гаагская школа, начали писать нидерландские пейзажи в максимально реалистичной манере, уделяя большое внимание передаче атмосферы природы и изображению светотени.

Позже появилась амстердамская школа импрессионизма. Георг Брайтнер и Исаак Исраэлс, входившие в эту группу художников, сосредоточились на изображении города. Амстердам быстро рос и развивался, становился центром искусства. Художники хотели запечат-

леть динамику жизни, используя технику импрессионизма, отрывистые, иногда грубые мазки, так хорошо передающие пульс и движение города.

Характерное отличие голландского импрессионизма от французского состоит в использовании цвета. Французские импрессионисты отдают предпочтение живым, ярким краскам, а голландские — серым тонам. Причина различия кроется в особенностях французского и голландского городского и деревенского пейзажа. Не все голландские художники оставались на родине, многие уехали в Париж, чтобы перенимать опыт знаменитых мастеров импрессионизма. Ян Бартольд Йонгкинд, например, был приглашен в Париж Эженом Изабе.

Искусство импрессионистов широко представлено в Голландии. Соответствующие коллекции располагаются как в музеях, специализирующихся на голландском импрессионизме, так и в музеях, где представлены художники-импрессионисты из других стран.

Произведения мастеров гаагской и амстердамской школ можно посмотреть в Харлеме, в Музее Тейлора, старейшем в стране. В этом многопрофильном музее, хранящем экспонаты естественной истории, научные документы, произведения изобразительного искусства и большую историческую библиотеку, картины входят в экспозицию истории коллекционирования XIX века. Коллекции приобретались в течение многих лет на деньги, оставленные основателем музея Питером Тейлором ван дер Хюлстом.

Основная коллекция Сингер-музея в городке Ларен была собрана Уильямом и Анной Сингер. Американский художник Уильям Сингер коллекционировал живопись барбизонской школы, работы своих американских друзей и местных художников — уроженцев Ларена, работавших в манере импрессионизма. В 1956 году бóльшая часть коллекции Сингера была передана в музей, и последний продолжил приобретать произведения голландских импрессионистов.

Также работы импрессионистов представлены в музее города Дордрехта и в Муниципальном музее Гааги, который прежде всего известен своим собранием произведений Пита Мондриана.

В Музее Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме, названном в честь двух известных голландских коллекционеров, передавших свои коллекции в музей, находится большое собрание художественных работ французских импрессионистов.

Музей Крюллер-Мюллер был назван в честь Хелен Крюллер-Мюллер, собравшей около 11 500 предметов искусства. Ее коллекция стала доступна для посетителей в 1938 году, когда открылся Национальный музей. Кстати, коллекция Музея Крюллер-Мюллер — вторая по количеству произведений Ван Гога, после амстердамской.

ПАУЛЬ МОСТЕРД, заместитель директора, руководитель отдела по связям с общественностью, образования и маркетинга

О названии выставки

В Голландии название выставки по-прежнему имеет огромное значение. Голландская аудитория привыкла к трем способам воздействия: посредством аналитических статей, прямой рекламы или объявлений в журналах и газетах. В двух последних случаях название выставки играет ключевую роль. Оно привлекает потенциального посетителя и в общих чертах сообщает ему о содержании экспозиции. Центр «Эрмитаж Амстердам» не имеет собственной коллекции, поэтому мы апеллируем к людям, которых может заинтересовать временная экспозиция. И когда встал вопрос о названии выставки французских мастеров XIX века, мы подумали: какую историю она может рассказать аудитории? Совмещая идеи преемственности традиций, зарождения — на фоне традиционного, «салонного» искусства — нового движения и его последующего вклада в историю мирового искусства, мы продемонстрировали становление импрессионизма в контексте эпохи. История искусства подсказала название экспозиции: «Сенсация и вдохновение». Выставка начинается с представления лучших эрмитажных «салонных» работ, затем следуют выдающиеся произведения импрессионистов, а также картины Сезанна и Гогена, раскрывающие тему постимпрессионизма. Именно в свете подобной последовательности становится очевидным рывок, произошедший благодаря импрессионистам в изобразительном искусстве второй половины XIX века.

Популярность нашей выставки (за первые три месяца работы ее посетили более 100 тысяч человек), положительные отклики посетителей, позитивные рецензии в прессе и тот факт, что это уже шестая выставка в центре «Эрмитаж Амстердам», подтверждают лидирующую роль Государственного Эрмитажа на мировой арене искусства.

БИРГИТ БУЛЕНС И ВИНСЕНТ БУЛЕ, кураторы выставок

Об экспозиционном плане и дизайне выставки

Оформлением выставки занимались Марсель Шмальгемейер (3D) и Мариэлле Толенар (2D). Мы считаем, что оба дизайнера очень гармонично смогли передать замысел выставки, который должен был стать отражением парижских настроений конца XIX века, — при этом вписывая их в современный контекст.

Центр «Эрмитаж Амстердам» всегда стремится найти дизайнера, способного проникнуться темой выставки. Критерии отбора для оформителя могут варьироваться, поскольку мы хотим, чтобы постоянный посетитель наших экспозиций каждый раз получал новые впечатления.

Идея совмещения в Большом зале признанных мастеров парижского салона и бунтовщиков-импрессионистов, бывших изгоями традиционного салона, крайне понравилась зрителям и критикам. По словам директора Эрмитажа Михаила Пиотровского, салон дал жизнь импрессионизму, который стал продуктом динамичного развития французской живописи.

На втором этаже представлена парижская живопись второй половины XIX века. В одном из залов картины развешены в соответствии с модой того времени. Решение о том, как разместить в зале предметы искусства, дизайнер никогда не принимает сам. Он всегда следует концепции выставки, учитывает особенности здания и ограничения выставочной площади.

Особая роль была отведена освещению экспонатов: картин, произведений графики и скульптуры. Марсель Шмальгемейер подготовил

концепцию освещения, в которой во главу угла поставлена задача создания спокойной атмосферы. Посетитель не должен «заметить», что картина освещена. Лампы были помещены так, чтобы не ослеплять посетителей.

МАРЛИЗ КЛЕЙТЕРП, руководитель отдела выставок

Об искусстве и об искусстве компромисса

«Дочернее» предприятие Государственного Эрмитажа, находящееся за три тысячи километров от Петербурга, со своим менеджментом и выставочным отделом... Как два Эрмитажа договариваются между собой? Интересный вопрос.

Мы совместно решили, что все выставки в центре «Эрмитаж Амстердам» проводятся на базе двустороннего партнерского соглашения. Пункт о сотрудничестве зафиксирован в меморандуме о взаимопонимании, составленном задолго до открытия центра в Амстердаме. Сотрудники обоих учреждений культуры привносят свой опыт и знания для успешного осуществления совместных проектов.

Все сотрудники отдела выставок центра «Эрмитаж Амстердам» имеют статус exhibition makers, что соответствует русскому понятию «куратор выставки». В Нидерландах это очень уважаемая профессия; нас учат организовывать выставки «под ключ»: разрабатывать концепцию и сюжетную линию, выбирать произведения искусства для экспонирования, осуществлять работы по оформлению выставки совместно с дизайнером, решать вопросы, связанные с логистикой, перевозкой, страховкой, монтажом выставки. В нашем отделе все сотрудники имеют высшее гуманитарное образование по специальностям «история», «искусствоведение», «археология».

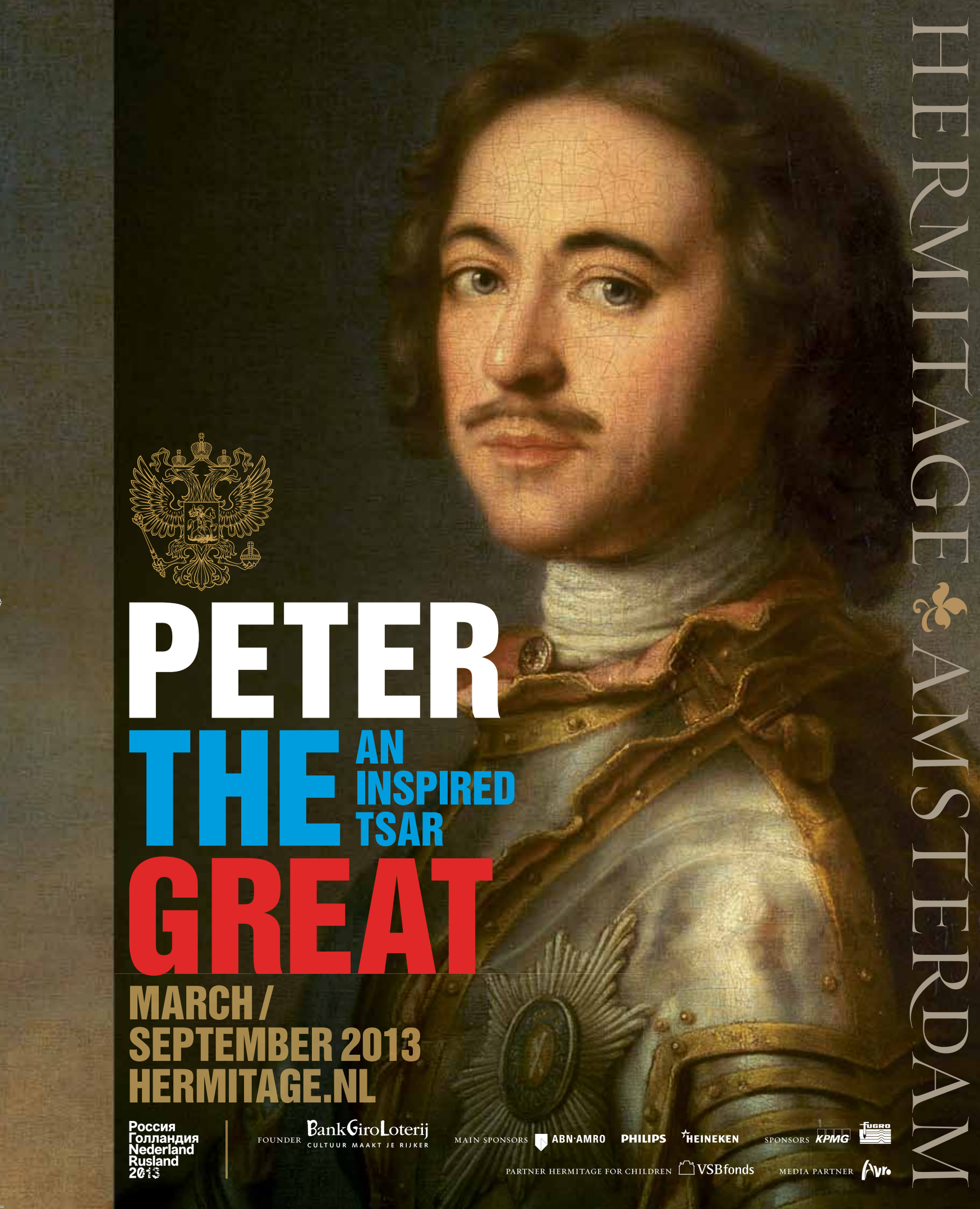
Для нас в процессе организации выставки играют важную роль два фактора: «Эрмитаж Амстердам» не является музеем, не имеет собственной коллекции, и притом мы ставим себе задачу проявить максимальное уважение к публике. Способность понять уровень ее знаний, ожиданий и организовать в соответствии с этим экспозицию — залог успеха любой выставки. Будучи выставочным центром, мы обречены проводить выставки так, чтобы они всегда были успешными. Отсутствие посетителей означало бы отсутствие центра «Эрмитаж Амстердам».

Несомненно, без знаменитых коллекций и уважаемых, общепризнанных специалистов из Государственного Эрмитажа (а также без каталогов!) организация выставок никогда бы не достигла такого высокого уровня.

Сейчас в мире актуальна дискуссия о преимуществе строго научного подхода к организации выставок перед популярным подходом, доступным для широкой аудитории. Однако часто случается так, что экспозиция более понятна посетителю, когда предпочтение отдано принципу не исторического, а тематического отбора. Более того, когда на выставке представлено меньшее количество произведений искусства, посетители могут сконцентрироваться лучше. Less is more — данный девиз мы стараемся не забывать при совместном отборе экспонатов на наши выставки. Порой это сделать очень непросто: коллекция Государственного Эрмитажа продолжает поражать своими энциклопедическими масштабами!

Можем ли мы, exhibition makers из Амстердама, самостоятельно принимать решения? Честно говоря, не всегда, но теперь это происходит все чаще. Уважение, доверие, дружба между коллегами из Государственного Эрмитажа и центра «Эрмитаж Амстердам» растут, ибо мы чувствуем, что у нас общая цель — организовать прекрасную выставку. Компромисс — важное для нашего сотрудничества слово. Наши выставки свидетельствуют, что мы научились достигать компромисса. Выставка «Импрессионизм. Сенсация и вдохновение» — тому пример.

В центре «Эрмитаж Амстердам» особая планировка: большой экспозиционный зал (500 кв. м) и три ряда небольших кабинетов, окружающих большой зал на двух этажах.


HERMITAGE AMSTERDAM
PETER
THE GREAT
AN INSPIRED TSAR
MARCH / SEPTEMBER 2013
HERMITAGE.NL
Россия
Голландия
Nederland
Rusland
2013
FOUNDER BankGiroLoterij CULTUUR MAAKT JE RIJKER
MAIN SPONSORS ABN·AMRO PHILIPS HEINEKEN
SPONSORS KPMG FUGRO
PARTNER HERMITAGE FOR CHILDREN VSBfonds
MEDIA PARTNER Avro

Поль Сезанн

Курильщик
Франция. Между 1890 и 1892
Холст, масло. 92,5 × 73,5 см

Пабло Пикассо

Пьер Реверди
«Песнь мертвых»
Стихотворения
Альбом издательства
Териада, Париж
Бумага, цветная литография
43 x 32.4 см
Франция. 1948
Источник поступления в музей:
дар Л. Н. Делекторской. 1975

на предыдущей странице

SPIRITUS SANTUS

146

154 ФАБЕРЖЕ

163 ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕКЕР

STATUTS DE L'ORDRE DU SAINT-ESPRIT, INSTITUÉ PAR HENRI III, DÉCEMBRE 1578. APT. 15.
NUL NE POURRA ÊTRE FAIT COMMANDEUR ET RECEVOIR L'HABIT DUDIT ORDRE, QU'IL NE SOIT GENTILHOMME DE NOM ET D'ARMES, DE TROIS RACES PATERNELLES POUR LE MOINS, SANS ÊTRE REMARQUÉ D'AUCUN CAS REPROCHABLE, NI PRÉVENU EN JUSTICE, ET N'AIT POUR LE REGARD DES PRINCES, 25 ANS ACCOMPLIS, ET 35 ANS POUR LES AUTRES

Устав ордена Святого Духа, учрежденного Генрихом III в декабре 1578-го. Статья 15.
Никто не может быть возведен в Командоры и получить платье указанного ордена, если он не является дворянином по имени и по оружию, не меньше чем в третьем поколении, не уличенным в неподобающем поведении, не представавшим перед правосудием или судом чести, и не достиг 25, а в иных случаях — 35 лет.

МАНТИИ

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Накидка от костюма Ордена Святого Духа

Франция.
Первая четверть XIX в.
Бархат, шелковая ткань, вышивка золочеными, серебряными нитями, блестками, фольгой.
Длина 125 см
Инв. № Т-15461

ТАТЬЯНА КОСОУРОВА

Среди многочисленных экспонатов Эрмитажа есть произведения, которые отличаются не только своей ослепительной красотой, но и таинственной «родословной». К таким раритетам можно отнести роскошные костюмы кавалера ордена Святого Духа. Как удалось выяснить, их обладатели — персоны королевской крови: польский король Ян III Собеский и русский император Александр I. Появление костюмов в Эрмитаже было связано с военной кампанией 1812 года, только причины оказались разные: один попал как трофей, другой предназначался главному «избавителю» Франции в войне с Наполеоном. Пребывание их в стенах музея имело также разную судьбу: один через 100 лет вернулся на родину владельца, другой остался в Эрмитаже и до сих пор радует своим великолепием посетителей музея и временных выставок за рубежом.

Костюмы, предназначавшиеся Александру I, состоят из двух комплектов. Роскошная мантия черного бархата на оранжевой подкладке и одежды (камзол и пышные штаны) из серебряного глазета с монохромной вышивкой серебром. Мантия с пелериной зеленого шелка усыпана по всей поверхности сверкающими языками пламени, по краю — широкая кайма, составленная из чередующихся мотивов: королевских лилий, трофеев и буквы «Н» в обрамлении корон. Второй комплект состоит из черного бархатного плаща с отворотами зеленого шелка, бархатного камзола с манжетами, жилета из зеленого шелка и берета из бархата

с лентой. Они также обильно украшены разноцветной вышивкой из блесток и металлических нитей и включают изображение голубя — одного из символов ордена.

Орден Святого Духа был основан французским королем Генрихом III в 1578 году для укрепления католической веры и упрочения королевской власти. Первое время уставы этого ордена жестко регламентировали количество посвященных — не более 100 — из самых знатных фамилий Франции, имевших высшие дворянские титулы не менее чем в трех поколениях. Посвященные приносили присягу монарху и давали клятву верности католической церкви. К церемонии посвящения они получали роскошные костюмы и колье из золота, звенья которого имели в декоре лилии, букву «H», увенчанную короной в окружении языков пламени, и крест по центру с изображением голубя с распростертыми крыльями. Во время Французской революции 1789 года многие кавалеры ордена погибли, некоторым пришлось уехать из страны. Французский король Людовик XVIII по восшествии на престол возродил орден. Последнее посвящение состоялось в 1830 году. Среди кавалеров были уже не только французы, но и испанцы, поляки: католики из наиболее знатных родов, имевшие родственные узы с французским королевским домом. Однако события, связанные с войной 1812 года, внесли изменения в жесткие уставы ордена. Людовик XVIII по возвращении во Францию после пора-

Накидка от костюма Ордена Святого Духа

Франция. Первая четверть XIX в.
Бархат, шелковая ткань, вышивка золочеными, серебряными нитями, блестками, фольгой. Длина 125 см
Инв. № Т-15461

Камзол от костюма Ордена Святого Духа

Франция. Первая четверть XIX в.
Бархат, вышивка золочеными, серебряными нитями.
Длина спинки 121 см
Инв. № Т-15459

жения Наполеона (заметим, что Людовику, изгнанному из Франции, оказал гостеприимство Павел I: будущий король поселился в Митаве, где провел несколько лет, с 1797 по 1801 год) посвящает в кавалеры ордена глав государств-союзников (короля Пруссии Фридриха II, императора Австрии Франца I, герцога Веллингтона и императора России Александра I). Причем, как указывают западные исследователи, он избегает большой пышности. Некоторые документы позволяют нам выявить подробности этих событий. В исторических и биографических записках о членах ордена Святого Духа, составленных Ф. Панхаром в 1868 году, в хронологической последовательности приводится описание церемоний посвящения в кавалеры ордена. Посвящение Александра I записано 25-м августа 1815 года. Оно проходило в Париже, во дворце Тюильри, в день праздника Святого Людовика. Но решение о посвящении императора России было принято несколько раньше. Историк Н. К. Шильдер так описывает это событие: «10 июля 1815 г. Александр благополучно достиг Парижа и остановился в Елисейском дворце. Через полчаса во дворец прибыл король. На этот раз он первым поспешил приветствовать покровителя Франции. Оба монарха провели вместе около часа, и когда они вышли из комнаты, в которой беседовали, то на государе была голубая лента ордена Святого Духа, и король, обратившись к стоявшим там русским, сказал императору: “Ваше Величество, объявите этим господам, что на Вас не лента Святого Андрея Первозванного” (орденская лента этого высшего русского ордена — тоже голубого цвета. — *Т. К.*)». Таким образом, традиция ордена была нарушена,

Жилет от костюма Ордена Святого Духа

Франция. Первая четверть XIX в.
Шелковая ткань, вышивка золочеными, серебряными нитями и блестками.
Длина спинки 55 см
Инв. № Т-15460

кавалером стал не католик, а представитель православной церкви, орденские почести явились политическим жестом — выражением признательности Франции, для которой русский император сделался символом избавления. Кроме того, в записках ордена сообщается, что вместе с Александром I кавалерами стали великие князья Николай Павлович (будущий император Николай I), Константин Павлович и Михаил Павлович, позднее, в 1824 году, — великий князь Александр Николаевич (будущий император Александр II) и граф Карл-Роберт Нессельроде (министр иностранных дел). Последним русским кавалером стал в 1829 году чрезвычайный посол России князь Петр Михайлович Волконский. К сожалению, Эрмитаж не обладает ни одним орденским знаком, который принадлежал бы перечисленным русским кавалерам ордена.

Костюмы для Александра I были сделаны после 1815 года. Сам костюм ордена в период с XVI до конца XVIII века претерпел изменения. Основные его характеристики относятся к моменту основания ордена. Это, прежде всего, цветовая гамма и элементы декора. Цветовая гамма, выбранная еще Генрихом III, имела свою символику. Зеленый обозначал «честь, любовь и галантность», оранжевый олицетворял солнце и золото. Основные мотивы — языки пламени, трофеи, буква «Н» (начальная буква имени короля Генриха — основателя ордена), выполненные в высоком рельефе, — так же как и их цветовая гамма, сохранялись. Для церемонии посвящения был особый, украшенный наиболее пышно, костюм. Трехметровая мантия с вышивкой, камзол и штаны серебряного глазета, по моде века, сохранялись вплоть до 70-х годов XVIII столетия. После своего посвящения в кавалеры ордена Людовик XVI принял решение отказаться от громоздких одежд и изменил как крой, так и декор. Мантия превратилась в короткий плащ. Вышивка располагалась только на отворотах зеленого шелка, исчезли королевские лилии, трофеи, короны. Остались языки пламени и буква «Н». Величественность уступила место простоте и изяществу. С 1778 года кавалеры ордена стали появляться на церемонии посвящения уже в новом костюме. Александру I были присланы костюмы для церемонии посвящения как старого, так и нового образца. К сожалению, проследить всю историю их поступления пока не представляется возможным. Из архивных документов удалось выяснить, что с 1884 года костюмы находились в Царскосельском арсенале, а до этого времени, скорее всего, в кладовой Кабинета Его Величества.

Описи арсенала 1887 года подтверждают, что оба костюма принадлежали Александру I. Благодаря забвению костюмы дошли до нашего времени в прекрасной сохранности. Немногие музеи мира обладают подобными экспонатами. На выставке в Версале «Придворные костюмы в Европе 1650–1800» (2009 год) эрмитажные костюмы кавалера ордена Святого Духа стали достойным украшением экспозиции.

Интересно отметить, что русского императора никогда не изображали в костюме ордена Святого Духа — ни русские художники, ни иностранные мастера. Хотя картин с изображением и самих кавалеров, в основном французов, и сцен посвящения в кавалеры было предостаточно. Первые иллюстрации церемоний посвящения в кавалеры ордена встречаются на миниатюрах XVI века (Лувр, Музей Конде в Шантийи, Национальная библиотека в Париже). Торжественный ритуал с пышными процессиями отражен в гравюрах художника XVII столетия А. Босса. Теме основания ордена и различным церемониям посвящены картины

Короткий камзол от костюма Ордена Святого Духа для церемонии посвящения

Франция. Первая четверть XIX в.
Серебряный глазет, вышивка серебряными нитями и блестками. Длина спинки 56 см
Инв. № Т-15439

Штаны от костюма Ордена Святого Духа для церемонии посвящения

Франция. Первая четверть XIX в.
Серебряный глазет, вышивка серебряными нитями и блестками. Длина 70 см
Инв. № Т-15440

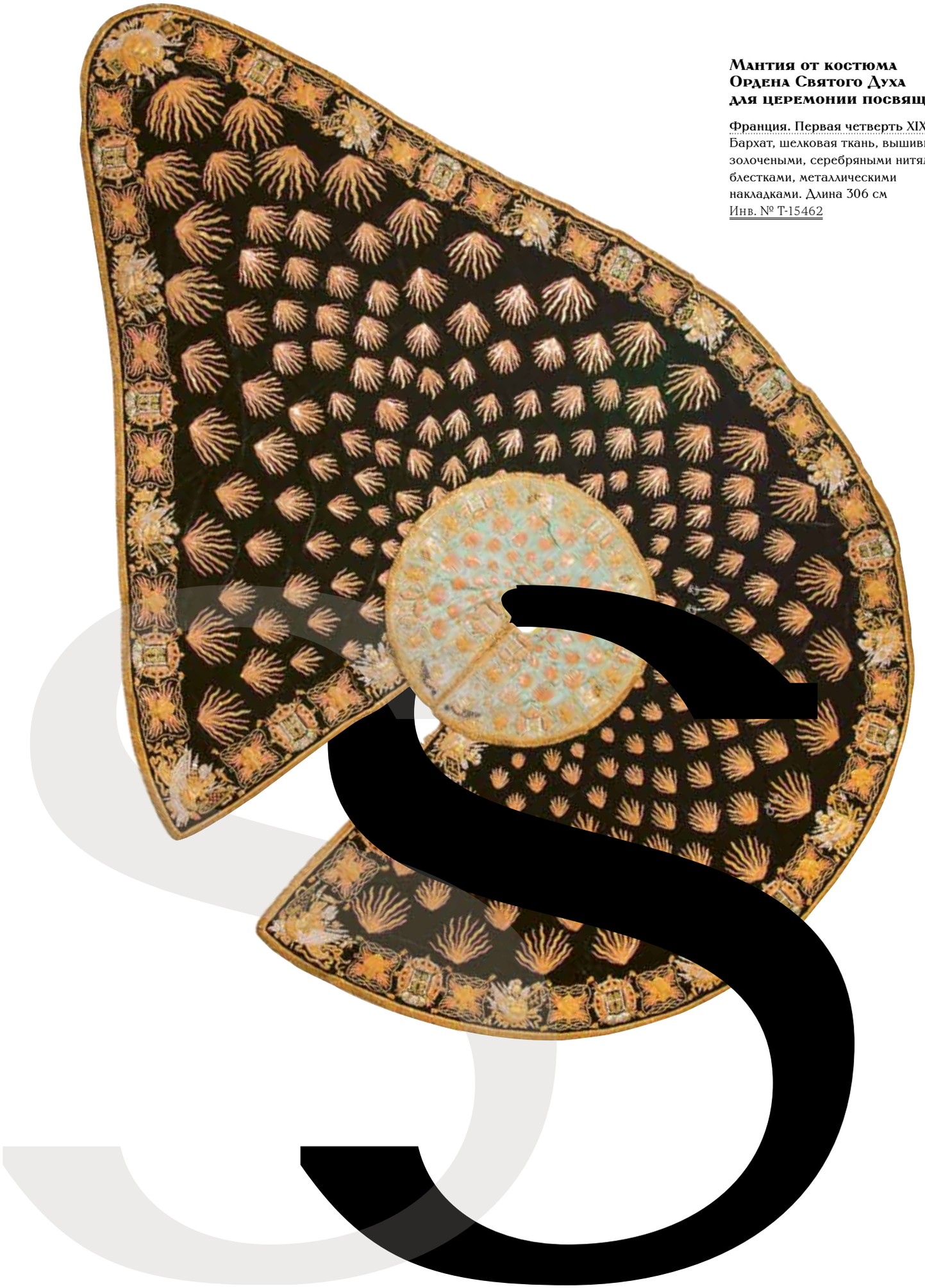
Ж. Б. ван Лоо, Ж. Ф. де Труа, Г. Ф. Дуайена. В роскошных костюмах для церемонии посвящения (grand habit) изображены на парадных портретах будущий король Карл X, герцог Луи-Филипп Орлеанский, граф Прованский, герцог де Сен-Аньян. Людовик XVI на портрете работы А. Рослена представлен в костюме ордена Святого Духа после его реформы.

Выявить владельца второго костюма, который хранился в Эрмитаже несколько десятилетий, а также проследить его историю нам помогли архивы Эрмитажа. В описях имущества «Арсенала собственного Его Величества дворца» до 1889 года, до передачи в Эрмитаж, значилась еще одна роскошная мантия от костюма ордена Святого Духа, с богатой вышивкой, предназначенная для церемонии посвящения в кавалеры ордена. Она относилась к костюму старого образца — из черного бархата, с зеленым воротником-пелериной. Пышная отделка включала языки пламени, лилии, букву «Н» с коронами, образующими широкую кайму по краю. Запись, сделанная в описи позже, гласит, что «Мантия передана Польше на основании Рижского договора 20 марта 1928 г.». Действительно, в 1928 году наряду с другими памятниками культуры Польше была передана мантия ордена Святого Духа. Как удалось выяснить, она принадлежала Яну III Собескому. Это был подарок Людовика XVI польскому королю, сделанный в 1676 году. Как семейная реликвия плащ в XVIII веке находился в замке Несвиж, в коллекции Радзивиллов. После войны с Наполеоном он попал в Россию, поскольку Польша вошла в состав Российской империи. Сейчас эта мантия хранится в королевской сокровищнице в Вавельском замке.

Так благодаря историческим событиям, связанным с войной 1812 года, Эрмитаж сохранил для России и Польши редкие и значимые экспонаты.

Берет от костюма Ордена Святого Духа

Франция. Первая четверть XIX в.
Бархат, шелковая лента, вышивка золочеными, серебряными нитями.
Диаметр 28 см
Инв. № Т-15463



Мантия от костюма Ордена Святого Духа для церемонии посвящения

Франция. Первая четверть XIX в.
Бархат, шелковая ткань, вышивка золочеными, серебряными нитями, блестками, металлическими накладками. Длина 306 см
Инв. № Т-15462

БЕСЦЕННЫЙ АЛЬБОМ

За долгие годы существования фирмы Карла Фаберже сложился внушительный архив рисунков, который регулярно пополнялся. Многочисленные акварели, как осуществленных проектов, так и оставшихся только на бумаге, хранились в специальных альбомах. Один из них был приобретен Эрмитажем у частного владельца в 2004 году.

Александр Солин

С момента основания в 1842 году (с 1885-го — поставщик императорского двора) и вплоть до ликвидации фирмы в 1918-м — ее мастера создали свыше 250 тысяч разнообразных изделий: табакерок, портсигаров, брошей, колье, диадем, пасхальных яиц с «сюрпризами», предметов сервировки, камнерезных фигурок и т. д. Все они отличались художественной изысканностью и высочайшим мастерством исполнения, неизменно поражавшим современников. Изделия Фаберже, решенные в разных стилях, богато украшенные драгоценными камнями, металлами, эмалями, охотно приобретали не только члены императорского дома, представители русской знати, но и просто состоятельные персоны, желавшие иметь дорогую памятную вещь. Среди постоянных покупателей фирмы были Юсуповы, Шереметевы, Воронцовы-Дашковы, семейство Кельх, а равно и такие знаменитые заказчики, как британский королевский дом, семейство Ротшильдов, короли Таиланда и даже правители Эфиопии...

Создание каждого ювелирного изделия начиналось с предварительного эскиза, наброска или рисунка, который затем показывали заказчику, согласовывая с ним все детали будущего украшения. При этом, естественно, учитывались личные пристрастия и материальные возможности потенциального покупателя. Кроме того, определенный ассортимент модной продукции разрабатывался для широкой продажи через магазины. Сам Карл Фаберже, понимая важность постоянного развития творческих идей, держал в штате своей фирмы большое количество профессиональных художников-дизайнеров. Им выплачивались значительные суммы — от 6 до 10 тысяч рублей в год, что поощряло к созданию свежих, интересных моделей. От дизайнеров требовалась не только профессиональная подготовка, но и глубокое знание всех процессов ювелирного производства, отточенный вкус, четкость исполнения.

События Первой мировой войны и последовавших за нею революций пагубно отразились на судьбе знаменитой фирмы: в 1918-м она была национализирована вместе со всем оборудованием, крупнейшей библиотекой и накопившимся архивом по декоративно-прикладному искусству. В годы дальнейших реорганизаций, связанных со становлением советского государства, творческое наследие знаменитого предприятия, утратив цельность единого комплекса, было разрознено,

Фирма Карла Фаберже

Проекты наверший тростей и ручек для луп
Бумага, картон, акварель, гуашь, белила

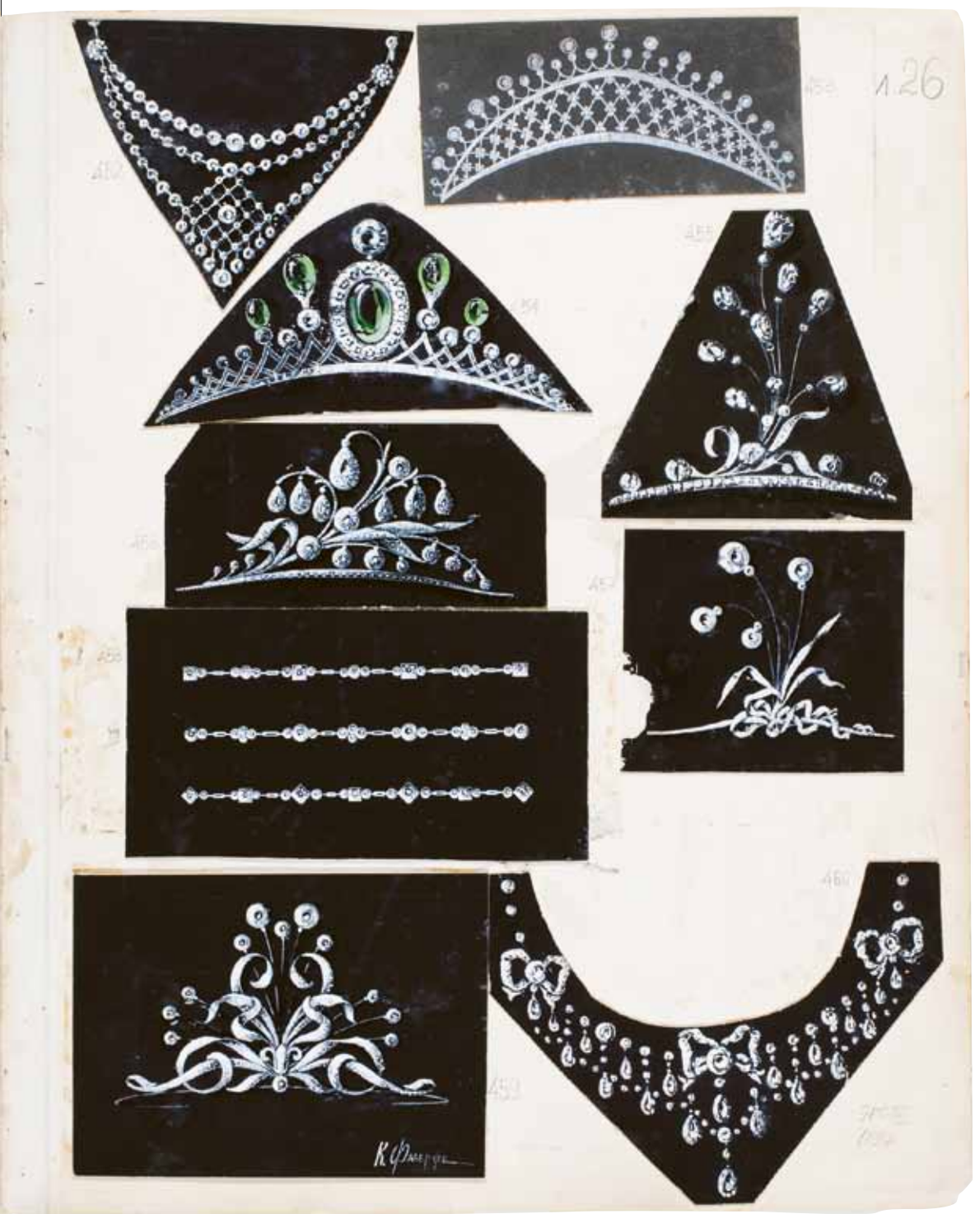
рассеяно по различным фондам, хранилищам, частным владельцам. Поэтому появление в поле зрения специалистов какого-либо нового иллюстративного материала, раскрывающего неизвестные страницы из жизни любимого детища Карла Фаберже, сразу вызывает большой интерес.

Таким счастливым приобретением стал альбом, поступивший от частного владельца в 2004 году в коллекцию фонда драгоценных металлов Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. В нем на 60 листах содержатся 1283 рисунка, представляющих проекты ювелирных изделий фирмы Фаберже, выполненных акварелью, гуашью, карандашом, тушью. Они наклеены на листы плотной бумаги и скомпонованы по типу изделий. Рисунки являются своеобразной ретроспективой творчества мастеров прославленного предприятия и дают возможность увидеть практически весь ассортимент ювелирных изделий, созданных мастерской на протяжении нескольких десятилетий. Здесь тщательно зафиксирована та первая стадия, с которой начинается всякий предварительный этап трудоемкого и дорогостоящего производства.

Особая «аристократичная» манера изделий фирмы Фаберже, принесшая ей мировую известность, прекрасно читается по легким, эскизным наброскам. Все работы, несмотря на то что они исполнены разными авторами, поражают изяществом стиля, подчеркнутой декоративностью, умелой прорисовкой мель-

Фирма Карла Фаберже

Проекты колье с бриллиантами
Картон, белила, тушь



Фирма Карла Фаберже

Проекты диадем и колье
Картон, гуашь, белила, акварель

чайших деталей. Каждый эскиз заслуживает особого внимания не только как проектное предложение, но и как самостоятельное художественное произведение.

Все изделия, показанные в проектных рисунках, сразу привлекают взгляд, давая представление о богатой фантазии, стилевом разнообразии, самобытности манеры художников фирмы. При просмотре страниц альбома словно погружаешься в историческое прошлое, вникая в процесс работы большого ювелирного предприятия. К сожалению, большинство работ безымянные. Всего несколько из них имеют подпись, зато какую — Карла Фаберже, который сам был прекрасным рисовальщиком! Ряд эскизов отмечены штампом Генриха Вигстрема — главного мастера фирмы с 1903 года. Основная группа изображений выполнена белой гуашью на черной бумаге. Такой прием позволял более объемно выявить в рисунке образ будущего изделия, подчеркнуть его индивидуальность. Все проекты, включенные в альбом, можно условно разделить на две группы: индивидуальные, роскошные предметы для выбора богатых заказчиков — и проекты серийных изделий, которые периодически поступали в магазины фирмы (мелкие броши, запонки, навершия тростей, зонтиков, булавки, пряжки).

Изображения роскошных диадем, колье, ожерелий, брошей, браслетов с бриллиантами, сапфирами, рубинами, изумрудами поражают разнообразием форм: мерцающие и дрожащие, вычур-

ные и утонченные, перегруженные декором и лаконичные, они представляют собой отражение всего спектра художественных вкусов конца XIX — начала XX века.

Эскизы колье, разные по «стилю», решены либо с преобладанием строгих «классических» элементов, либо с вкраплением вычурных переплетений драгоценных низок в духе рококо или модерна.

Часть листов альбома представляет эгреты — изысканные украшения причесок, низвергающие дрожащие бриллиантовые струи подобно драгоценным фонтанам. Эти изделия призваны ослеплять всякого смотрящего на них блеском богатства и роскоши.

Пленяют своей красотой и разнообразием трактовок и великолепные диадемы. Так, рядом с изделием в русском стиле, представляющим собой интерпретацию кокошника с бриллиантами и изумрудами, помещена нежная, хрупкая, чувственная диадема в стиле модерн — в виде ветки бриллиантового ландыша.

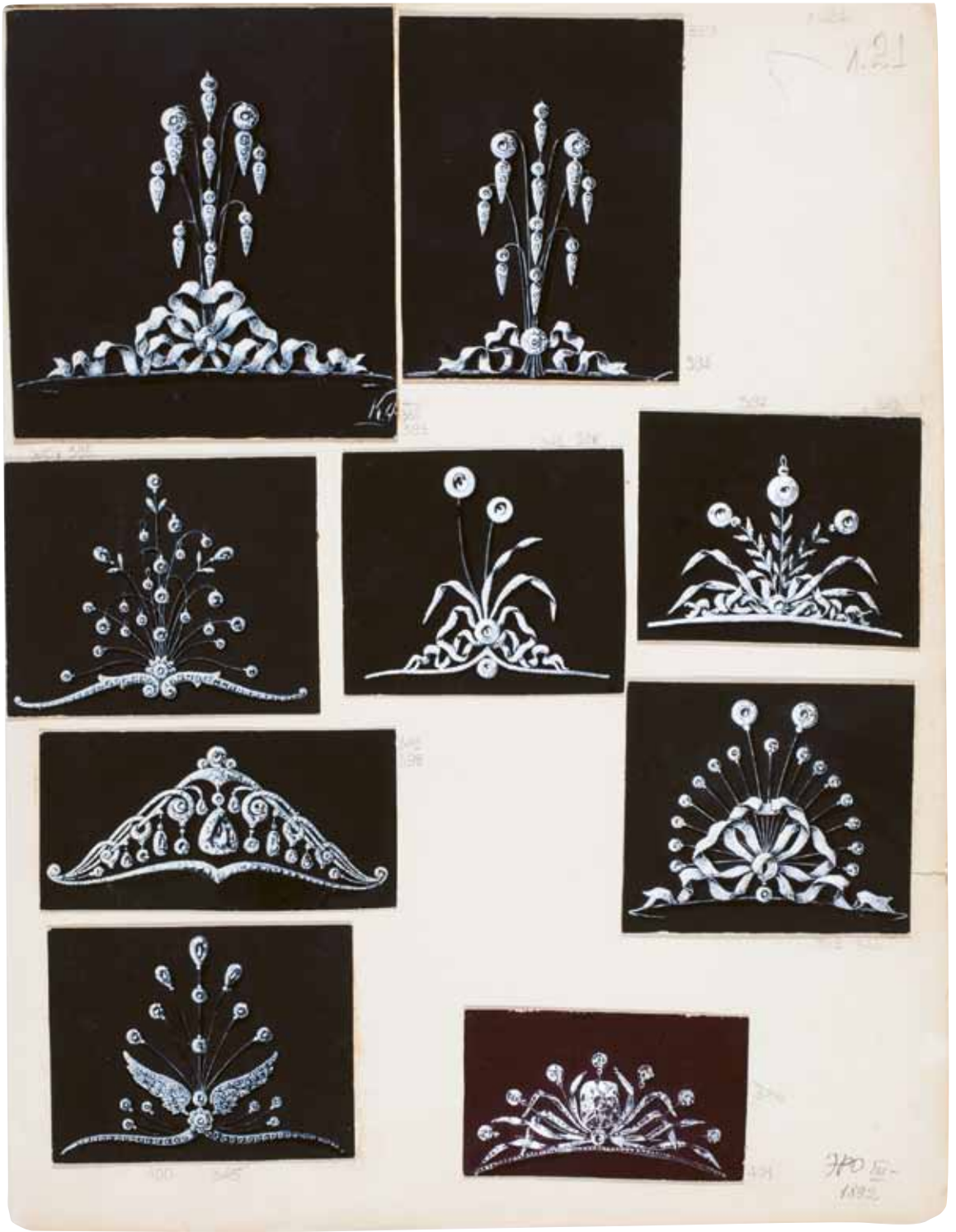
Рафинированной помпезностью отличаются проекты подвесок с бриллиантами и крупными сапфирами. Продуманная компоновка драгоценных камней — от строгой и геометрической до фантазийной, с каплевидными вставками, — делает эти произведения чрезвычайно эффектными.

Среди рисунков небольших, более «бытовых» изделий, регулярно поступавших в магазины,

Фирма Карла Фаберже

Проекты подвесок с бриллиантами и сапфирами

Картон, гуашь, белила



Фирма Карла Фаберже

Проекты диадем с бриллиантами
Картон, гуашь, белила

стоит особо отметить ряд проектов наверший тростей, отличающихся тщательной проработкой мельчайших деталей, а также особенными, «фирменными» оттенками эмалей. Блестящее покрытие наносилось по гильошированному фону в сочетании с драгоценными и поделочными камнями.

Блеск и роскошь русского императорского двора давно ушли в прошлое, но вновь обретенное наследие художников-дизайнеров фирмы, прославившейся по всей Европе, дает нам еще одну возможность прикоснуться к этому навсегда утраченному миру, ощутить ту потерянную «драгоценную» атмосферу. Сам Карл Фаберже писал о своем любимом детище: «...если сравнить с моим делом такие фирмы, как Тиффани, Бушеран, Картье, то у них, вероятно, найдется драгоценностей больше, чем у меня. У них можно найти готовое колье в 1,5 млн рублей. Но ведь это торговцы, а не ювелиры-художники. Меня мало интересует дорогая вещь, если ее цена только в том, что насажено много бриллиантов или жемчуга...»

Ожерелье. Дом Cartier, по заказу г-жи Корнелиус Вандербильт

Париж. 1909
Платина; три шестигранных бриллиантовых подвески с каплями круглой и грушевидной огранки

Кулон. Дом Cartier

Париж. 1911
Платина; бриллианты огранки «маркиза», круглой и треугольной огранки; грушевидная жемчужина (102 грана); изумруд, ограненный в форме капли (31,8 карата)

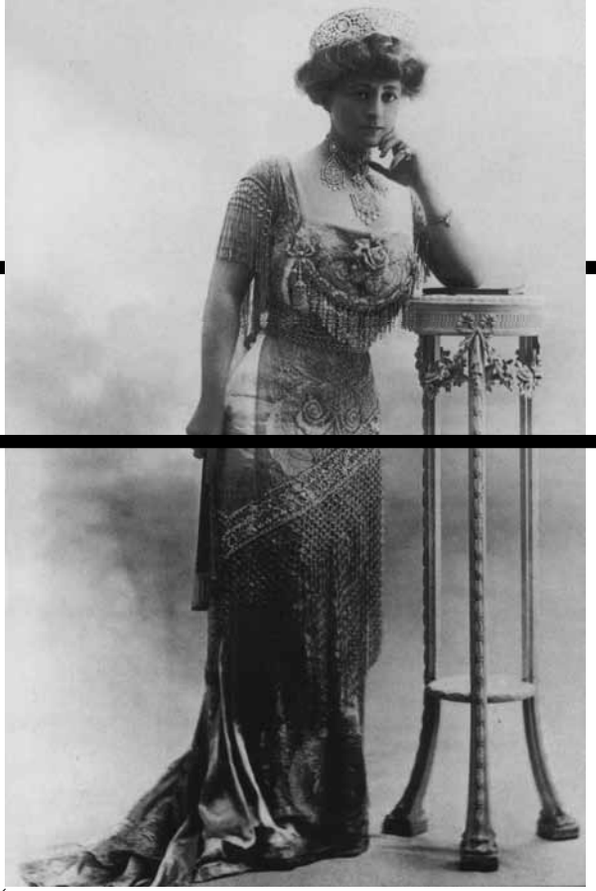
Цепь и кулон. Дом Cartier

Париж. 1907
Платина; цепь из жемчуга и бриллиантов с двумя подвесками: шаровидной (из бриллиантов огранки «роза» и круглой огранки, расположенных в форме спирали) и каплевидной

Колье. Дом Cartier, по заказу г-жи Пейн Уитни. Украшение в форме лилии и завитка

Париж. 1907
Платина, бриллианты круглой огранки, два аметиста

Г-жа Корнелиус Вандербильт в бриллиантовом ожерелье и с брошью в форме розы (XIX в.), принадлежавшей принцессе Матильде и приобретенной у дома Cartier в 1904



ПОДЛИННИК ИСКУССТВА В ИСТИННОМ ЮВЕЛИРНОМ БРЕНДЕ

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ

Подлинный бренд не завершает свою историю никогда. До тех пор пока цел хотя бы один из его артефактов, пока о нем помнит хотя бы один человек или пожелтевшие листки архивных бумаг хранят о нем сведения, он жив. Истинность бренда создается только историей, и совсем немногие бренды могут удостоверить подлинность своих истоков.

Вещи-оригиналы невозможно создать без опоры на традицию. Только в таких вещах содержится утонченная изысканность аристократизма, неподвластного влиянию временного и суетного. Мир ювелиров и по сей день остается самым кастовым, почти что цеховым в средневековом смысле. Проникнуть в него стоит больших усилий. Но создать новый ювелирный бренд, созвучный таким именам, как Carlier или Фаберже, практически невозможно.

Ни Carlier, ни вообще Парижа как столицы Belle Époque не появилось бы, если бы Франция еще в период Северного Возрождения не заняла лидирующих позиций в том, что только в XIX веке стали называть L'Art de vivre. В XVI столетии больше других удалось сделать Франциску I. Импульс к роскоши стимулировал развитие декоративно-прикладного искусства. А оно, в свою очередь, не могло совершенствоваться не только без технологий, но и без усвоения достижений высокой культуры. Французские шелка, мебель, интерьеры дворцов и прочее не были бы столь изысканны, если бы не отражали лучших тенденций европейского искусства. В XVII и XVIII веках все это оказалось блестящим антуражем идей просвещения и эмансипации.

Поэтому когда политические преобразования низвергнутого Наполеона привели во Франции первой половины XIX столетия к экономическому росту, бал правила вовсе не безвкусица внезапно обогатившихся буржуа. Культурная преемственность дала Carlier возможность сформировать уникальное предложение — ответ движителям эпохи капитализма. Новации Carlier сохраняли нити, связывавшие их с великим прошлым, и опережали тенденции «сегодняшнего дня».

Стиль гирлянды, созданный в конце XIX столетия гением Carlier, обозначил непревзойденную творческую вершину. Впервые в ювелирном искусстве бриллианты были вставлены в платиновую оправу, не мешающую восприятию камней. Это осталось бы всего лишь передовым техническим приемом, если бы не одно очень существенное дополнение. Платиновый рисунок диадем, эгретов, колье, браслетов и серег был выполнен в стиле архитектурного литья оград XVIII века, безупречно апеллирующих к переосмысленной Возрождением Античности. Сочетание ювелирных технологий с творческим прочтением классического искусства смогло дать эффект, столь впечатливший современников и поражающий до сих пор их потомков.

Эскиз украшения в «стиле гирлянды»

Дом Carlier

Фаберже, величайший из конкурентов Carlier, превзошел соперника пронзительной чуткостью к глубинным истокам культуры Средневековья, воплощенным в трогательных образах стиля модерн. Гильошированные эмали — историческая «икона стиля» Фаберже — стали в Carlier предметом заимствования. Однако Фаберже не удалось генерировать идею, которая смогла бы пережить времена кризисов и социальных катастроф. А стиль гирлянды существует и поныне, дойдя до наших дней не только в сохранившихся архивных эскизах и антикварных реликвиях, но и в новациях современных мастеров Carlier.

ГАЛЕРЕЯ

trottola

ИТАЛИЯ, ФЛОРЕНЦИЯ, VIA DEI NERI 28/R ТЕЛ.: 0552645591

РЕКЛАМА

ЗАТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ

СТО ЛЕТ НАЗАД ТЕМА ВЫСТАВКИ «ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕКЕР И ХУДОЖНИКИ ГРУППЫ ВОРПСВЕДЕ» ВЫЗВАЛА БЫ В ГЕРМАНИИ – КАК МИНИМУМ – НЕДОУМЕНИЕ. О ПАУЛЕ МОДЕРЗОН-БЕКЕР И САМЫЕ ЗНАЮЩИЕ МОГЛИ БЫ СКАЗАТЬ ЛИШЬ, ЧТО ЭТО ЖЕНА ОТТО МОДЕРЗОНА, ПЕЙЗАЖИСТА ИЗ ВОРПСВЕДЕ. НИКТО ИЗ БЛИЗКИХ НЕ ПОНИМАЛ ЗНАЧЕНИЯ ТОГО, ЧТО ОНА ДЕЛАЛА, НИКТО НЕ ЗАМЕТИЛ, КАК ДИЛЕТАНТКА СТАЛА МАСТЕРОМ, ЗНАЧИТЕЛЬНО ПРЕВЗОШЕДШИМ ПРОВИНЦИАЛИЗМ ЛОКАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ. ТЕОРИЯ АБСОЛЮТНОЙ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТИ ПОПЫТОК ПРЕДВИДЕТЬ, ЧТО ИЗ ПРОИСХОДЯЩЕГО СЕГОДНЯ В ИСКУССТВЕ БУДЕТ ВОСТРЕБОВАНО ЗАВТРА, СНОВА ПОДТВЕРЖДЕНА.

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

Паула выставляла свои картины всего несколько раз — и только в составе группы «Ворпсведе». Из более чем 700 своих полотен она смогла продать два, а гравюры были напечатаны небольшим тиражом в 1913 году, спустя шесть лет после ее ухода. Близкие корили ее за эгоизм и невнимание к семье и домашнему хозяйству. Муж, сам — даровитый живописец, терпеливо относился к стремлению Паулы стать художницей, но не разделял ее увлечения современными французскими мастерами.

Уже одна попытка Паулы сделаться профессиональным художником была вызовом обществу. Хотя начиная с первой половины XIX века женщины могут быть музыкантами наравне с мужчинами, стремление систематически заниматься живописью воспринимается даже в образованных кругах как отклонение от нормы. Двери академий Германии закрыты для дам, им остаются частные студии и специальные женские курсы.

Паула Бекер получила педагогическое образование — практически единственное профессиональное образование, которое в то время было доступно женщине, но упорно продолжала заниматься живописью. Окружающие считали Паулу дилетанткой. Было ясно, что искусством она прожить не сможет.

Очень скоро Пауле стало тесно в артистическом кругу «Ворпсведе». Она никогда не замыкалась в пейзажном жанре, а это краеугольный камень «Ворпсведе». Кроме того, кругозор упомянутых художников не простирался за пределы Германии. В канун нового, 1900 года Паула уехала в Париж в надежде открыть в наступающем столетии новый мир. Между 1900 и 1907 годами она побывала там четыре раза. Каждый раз, возвращаясь из Франции, Паула все острей чувствовала свое внутреннее одиночество и отсутствие живой среды. Представления о женском долге и материальная зависимость от мужа заставляли ее возвращаться, однако интервалы между поездками в Париж становились короче.

Там она включалась в стремительный художественный процесс, впитывая все самое новое в современном искусстве. Это был канун великих открытий, когда формировались фовизм и кубизм. Паула столкнулась с искусством импрессионистов, Огюста Родена, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Поля Сезанна и «Наби». Она изучала классическое и древнее искусство, японскую гравюру и африканскую пластику. Пафос ее творчества заключен в словах: «Во мне горит желание стать великой в простом».

Искусство Паулы сформировалось еще в Германии, но французская среда помогла ей поверить в себя и развить дарование. Отсутствие академической выучки и по-мужски твердый характер живописи придавали особую грубоватую выразi-

1.

ВЫСТАВКА «ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕКЕР И ХУДОЖНИКИ ВОРПСВЕДЕ. РИСУНКИ И ГРАВЮРЫ 1895–1906» ПРОВОДИЛАСЬ СОВМЕСТНО С НЕМЕЦКИМ КУЛЬТУРНЫМ ЦЕНТРОМ ИМ. ГЁТЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И ИНСТИТУТОМ СВЯЗЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ

1. Паула Модерзон-Бекер в Ворпсведе

1905
Фотография Карла Брандта

2. Паула Модерзон-Бекер

Слепая в лесу
1899
Офорт, акватинта
15,5 × 13,5 см

тельность формам. Слова Паулы: «...при самом интимном наблюдении стремиться к наибольшей простоте. В этом величие» — точно характеризуют ее талант, способный даже в небольшой работе добиться монументальности.

Из дневников и обширной переписки видно, что художница свой дар случайным не считала. Она была абсолютно уверена: на ней лежит ответственность за воплощение высокого таланта. В этом для Паулы коренился столь же первостепенный смысл, как и в вечном предназначении женщины быть женой и матерью. Эпоха и среда, в которой она жила, сделали воплощение того и другого почти невозможным.

Около тысячи сохранившихся рисунков Паулы Модерзон-Бекер говорят о систематической серьезной работе художницы. На выставке представлено лишь 11 из них. Ранние ее листы, такие как «Лодка на болоте» или «Голое дерево на фоне пейзажа», — это композиционные наброски. Оба рисунка демонстрируют увлеченность Паулы югендстилем в первые годы работы в Ворпсведе.

В 1899 году в Ворпсведе, деревне неподалеку от Бремена, поселились молодые живописцы Отто Модерзон, Фриц Макензен и Ганс ам Энде. Позже к ним присоединились Фриц Овербек и Генрих Фогелер. Общины художников появлялись в те годы также вблизи Карлсруэ, Франкфурта, Дармштадта, Мюнхена. В конце XIX века Германия быстро урбанизировалась, и пейзажисты стремились найти творческий покой и вдохновение поближе к природе, но недалеко от цивилизации. Эстетизация жизни в мегаполисе — удел следующих поколений. Художникам из Ворпсведе наибольшей ценностью представлялись нетронутая природа, человек, живущий в гармонии с окружающим миром. В 1902 году Рильке написал о Ворпсведе книгу, где вдохновенно прославлял эту природу.

Большинство зарисовок 1900-х — штудии обнаженной натуры. Паула в Париже много работала в рисовальном классе, стремясь овладеть передачей формы тела и движения. «Сила, с которой схвачен предмет, — это и есть прекрасное в искусстве», — писала она в то время. Художнице важно очертить лаконичной линией фигуру, пластику модели, запечатлеть ее характерность.

Выставка дает возможность сравнить графические листы Паулы с работами ее мужа Отто Модерзона: представлены шесть его пейзажных набросков начала 1900-х годов. Графика Отто не имеет того характера живого поиска, которым пронизаны работы Паулы. Впрочем, некая схожесть с ранними набросками Паулы, несомненно, присутствует: длительное общение с Отто многое дало молодой художнице.

Офорты Паулы Модерзон-Бекер отличают особая эмоциональность, присущая ее рисункам, и монументальность, характерная для ее живописных полотен. Она создала их всего 13, и прижизненных оттисков не сохранилось. Офорты очень разные по степени завершенности: от едва начатой импровизации офортной иглой до таких важных для мастера листов, как «Слепая в лесу». С техникой гравюры художницу знакомил Генрих Фогелер, и офорт «Крестьянка, пасущая гусей» наиболее близок по манере к его работам.

Для Паулы гравюра так и осталась экспериментом. Иным выглядит отношение к гравюре основателей группы «Ворпсведе». Для немецких художников быть представленным на этом рынке означало получить максимально широкую известность. Одновременно с первыми успехами на выставках участники «Ворпсведе» организуют «Союз офортистов в Вайерберге», где оборудуют гравюрную мастерскую. Показываемые на выставке сюиты гравюр художников «Ворпсведе» — «Из Вайерберга.

3. Паула Модерзон-Бекер

Автопортрет в шестую годовщину свадьбы
1906
Художественное собрание Беттхерштрассе, Бремен

4. Паула Модерзон-Бекер

Лодка на болоте
Около 1898
Цветной мел. 29 × 24 см

Первая серия оригинальных офортов» (1895) и «Из Ворпсведе. Новая серия. 12 оригинальных офортов» (1897) — относятся к периоду наибольшего успеха группы.

Офорты Ганса ам Энде выдержаны в традиционной для Дюссельдорфской академии художеств стилистике, на которую наброшена легкая тень югендстиля. Работы Фрица Макензена, находившегося под влиянием Вильгельма Лейбля и жанристов Дюссельдорфской академии старшего поколения, отличают лапидарность приемов, стремление упростить композицию, подчеркнутый лаконизм графического решения. Гравюры Фрица Овербека полны той же композиционной и световой динамики, что и его живописные произведения.

Для графики Генриха Фогелера, наиболее известного из мастеров — основателей колонии в Ворпсведе, важным было наследие англичан: Обри Бёрдсли и прерафаэлитов. Его офорты вошли в историю немецкого югендстиля. Он занимался станковой и монументальной живописью, всеми видами графики и книжного оформления, работал в дизайне мебели, одежды, интерьеров, архитектуре, владел пером и был бескомпромиссным идеалистом. Созданный им фантастический мир значительно повлиял на Паулу Модерзон-Бекер, показав ей, что можно быть актуальным художником без прямолинейного воспроизведения натуры.

В центре внимания выставки остается творчество художницы, само существование которой колонистам из Ворпсведе представлялось сомнительным. Но творчество художников «Ворпсведе» не вышло бы за пределы местных музеев, если бы не работы Паулы Модерзон-Бекер.

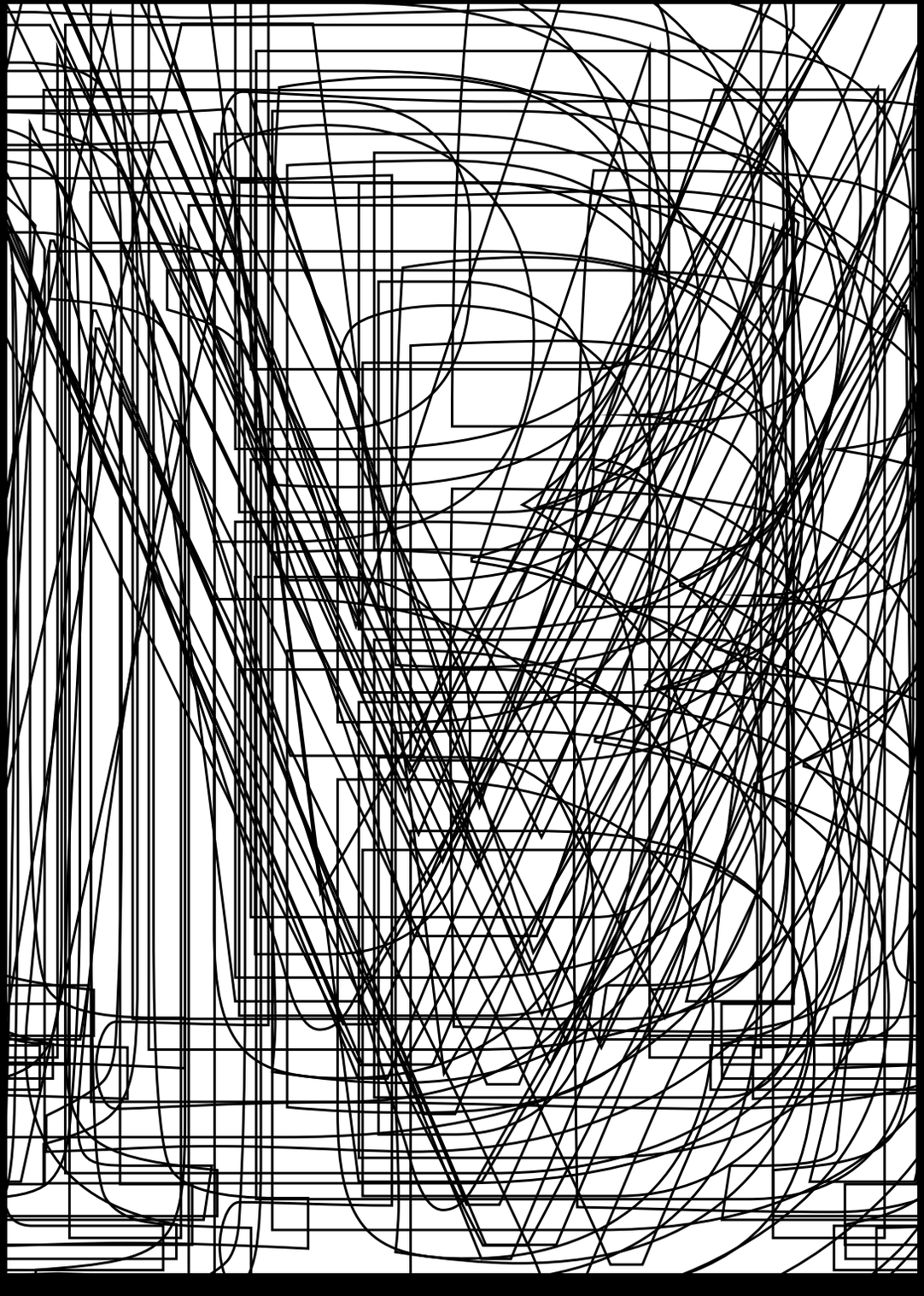
ПАСХАЛЬНОЕ ЯЙЦО-СКЛАДЕНЬ «КРЕМЛЕВСКОЕ»

Во всем величие внешнего облика этого яйца-складня прослеживается символическое единство формы и содержания выполненное в древнерусских традициях. Два шестикрылых Серафима изображены на затворах яйца-складня в окружении филигранных цветов и бутонов. В самом центре изделия, как в лампаде символ огня, позади которого икона кремля Спас Смоленский с величайшим подвижником земли Русской Сергием Радонежским и Преподобным Варлаамом Хутынским. Справа образ Николая Чудотворца с мечем и храмом в руках, слева – образ Богородицы Нерушимая стена. Венчает яйцо-складень навершие в виде Спасской Башни Московского Кремля и двуглавым орлом. У подножия изделия молитва «Спаси Господи люди твоя…».

Владимир Михайлов
православные образы

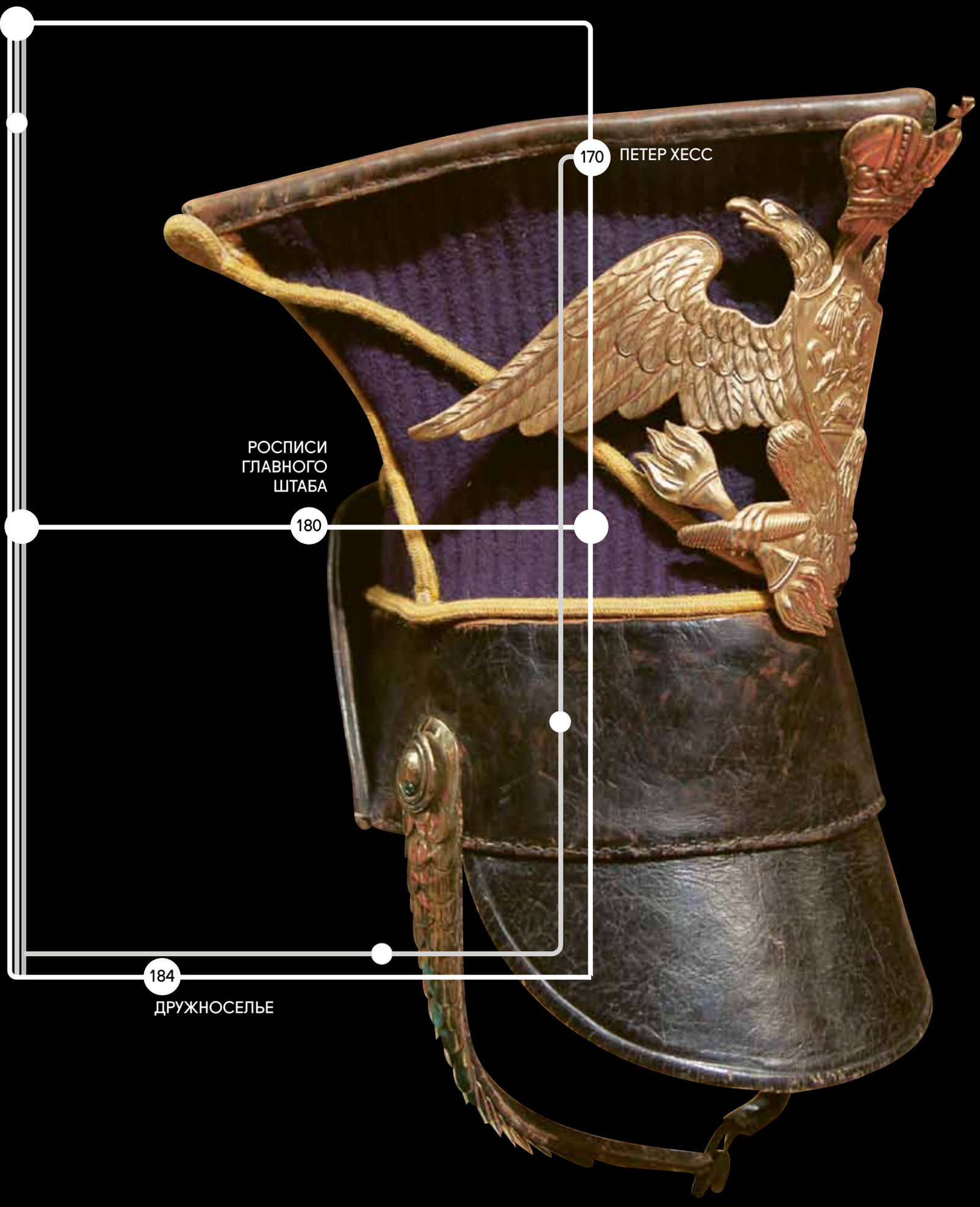
Россия: С-Петербург, Москва, Сочи, Екатеринбург, Краснодар
Германия: Баден-Баден
vmikhailov.ru

СПИРИТИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В ВОРПСВЕДЕ



Недавно, в 2007 году, история Паулы Модерзон-Бекер получила неожиданное продолжение в форме спиритического сеанса, где был вызван ее дух. Сеанс провела современная художница Юлия Кисина в рамках серии перформансов «Общество мертвых художников», в ходе которых вызывался также дух Марселя Дюшана, Ильи Репина и Казимира Малевича. Кисина — русская художница и писательница, причисляемая к московскому концептуализму; с 1991-го она живет в Германии. Эти перформансы Кисина проводит с 2006 года, вдохновившись фразой Марселя Дюшана (которого она называет «отцом современного искусства»): «В бессмертии души нет ничего мистического. Гораздо более мистическим представляется мне то, что после смерти ничего не будет». Если изучить видеозаписи происходящего на сеансах, то становится ясно, что это именно перформанс, а не спиритический сеанс в его обыкновенном значении. Хотя участники сеанса, вызывая дух, кладут руки на блюдце, которое движется по кругу знаков, данный процесс интересен художнице не сам по себе, а лишь как повод к размышлению о времени в искусстве, о нашем отношении к предкам, пресловутым «классикам», и к самим себе. Медиум раскрывает нам самих себя едва ли не больше, чем того, кого он транслирует. Кисина пишет, что понимает эти сеансы как опыт «автоматического письма» сюрреалистов. В ее перформансах участвуют художники, искусствоведы и критики, поскольку для удачной «провокации» выбор вопросов даже важнее, чем получаемые на них ответы. И конечно, ответы, которые дает дух, подтверждают предположения участников и публики. Так, на вопрос «А нравится ли вам музей вашего имени?», заданный духу Паулы, был получен категорически отрицательный ответ.

Перформанс вызова духа Паулы Модерзон-Бекер проходил в Ворпсведе в рамках юбилейной выставки «Мы-Паула». Сейчас, в 2012 году, упоминания об этом сеансе обнаруживаются только на сайте самой Кисиной. В книге, посвященной подобным перформансам, она не приводит полной записи диалога, в отличие от других сеансов, описанных там. Дух нарисовал несколько абстракций карандашом, написал фамилию вора, укравшего одну из картин Модерзон-Бекер. Видимо, это был не самый удачный перформанс: он не вызвал ожидаемой ответной реакции. В книге также цитируется статья из популярной немецкой газеты Bild с нарочито сенсационным заголовком «Рисовала ли здесь мертвая Паула Модерзон-Бекер?». Однако, как и все излишне сенсационное, эта статья быстро исчезла в информационном водовороте XXI века. Как пишет Михаил Дединкин в статье о Пауле Модерзон-Бекер, невозможно предсказать, что из происходящего сегодня в искусстве окажется востребованным завтра. Может быть, к опытам Кисиной обратятся будущие экспериментаторы. _ГИНТАРАС РИШКУС


170
ПЕТЕР ХЕСС
РОСПИСИ
ГЛАВНОГО
ШТАБА
180
184
ДРУЖНОСЕЛЬЕ

«ГРОЗА 1812 ГОДА» РУССКИЙ ЦИКЛ ПЕТЕРА ХЕССА

ЛЮДМИЛА ЛЕУССКАЯ

В 200-Ю ГОДОВЩИНУ ИЗГНАНИЯ НАПОЛЕОНОВСКОЙ АРМИИ ЗА ПРЕДЕЛЫ РОССИИ В ЭРМИТАЖЕ — ВЫСТАВКА «ГРОЗА 1812 ГОДА...». ЕЙ ПРЕДШЕСТВОВАЛО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СЕРИИ БАТАЛЬНЫХ ПОЛОТЕН, ПОСВЯЩЕННЫХ САМЫМ ВАЖНЫМ СРАЖЕНИЯМ РУССКИХ ВОЙСК С ФРАНЦУЗАМИ — В ДАТЫ СРАЖЕНИЙ МУЗЕЙ ПОКАЗЫВАЛ ОДНУ ИЗ КАРТИН В ТЕЧЕНИЕ ВСЕГО 2012 ГОДА. ПОЛОТНА БЫЛИ ЗАКАЗАНЫ ИМПЕРАТОРОМ НИКОЛАЕМ I БАТАЛИСТУ ПЕТЕРУ ХЕССУ В МЮНХЕНЕ. ИМПЕРАТОР ДЕЛАЛ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ХОДУ ПОДГОТОВКИ «РУССКОГО ЦИКЛА» ДЛЯ ВОЕННОЙ ГАЛЕРЕИ ЗИМНЕГО ДВОРЦА, АВТОР ОТВЕЧАЛ ИМПЕРАТОРУ КАК ХУДОЖНИК ДИЛЕТАНТУ.

Петер фон Хесс

Отступление французов через реку Березину
Германия. 1844
Холст, масло. 224 × 355 см
ГЭ-9776

Iюля 19 дня 1812 года

Петер фон Хесс

Сражение при Клястицах 19 июля 1812 года
Германия. 1856
Холст, масло. 117 × 205 см
ГЭ-10450

25 декабря 2012-го, в 200-ю годовщину изгнания наполеоновской армии за пределы России, Эрмитаж открыл выставку «Гроза 1812 года...». Ей предшествовало представление серии батальных полотен, посвященных самым важным сражениям русских войск с французскими. В дни, соответствующие датам битв, в Зимнем дворце демонстрировались картины с изображением этих баталий. Первой представленной баталией стало «Сражение при Клястицах», показанное 1 августа на торжественной церемонии в Георгиевском (Большом тронном) зале в память о первой в 1812 году победе русского оружия. Церемония сопровождалась маршами, прозвучавшими в исполнении оркестра штаба Западного военного округа, и выносом знамен полков, принимавших участие в Отечественной войне.

У музея возник повод показать, а у публики возможность почти целиком увидеть знаменитый цикл полотен мюнхенского художника Петера Хесса, посвященный 1812 году.

Августа 5 дня 1812 года

Петер фон Хесс

Сражение при Смоленске 5 августа 1812 года
Германия. 1846
Холст, масло. 224 × 365 см
ГЭ-5905

Появиться на свет этой серии картин помог случай. В 1838 году Николай I в Мюнхене, в королевской резиденции, увидел зал, на стенах которого висело много больших батальных композиций, написанных известными баварскими художниками. У императора возникла идея устроить такую же галерею в Зимнем дворце. Он сделал заказ баталисту Петеру Хессу.

Художник приехал в Россию, вместе с генерал-майором Львом Килем совершил поездку по местам сражений, сделал множество зарисовок, изучил образцы военной формы и оружия времен войны: словом, собрал обширный документальный материал. Осенью 1839 года в Царском Селе он представил эскизы будущих полотен Николаю I. Получив высочайшее одобрение, вернулся домой, в Мюнхен, где с 1842-го по 1856-й написал 12 картин цикла «Сражения 1812 года».

Заказчик контролировал процесс, требовал безукоризненной точности, особенно в изображении военной формы. Предусмотрительный

Петер фон Хесс

Бородинское сражение 26 августа 1812 г.
Германия, 1843
Холст, масло. 224 × 355 см
ГЭ-5919

автор после написания первого полотна — «Сражение при Вязьме» — дождался приезда Льва Киля в Мюнхен. Любимец императора и специалист по военной форме давал художнику советы, показывал ее образцы. Картину Киль одобрил. Когда ее доставили в Петербург, император хотел было сделать замечания по поводу числа пуговиц на мундирах, но выяснилось, что картину инспектировал специалист.

Вслед за «Сражением под Вязьмой» в Россию из Баварии прибыло «Сражение при Бородине», затем «Отступление французов через реку Березину», потом «Сражение под Смоленском». В отношении последней картины император написал Хессу, что она замечательная, но фигуры первого плана слишком велики по отношению к фигурам второго плана, пропорции нарушены. Автор обиделся. Для него, придворного художника, желание заказчика было законом, но только если это касалось портретного сходства, деталей военной формы. Ответил Хесс императору как художник дилетанту. Больше замечаний не поступало.

Октября 6 дня 1812 года

Петер фон Хесс

Сражение при Тарутине 6 октября 1812 года
Германия. 1847
Холст, масло. 220 × 353 см
ГЭ-5909

С каждой картины мастера ученики батального класса Императорской Академии художеств делали копии для дворянских собраний городов, имевших отношение к событиям, которые были изображены на полотнах. Копии император тоже проверял перед отправкой. В каждом городе по случаю приезда картины устраивался праздник. Всего в Россию прибыло восемь «больших» (220 × 355 см) полотен и четыре «маленьких» (117 × 205 см).

Сегодня мало кто знает, что в анфиладе второго этажа Зимнего дворца, окнами на Дворцовую площадь, до революции были комнаты военной живописи. В одной из них и размещались композиции с главными баталиями 1812 года. Русский цикл Петера Хесса находился в Зимнем дворце до тех пор, пока в 1921-м в анфиладу не въехала экспозиция французского искусства XVIII века. Первую галерею русской военной истории теперь можно видеть только на акварелях Гау. Полотна Хесса были перемещены в музейные фонды. В 1932 году

Петер фон Хесс

Сражение под Малоярославцем 12 октября 1812 года
Германия. 1851
Холст, масло. 253 × 353 см
ГЭ-5927

восемь из них передали на временное хранение в образцовый ночной санаторий при военно-морском госпитале в Кронштадте. В 1946 году картины вернулись в Эрмитаж. Но не все.

«Сражение при Лосмине» оказалось в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи, где находится и поныне. Судьба двух полотен — «Сражение при Полоцке» и «Подвиг генерала Неверовского под Красным 2 августа» — неизвестна. Не исключено, что они висят где-нибудь в кабинетах морского ведомства. Есть их изображения: черно-белые и в цвете. 100-летний юбилей Отечественной войны 1812 года отмечался пышно, по этому поводу было выпущено много изданий.

Из русского цикла Петера Хесса публике хорошо известны две картины: «Бородинское сражение» и «Отступление французов через реку Березину», которые находятся в Галерее 1812 года. Кажется, будто они там были всегда. Но это не так. Полотна висят на стенах, где размеща-

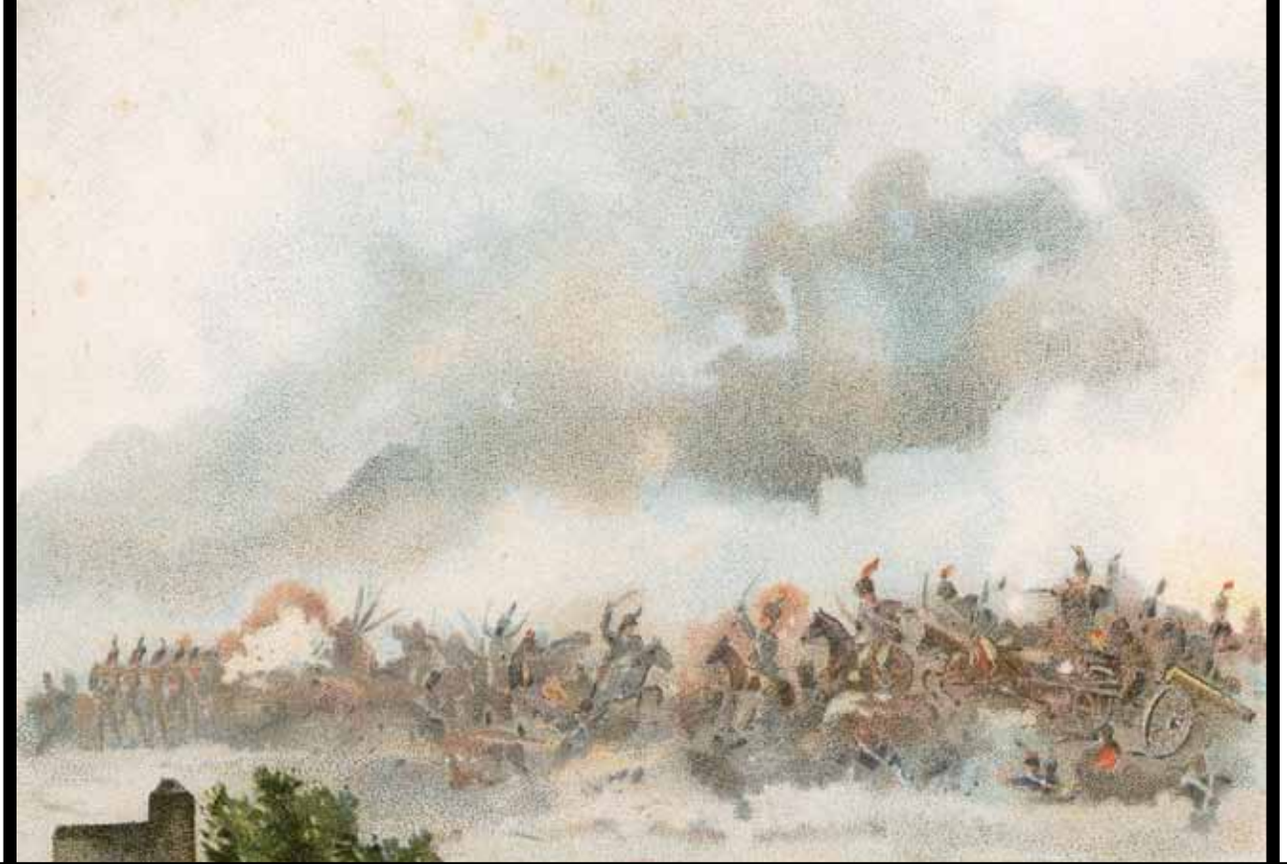
22 октября 22 дня 1812 года

Петер фон Хесс

Сражение при Вязьме 22 октября 1812 года
Германия. 1842
Холст, масло. 244 × 352 см
ГЭ-5920

лись стойки и шкафы для хранения знамен полков, участвовавших в войне 1812 года. После революции знамена изъяли как царские. Что размещалось до войны на этом месте, сегодня мало кто помнит. В 1950-х годах туда повесили картины Хесса.

Важная подробность: в процессе подготовки выставки картину «Сражение под Смоленском» реставрировали. Хранитель немецкой живописи Эрмитажа Борис Асварищ сумел проверить свое давнее предположение. На копии этого полотна на переднем плане изображен священник, благословляющий беженцев. В оригинале данного персонажа нет. В инфракрасных лучах скрытая красочным слоем фигура священника проступила. Вероятно, она показалась Николаю I слишком большой. Он не стал спорить с художником, просто приказал ее записать. Впрочем, сейчас об этом можно только гадать.



Инсайдаут

КОНСТАНТИН КЕДРОВ-ЧЕЛИЩЕВ

Избыток бытия всегда переходит в битву, в самоуничтожение.

В каждом поле есть поле битвы.

Всё, что избыток, — небытие. Если сопоставить музыкальную битву Бетховена с Бородинской битвой Льва Толстого, мы увидим одно и то же произведение. «Война и мир» — это Третья симфония Бетховена, перерастающая в финал Девятой «Обнимитесь, миллионы». Ода Шиллера «К радости» стала своеобразным масонским гимном Европы. Ужас в том, что эта музыка нравилась и Гитлеру. Правда, слова его раздражали. Толстой много думал и об «Альмагесте» Птолемея , и об антиальмагесте Коперника. В финале «Войны и мира» он сравнивает инсайдаут Пьера с коперниковским переворотом. До Коперника люди думали, что все миры вращаются вокруг них. После Коперника они узнали, что Земля — лишь песчинка в мироздании и сама вращается вокруг Солнца вместе с другими планетами. Подобным же образом личность должна осознать, что не мир вокруг нее, а она вокруг мира. Личность должна слиться с хором светил, подчиняясь законам вечности. А человечество, зацикленное на самом себе, должно соизмерять свои мизерные масштабы с гигантским замыслом Творца.

Однажды Толстой увидел сон, как он падает в бесконечную бездну Ньютона, и вдруг почувствовал, что на самом деле он очень удобно висит в этой бесконечности, словно дитя в люльке, и качает эту люльку сам Бог, удерживая ее на каких-то «помочах». В финале «Войны и мира» Николай Ростов видит в воздухе прозрачные августовские паутинки, которые в народе именуются «вожжи Богородицы». Позднее сын Андрея Болконского Николенька увидит во сне, как от декабристов, вышедших на Сенатскую площадь, исходят отраженные солнечные лучи, похожие на вожжи Богородицы. Этот сон, конечно же, вещий. От каждого человека к небу тянутся августовские паутинки — вожжи Богородицы. Они невидимы и лишь изредка высвечиваются солнцем…

Битва — момент отсечения от Вселенной. Когда перерубаются незримые связи, человек отпадает от своего вселенского тела; как Адам Кадмон, ставший просто Адамом. Отсеченный от неба Адам видит архангела с обоюдоострым вращающимся мечом: он на страже, чтобы никто недостойный не смог возвратиться в рай. Обоюдоострый вращающийся меч — Млечный Путь. Василий Великий говорил, что рай всегда у нас

Видение жителям г. Вервье битвы в небе, июнь 1815

XIX в.
Цветная литография. 30 × 44 см

перед глазами. Стоит только поднять глаза и увидеть звездное небо.

Военная эпопея Наполеона завершилась не Бородинским полем, а битвой при Ватерлоо. Поразительно, что эту битву отчетливо, со многими подробностями видели жители Бельгии. Обычный мираж? Можно подумать, что все битвы транслируются по небесному миражевидению. Разумеется, речь идет не о явлении природы, а о космическом событии, когда боль, страдания и мысли сотен тысяч людей воздействовали на свет так, что отражение битвы появилось над Бельгией. Ведь далеко не все законы космоса известны даже современной науке.

Человек и Вселенная — две части таблицы-символа. На одной начертаны письмена звездного неба, но они непонятны без человека, который несет в себе ключ к прочтению. Когда две части соединяются, генетический код человека сливается со звездным кодом Вселенной и начинает действовать МЕТАКОД — общий код для человека и мироздания, где начертана программа бессмертия, или ИНСАЙДАУТ...

Кстати, это далеко не единственный случай. Такую же битву в небе видели воины Александра Невского незадолго до начала Ледового побоища, а в «Илиаде» Гомера Троянская битва протекает параллельно на небе и на земле.

Хокинг выдвинул гипотезу, согласно которой существует бесчисленное множество параллельных вариантов Вселенной, каждый из которых невидим для остальных. Обратите внимание на удивительный факт: инсайдаут охватывает все измерения, будь то выворачивание одномерной точки в двумерную плоскость, или выворачивание плоскости в трехмерный объем, или мысленная проекция нашего мира в четырехмерность. Инсайдаут из любого измерения охватывает n измерений.

Может быть, поэтому внутренне-внешний или внешне-внутренний мир открылся пока не всем. Инсайдаут пережили и дали его описание протопоп Аввакум, поэт Андрей Белый, космонавт Эдгар Митчелл. Косвенно инсайдаут отражен в финале книги Павла Флоренского «Мнимости в геометрии», где сказано, что тело, мчась со скоростью выше световой, «вывернется» сквозь себя, а масса его, разрастаясь до бесконечности, заполнит всю Вселенную, «станет ею». Прочитав рукопись Флоренского, Михаил Булгаков в финале «Мастера и Маргариты» описал всадника, конь которого — «глыба мрака, а шпоры всадника — белые пятна звезд».

Подобным же образом Бородинская битва разрослась в прошлое до битвы Минина и Пожарского, сжалась до пределов шахматной доски, превратившись в шахматный гамбит, а шахматные комбинации битв Наполеона перекодировались в симфонии и квартеты Бетховена.

1. Людвиг ван Бетховен. Симфония № 9 Ре минор, ор. 125.
2. «Альмагест» Клавдия Птолемея (ок. 140 г.) — основополагающий астрономический каталог до XV в.

НИКОЛАЙ МАЛИНОВСКИЙ

СОХРАНИТЬ БЕЗ РЕКОНСТРУКЦИИ

Интерьеры Главного штаба поражают посетителя красотой и изысканностью отделки. Помещения Министерства иностранных дел и Министерства финансов богато декорированы сюжетной, фигурно-орнаментальной живописью на потолках, стенах, печах.

Для художественных работ Росси пригласил своего давнего сотрудника, живописца Джованни Батиста Скотти. Его можно считать соавтором архитектора при создании многих интерьеров в здании. Вместе с ним над живописным декором трудились такие выдающиеся художники, как Виги, Торичелли, братья Дадоновы.

Росписи на потолках были выполнены клеевыми красками по штукатурке. Часть изображений сделаны на тонких холстах (танцующие вакханки, гирлянды цветов). Холстики подклеивали и подбивали гвоздиками по краям к поверхности потолков, швы маскировали грунтом и краской. Часть живописных изображений ретушировали золотом и даже серебром (в помещении Министерства финансов). Некоторые печи и стены отделывали искусственным мрамором и расписывали масляными красками. Вечером, при мерцающем свечном освещении интерьеры производили особо сильное впечатление.

К сожалению, именно свечи и печное отопление были причиной появления копоти и сажи на всей отделке помещений. Уличная пыль Петербурга того времени состояла из мелких частичек сухого конского навоза и песка. Нежная клеевая живопись довольно быстро загрязнялась. Прихо-

дилось часто делать косметические ремонты. Участки живописных фонов регулярно перекрашивали, а саму живопись «поправляли» красками. Несмотря на все это, великолепный ансамбль интерьеров сохранился до нашего времени без существенных потерь.

Постоянные реорганизации находящихся в штабе ведомств приводили и к некоторым перепланировкам помещений. Их начали делать уже через несколько лет после окончания строительства. При современных работах в здании под более поздними конструкциями оказались обнаружены старые росписи потолков — первой трети XIX века. Замечательная живопись была многие годы скрыта от исследователей, теперь же подлинные красочные слои, не тронутые поновлениями, предстали в своей первозданной красоте. Большие фрагменты были сняты реставраторами и смонтированы на временную основу. После открытия здания для посетителей их можно будет увидеть.

Очень интересная находка живописи была сделана в пространстве между перекрытиями третьего и четвертого этажей. При разборке полов под старыми балками обнаружили верхнюю часть существовавшего некогда помещения. Потолок украшен скромной трафаретной живописью, на стенах — орнаментальные композиции. На фонах сохранился старинный реставрационный красочный слой. Самое удивительное — подлинная отделка стен. До этой находки не было известно образцов малярного ремесла первой трети XIX века! Теперь у реставраторов есть эталон для реконструкций окрасок помещений данного периода.

Своды лестницы здания со стороны Мойки были скромно побелены меловым колером, и никто не ожидал, что под слоями мела и шпатлевок обнаружится первоначальная живописная отделка. Замечательная орнаментальная живопись местами сохранилась хорошо, местами значительно потерта. При проведении реставрационных работ было принято решение показать подлинную живопись без реконструкций, ограничившись ее консервацией.

● ФОТО: АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

● ГЛАВНЫЙ ШТАБ. ФОТОГРАФИИ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ

ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНАЯ НАХОДКА ЖИВОПИСИ БЫЛА СДЕЛАНА В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖДУ ПЕРЕКРЫТИЯМИ ТРЕТЬЕГО И ЧЕТВЕРТОГО ЭТАЖЕЙ. ПРИ РАЗБОРКЕ ПОЛОВ ПОД СТАРЫМИ БАЛКАМИ ОБНАРУЖИЛИ ВЕРХНЮЮ ЧАСТЬ СУЩЕСТВОВАВШЕГО НЕКОГДА ПОМЕЩЕНИЯ. ПОТОЛОК УКРАШЕН СКРОМНОЙ ТРАФАРЕТНОЙ ЖИВОПИСЬЮ, НА СТЕНАХ — ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ.

Дуж

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Дружноселье

Дружноселье — усадьбу семьи генерал-фельдмаршала Петра Витгенштейна, провозглашенного «спасителем Петербурга», ещё недавно называли в числе чудом уцелевших дворянских усадеб Ленинградской области. К началу революции их было около двух тысяч, но сохранилось не более полусотни. Само появление родового гнезда Дружноселье было средоточием судеб и событий огромной исторической важности, мистических совпадений и фамильных тайн.

ГИНТАРАС РИШКУС

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ
Н. А. СИДОРОВУ, СТАРШЕГО
НАУЧНОГО СОТРУДНИКА ОТДЕЛА
ЭЛЕКТРОННЫХ ПУБЛИКАЦИЙ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА,
ЗА ИДЕЮ СТАТЬИ И ФАКТЫ,
ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ В НЕЙ.

Судьба усадьбы Дружноселье типична для многих «потерянных домов» Ленинградской области: еще недавно она считалась одной из немногих уцелевших дворянских усадеб области, но с каждым годом неумолимо приближается к статусу живописной руины. Возможно, ситуацию изменит то, что эта усадьба принадлежала князю Петру Христиановичу Витгенштейну (Людвиг Адольф Петер Зайн-Витгенштейн-Берлебург, 25 декабря 1768 (5 января 1769) — 30 мая (11 июня) 1843), герою Отечественной войны 1812 года, 200 лет назад провозглашенному «Спасителем Петербурга» — за то, что остановил продвижение французских войск к столице империи. Произошло это под селением Клястицы, где Витгенштейн атаковал превосходящие силы французов под командованием маршала Удино, рассчитывая разгромить их до подхода еще одного корпуса, направленного Наполеоном на Петербург.

ПОТЕРЯННЫЙ

Дерзкий замысел увенчался успехом: корпус маршала Макдональда опоздал к Клястицам на сутки и уже не мог ничем помочь разгромленному корпусу Удино. Празднованием именно этой виктории начались торжества по поводу 200-летия победы в Отечественной войне. А для самого Витгенштейна эта победа стала началом головокружительного взлета его карьеры в русской армии. В 1813 году он одерживает победу под Берлином и, после смерти Кутузова, становится главнокомандующим объединенными армиями России, Австрии и Пруссии. В 1818 году Витгенштейн — главнокомандующий 2-й армией, а в 1828-м, в войне с Турцией, — главнокомандующий русской армией в Европейской Турции. Всего Петр Христианович Витгенштейн заслужил девять высших наград Российской империи, Пруссии, Австро-Венгрии, дважды награждался золотым оружием с надписью «За храбрость»: две золотые шпаги с алмазами, одна из них — с лаврами. Военные заслуги фельдмаршала Витгенштейна в те времена почитались наравне с подвигами таких известных нам полководцев, как Кутузов, Багратион, Барклай-де-Толли.

Доказательством исключительного уважения современников к воинским заслугам Витгенштейна можно считать поднесение ему петербургским купечеством 150 тысяч рублей, на которые он в 1826 году купил усадьбу, названную Дружноселье, поскольку она была построена на стыке двух сел. Дружноселье стало майоратом — неделимым имением, переходящим по наследству старшему в семье. Фельдмаршал приобрел его для сына, Льва. Эта покупка пришлась как нельзя кстати, поскольку в 1826 году Лев Петрович находился под следствием в связи с его принадлежностью к тайным обществам. Сын героя Отечественной войны готовил покушение на императора Александра I вместе с Пестелем. Член Союза благоденствия и Южного общества, ротмистр государевой свиты Витгенштейн должен был убить императора ударом кинжала. Кроме того, он с адъютантом Барятинским следил за своим отцом и начальником штаба, информируя Пестеля. Вероятно, именно благодаря заслугам отца Лев Витгенштейн избежал участи остальных декабристов и скрылся в этой усадьбе от скандала.

8 июля 1812 года.
Наполеон — маршалу Удино:
«Преследуйте Витгенштейна по пятам, оставя небольшой гарнизон в Полоцке, на случай, если неприятель бросится влево. Прибыв в Витебск, я отправлю к Невелю корпус, долженствующий войти в сообщение с вами. Когда вы двинетесь из Полоцка к Себежу, вероятно, Витгенштейн отступит для прикрытия Петербургской дороги. У него не более 10 тысяч человек, и вы можете идти на него смело».

Д О М

Витгенштейн (донесение):
«Я решился идти сегодня же в Клястицы, на Псковской дороге, и 19-го числа на рассвете атаковать Удино всеми силами. Если с помощью Всевышнего его разобью, то уже с одним Макдональдом останусь спокоен».

Через два года Лев Петрович женился на богатейшей невесте России Стефании Радзивилл, дочери оликского ордината Доминика Радзивилла, который во время войны в 1812 году содержал, а потом и возглавлял пятитысячный корпус шляхтичей, воевавший на стороне Наполеона. Богатство семейства Радзивиллов производило впечатление на современников. Так его описали в документе комиссии, созданной после войны 1812 года, по распоряжению Александра I, для устройства имущественных дел Радзивиллов: «...коммерция и промышленность одушевляли многочисленные города Радзивиллов. Фабрики суконные, персидских поясов, шелковых материй, заводы стеклянные, зеркальные, железные, медные приходили в совершенство и приносили большие доходы. Одни огромные леса их, оберегаемые веками, заключали в себе неисчерпаемые богатства. Крепости их — Слуцк, Несвиж, Биржи, Жолкев — наполнены были войсками и припасами военными. Многочисленные их дворцы представляли весь тогдашнего времени избыток. Наконец, фамильные сокровища удивляли количеством и превосходили ценностью сокровища многих удельных князей». Стефания умерла от чахотки в курортном городке Эмс в долине Рейна, ныне — Бад-Эмс (Германия), в 22 года, оставив Льву Петровичу двух малолетних детей и наследные владения Радзивиллов на Украине и в Литве.

В память о жене (и на ее деньги) Лев Петрович построил в Дружноселье костел-усыпальницу Святой Стефании и богадельню. Архитектор А. П. Брюллов не только спроектировал величественные костел и богадельню, но и спланировал английский пейзажный парк с извилистыми дорожками, чтобы гармонично соединить их с остальной усадьбой.

Витгенштейн после смерти жены не задержался надолго в Дружноселье. Жил у родителей в Каменке, потом в Волынской области, в городе Олике, где ему принадлежали дома и пивные, а в предместье Турчин — небольшое поместье. Доживал Лев Петрович Витгенштейн свои дни на прусской земле, откуда вышли его предки.

Потомки Витгенштейнов, оставшиеся в России, бережно хранили память предков. В начале XX века в усадьбе размещался музей, посвященный событиям Отечественной войны 1812 года. По берегу пруда рядом с усыпальницей (где похоронены члены семьи Витгенштейнов — католики, лютеране, православные) были установлены пожалованные П. Х. Витгенштейну за успехи в войне 1828 года турецкие пушки. В пристройках рядом с костелом находились чугунные пушки, мундиры, переписка Витгенштейна с Кутузовым. В 1917 году имение было национализировано большевиками. В мемуарах Зинаиды Гиппиус о Дмитрии Мережковском мы находим следующее упоминание о Дружноселье: «Было еще одно место как бы жизни (18 г.), когда мы трое, знакомая дама с сыном студентом и мои сестры, — вернулись в “Красную дачу”, именье Дружноселье, где провели август 17-го года. Там уже был “комиссар”, старый дом Витгенштейнов реквизирован, однако жить было можно: мудрая большевистская постепеновщина!» В описи недвижимости совхоза «Дружноселье» от 1924 года мемориальные вещи из музея и пушки уже не упоминаются.

Великая Отечественная война не обошла стороной ни Дружноселье, ни потомков Витгенштейнов. Усадьбу заняли оккупационные войска. Непосредственно в имении находился штаб генерал-полковника Георга Линдермана. Именно туда в 1942 году привезли на допрос пленного генерала Власова. Потом в усадьбе расположился вербовочный пункт Русской освободительной армии. А Александр и Генрих Витгенштейны, праправнуки героя войны 1812 года, были летчиками люфтваффе, воевавшими на Восточном фронте. Неизвестно, посещали ли они родовое имение. Генрих цу Зайн-Витгенштейн (1916–1944) принадлежал к числу лучших асов ночной истребительной авиации, на его счету было 83 победы, из них 23 — на Восточном фронте. Всего он выполнил 320 боевых вылетов, в том числе 170 — как пилот ночного истребителя. По воспоминаниям соратников, «Витгенштейн был очень способным пилотом, но чрезвычайно честолюбивым — и большим индивидуалистом. Он не принадлежал к типу прирожденных командиров. Он не был ни учителем, ни воспи-

Выписка из метрической книги о крещении в санкт-петербургской римско-католической приходской церкви Св. Екатерины от 9 марта 1829 года: «4.02.1829 родилась Мария-Стефания-Каролина, дочь полковника гвардии графа Людвига фон Витгенштейна, сына фельдмаршала графа Петра Витгенштейна, и его супруги, графини Стефании, урожденной кн. Радзивилл, дочери несвижского, слуцкого и проч. ордината князя Доминика Радзивилла. С.-Петербург» (архив Радзивиллов-Витгенштейнов в Бундесархиве, Германия).

1. Франц Крюгер

Портрет Петра Христиановича Витгенштейна
Германия. Между 1841–1844
Холст, масло. 361 × 298 см
Источник поступления в музей:
Зимний дворец. После 1917

2. Командир IV. NJG5 гауптман Генрих цу Зайн-Витгенштейн около своего бомбардировщика «Юнкерс-88» с обозначением 29 побед

Орша. июль 1943

Двухэтапное строительство усадьбы запутало ее исследователей. Считалось, что каменные здания — это остатки помещичьего дома, а деревянный дом принимали за богадельню или флигель управляющего, поскольку положению и достатку четы он никак не соответствовал. Доказательства того, что деревянное здание и было помещичьим домом, нашли совсем недавно, чему способствовало аварийное состояние строения, обнажившее старую отделку.

Между тем уникальность данного сооружения для современной Ленинградской области очевидна. Это единственный сохранившийся помещичий дом эпохи классицизма, образцовый по планировке, со смещенным в крыло залом.

Кадры из фильма «Дубровский»

СССР, 1936

тателем для подчиненных. Тем не менее он был выдающейся личностью и отличным боевым летчиком. Он имел какое-то шестое чувство — интуицию, которая давала ему возможность видеть, где находится противник. Это чувство было его личным радиолокатором». От лучшего ночного аса, Гельмута Лента, его отделяли одна-две победы. Вольфганг Фальк, инспектировавший авиацию на Восточном фронте, свидетельствует: «Я видел, как он в течение 15 минут сбил три советских самолета, но этого было недостаточно для него. Он постоянно боялся того, что пилоты на западе достигают большего числа побед, чем он здесь. Он был по-настоящему завистлив. Мне было очень нелегко работать с ним как с подчиненным из-за его невероятного честолюбия». Именно честолюбие служило главной движущей силой рвения Генриха и его отваги в боях, а не преданность фюреру или идеалам нацизма. Княжна Мария Васильчикова, его близкий друг, и его мать вспоминают, что к 1944 году у Генриха возникли намерения участвовать в заговоре с целью устранения Гитлера. Но 21 января 1944-го, на следующую ночь после того, как Витгенштейн вышел на первое место среди ночных летчиков, он был сбит. Осенью 1992 года, после объединения Восточной и Западной Германии, в районе Шёнхаузена — на месте гибели Витгенштейна — в торжественной обстановке установили мемориальный камень. На нем — лаконичная надпись: «Майор Генрих князь цу Сайн-Витгенштейн. 14.8.1916 — 21.1.1944», над ней высечены изображение Железного креста и надпись по-латыни «Один из многих» («Unus pro mullis»).

В год 200-летия победы в Отечественной войне 1812-го места, связанные с памятью героев тех дней, могут исчезнуть с карты современной России. Усадьбу Витгенштейнов Дружноселье в Гатчинском районе еще недавно называли в числе чудом сохранившихся дворянских усадеб Ленинградской области: к моменту революции их было около двух тысяч, но сейчас сохранилось не более полусотни. Сегодня дом, памятник регионального значения, неостановимо разрушается. Остатки деревянных строений усадьбы разбираются на дрова. Каменный костел еще держится, что при свободном доступе и отсутствии надзора можно считать предъюбилейным чудом.

■■

Сейчас деревянный усадебный дом — этот небольшой «почтенный замок», построенный в первой половине XIX века, единственный подобный в Ленинградской области, — находится в катастрофическом состоянии. В 1936 году, к 100-летию со дня смерти Пушкина, режиссер Александр Ивановский именно в этом доме снимал фрагменты фильма «Дубровский». Стоит отметить, что Ивановский при работе над историческим материалом тщательно подходил к выбору интерьеров и реквизита для съемок. Например, фильм «Дворец и крепость» он снимал в помещениях Зимнего дворца — и использовал подлинную карету Александра II. Это позволяет предположить, что и при работе над фильмом «Дубровский» режиссер выбрал усадьбу не случайно, но как раз после подробного изучения ее истории.

Официальные партнеры Государственного Эрмитажа

Гости отелей имеют уникальную возможность посетить музей без очереди

РЕКЛАМА

RENAISSANCE®
ST PETERSBURG BALTIC HOTEL

RenaissanceSaintPetersburg.ru

COURTYARD® Marriott
ST. PETERSBURG VASILIEVSKY

CourtyardSaintPetersburg.ru

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

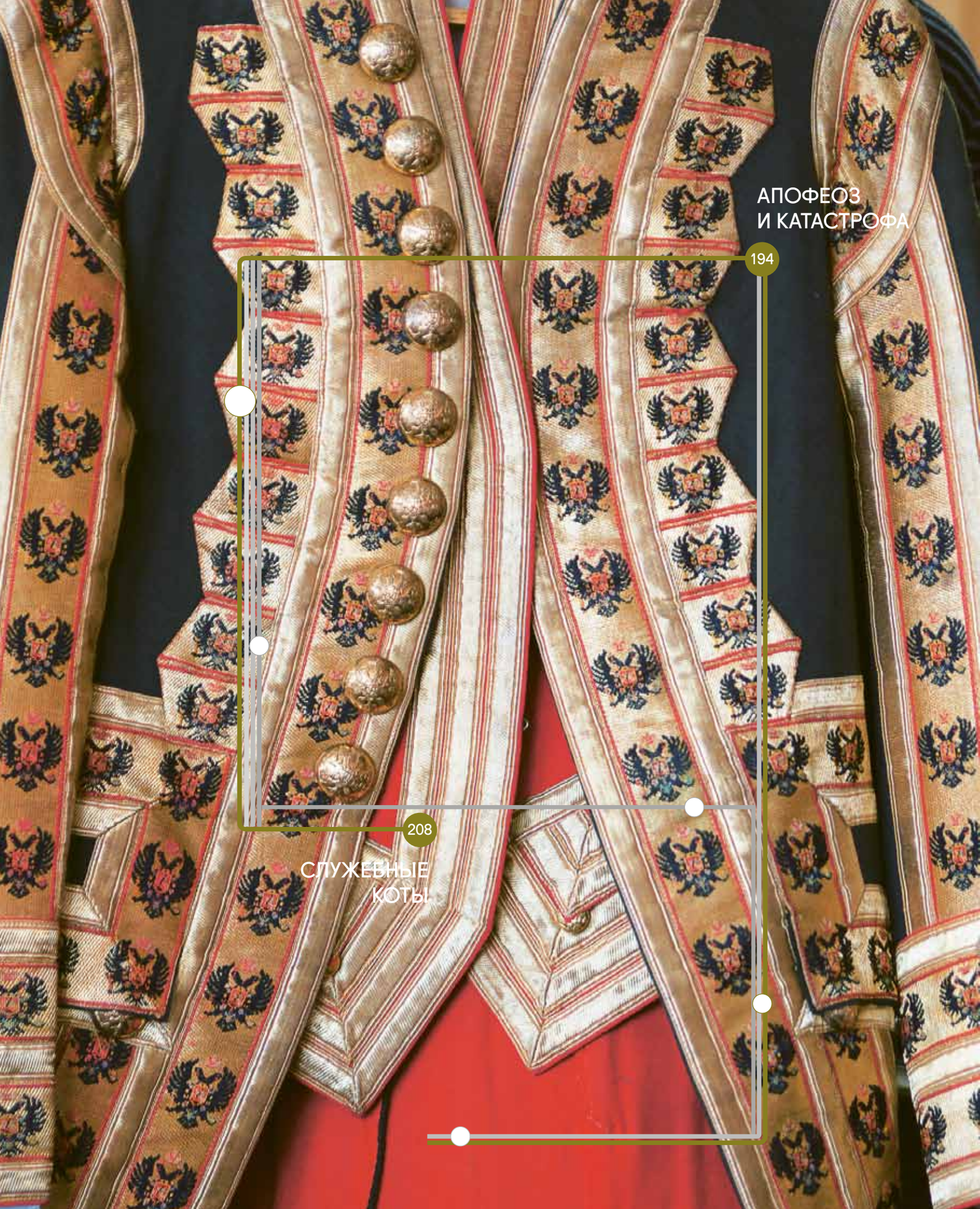

АПОФЕОЗ
И КАТАСТРОФА
194
208
СЛУЖЕБНЫЕ
КОТЫ

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

«Удобные к ловлению мышей»

МАРИЯ ХАЛТУНЕН

Коты были в Эрмитаже всегда. Но какой Эрмитаж мы имеем в виду? Императорский Эрмитаж — музей, который потом стал государственным и в котором мы имеем честь работать? Да, когда его основали, они уже тут жили. Куда более ранний Эрмитаж Екатерины Великой, который посещали она да мыши? Да, они жили уже и там. Зимний дворец Екатерины до Эрмитажа? И тут они уже были. Более того, они жили уже в Зимнем дворце императрицы Елизаветы. Именно ей мы обязаны официальным документом, зафиксировавшим дату признания того, что коты нужны дворцу, что это нечто ценное, о чем нужно заботиться, выделять деньги на содержание, находить лучшие места обитания (Казань), отбирать лучшие экземпляры и с особым транспортом везти во дворец. История повторится, и в далеком от времен Елизаветы XX веке будет организовано еще несколько транспортов с котами — в город, так же, если не больше, заполоненный крысами и нуждавшийся в спасителях.

Они и прибыли в Петербург, лучшие образцы бойцовской породы, ныне утраченной, с крупными головами, прекрасные крысоловы, crème de la crème. Вряд ли котов в городе не водилось, все-таки и Петр I привез кота из Голландии, да и у царя Алексея Михайловича (правда, в Москве — и много раньше описываемых событий) был кот, чей портрет известен не менее, чем портрет самого Алексея Михайловича. Но крыс и мышей в Петербурге явно было больше, и преимущество это сохранялось: молодая Екатерина рассказывала, что ее супруг, великий князь

Петр, в своих военных играх судил военным судом крыс и вешал. А если великий князь смог легко найти крысу у себя во дворце, то она была далеко не одна...

К сожалению, имен первых котов не сохранилось, как и их потомства (коты все были кастрированными), но начало красивой традиции и легенды было положено. Скорее всего, эти животные жили во дворах и подвалах, где и охотились, но кто-то стал жить также в дворцовых помещениях. Стало принято держать животных в семье: как только дети подрастали и могли заботиться о ком-то, они получали питомца. Это были собаки и коты, и хотя собаки более известны, поскольку они участвовали в светской жизни (охоты и прогулки), — котами также не пренебрегали. Есть косвенные сведения, что комнатные коты Екатерины походили на русских голубых, но хорошо известно: один из трех последних котов семьи Николая II был демократично полосат и носил простое и честное имя Васька (сохранилась его фотография, которую сделал кто-то из членов семьи, лежа на полу, чтобы получить наиболее выгодный кадр: Васька дерет лапой штору). Этим котам повезло в жизни больше, чем их партнерам-собакам: их не взяли с собой в ссылку — и после нескольких дней скитаний по опустевшим комнатам отдали тем, кто когда-то их подарил. И они выжили.

Потом началась обычная дворовая жизнь, о которой не сохранилось никаких документов. Естественно, музей, как любое другое крупное учреждение во все исторические пертурбации, существовать без котов не мог (крысы очень живучие и умные животные), но их количество и деятельность не фиксировались. Коты просто существовали в том же пространстве, что и музей, незаметно помогая сохранять его сокровища.

Потом наступило страшное время — Великая Отечественная война, а с ней блокада. Жизнь в городе почти остановилась, с его улиц исчезла вся живность, не стало даже голубей — остались одни крысы. Выжило лишь несколько котов. До недавнего времени полагали, что удалось сохранить только двух, но изыскания, проведенные Музеем кошки совместно с Обществом жителей блокадного Ленинграда, позволили найти сведения о пяти котах, причем есть даже фотография одного из них. В мемуарах блокадников описывается момент, когда люди увидели за стеклом окна кошку с котятами — и не могли наглядеться, это был символ начала новой жизни. Началась она и для эрмитажных котов. Сразу после прорыва блокады было организовано два специальных транспорта с котами: первый — из Ярославля, второй — из Сибири. Люди опять отдавали своих домашних котов, чтобы те поехали спасать от крыс все тот же город. А там стояли в очередь за котами, и с этого момента возобновилась история их пребывания в Государственном Эрмитаже. Они держались сколько могли. А потом их сменили достойнейшие.

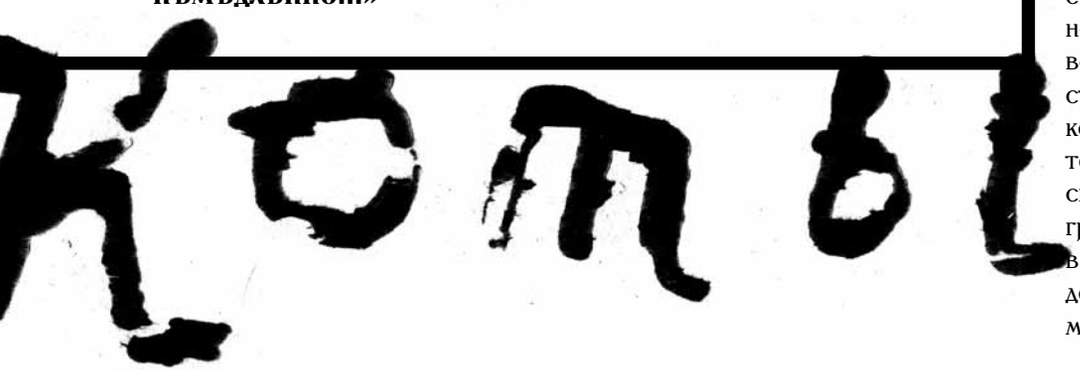
Наследники котов 40-х годов распределились по огромным теплым подвалам музея и, добывая себе пропитание традиционной охотой, служили Эрмитажу. Сотрудники подкармливали их, общались с теми, кто хотел, но в массе своей это были типичные полудикие дворовые коты — осторожные, ушлые, сильные и пронырливые. И совершенно неприкаянные в непричастности к общей музейной жизни.

15 лет назад возникла идея отблагодарить котов за непрестанную работу и сделать их частью музейной жизни. Так как они хорошие охотники, мышей уже не хватало на всех, поэтому их решили централизованно подкармливать. Несколько ведер еды и полтора часа после работы, чтобы обойти подвалы (а они пролегают подо всей территорией музея, в котором пять зданий). Потом стали собирать на содержание котов деньги — началась акция «Рубль на кошек». Затем в подвале им выделили помещение с водой, вскоре они обжились и стали ручными, потом — почти домашними, а потом — знаменитыми. Сперва о них узнал город, а за ним и мир. Коты стали одним из узнаваемых брендов Эрмитажа.

Специфика обаяния этого бренда — в его доступности. Каждый может увидеть котов во дворе и убедиться в реальности их существования. Но за популярностью котов стоит огромная многолетняя работа. За ними ухаживают. Их лечат. Горюют, если кого-то не удалось спасти. О них создано несколько книг: о маленькой девочке, пришедшей попросить разрешения у директора Эрмитажа найти идеального кота для создания портрета, об истории котов в Эрмитаже и о традиции трактовки их образа в искусстве. А в Голландии написана книга о романтичной любви интеллигентного кота-эстета и дворовой кошки-пролетарки. День эрмитажного кота стал календарным праздником музея, и несколько тысяч людей рисуют эрмитажных котов, а потом приходят в музей посмотреть на выставку своих рисунков и самих котов. Прохожие фотографируют эрмитажных котов, играют с ними в Большом дворе и понимают, что являются свидетелями части истории, в которую вовлечены мы все. И Эрмитаж. И Петербург. И наши коты.

«Указ о высылке ко двору котов» 1745 года

«Сего ноября 2-го дня, в указе Ея Императорского Величества в казанскую губернскую канцелярию, писано: октября 13-го Ея Императорское Величество указала: сыскав в Казани здешних пород кладеных самых лучших и больших котов, удобных к ловлению мышей, прислать в С.-Петербург ко двору Ея Императорского Величества с таким человеком, который бы мог за ними ходить и кормить, и отправить их, дав под них подводы и на них прогоны и на корм сколько надлежит немедленно...»



В ФОНДАХ ОТДЕЛА ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (ОИРК) ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ХРАНИТСЯ УНИКАЛЬНОЕ СОБРАНИЕ ЛИВРЕЙНОГО КОСТЮМА И АКСЕССУАРОВ. ИЗУЧЕНИЕ ЭТОЙ КОЛЛЕКЦИИ БЫЛО НЕВОЗМОЖНО ДО НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ ПО ИДЕОЛОГИЧЕСКИМ СООБРАЖЕНИЯМ. ИСТОРИЯ СЛУЖИТЕЛЕЙ ВЫСОЧАЙШЕГО ДВОРА СОВСЕМ НЕДАВНО СТАЛА ПРЕДМЕТОМ СПЕЦИАЛЬНОГО РАССМОТРЕНИЯ. ЗА КАФТАНАМИ, ШИНЕЛЯМИ, КАМЗОЛАМИ И БУШЛАТАМИ СТОЯТ СУДЬБЫ КОНКРЕТНЫХ ЛЮДЕЙ, ТЕХ, КТО «ОБЕСПЕЧИВАЛ» БЛЕСК ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРА В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА. ИНФОРМАЦИЮ О КОСТЮМЕ И ЕГО ВЛАДЕЛЬЦЕ СОДЕРЖИТ НЕ ТОЛЬКО МАРКА АТЕЛЬЕ ИЛИ МАГАЗИНА, СТАРЫЙ ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР ИЛИ ШТАМП, НО ТАКЖЕ ЛЮБОЙ СЛЕД ОТ ИГОЛКИ, ПОТЕРТОСТЬ ИЛИ ЗАГРЯЗНЕННОСТЬ ТКАНИ, ПЕРЕШИТАЯ ПУГОВИЦА, СОДЕРЖИМОЕ КАРМАНОВ ИЛИ ПОЛУСТЕРТАЯ НАДПИСЬ НА ПОДКЛАДКЕ.

НИНА ТАРАСОВА

РИСУНКИ: ЭЛЬДАР ЗАКИРОВ

Кот Клаус

Парадный костюм придворного арапа
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Бархат, сукно, хлопчатобумажная ткань, металлизированная нить, золоченый шнур, золотой галун, шелковая нить, металлические крючки; машинная и ручная работа

Темнокожие люди выполняли функции служителей при монарших дворах во многих странах Западной Европы. Принято считать, что в России арапы-слуги появились только в петровские времена, хотя есть свидетельства, что еще в конце XVI столетия в царских теремах можно было встретить арапчат в пестрой одежде.

В XVIII веке служившие при русском императорском дворе арапы исполняли функции комнатных лакеев и лакеев на выезде. К середине XIX века их использовали в основном в качестве слуг при дверях, реже — в качестве курьеров или сопровождающих.

Костюмы придворных арапов, где причудливо сочетались западноевропейские и восточные мотивы, отличались яркостью, многослойностью, необычным покроем, разнообразием тканей и отделки.

Парадный костюм придворного арапа состоял из 16 предметов. Это были алые суконные шаровары, белый жилет, две куртки (нижняя из темно-зеленого сукна и верхняя из пунцового бархата), темно-зеленый атласный кушак, такого же цвета суконные штиблеты, красные сафьяновые туфли, белые чулки и перчатки, бархатная шапочка-феска с кистью, обвитая тонким кисейным шарфом. Завершающая деталь парадного костюма арапа — переброшенная через плечо массивная шерстяная шаль с характерным восточным узором, длиной более трех метров. В отделке костюма широко использовались золотой галун, шнуры из золоченых и шелковых нитей, канитель. В начале XX столетия изготовление такого костюма и покупка к нему аксессуаров обходились казне в сумму более 500 рублей. Придворные служители надевали парадную ливрею только по особо торжественным случаям.

Кот Василий Пушкин

Повседневный костюм придворного арапа
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Сукно, хлопчатобумажная ткань, металлизированная нить, золоченый шнур, металлические крючки; машинная и ручная работа

Повседневный костюм придворного арапа выглядел намного скромнее. В его состав входили две куртки — красная (нижняя) и темно-зеленая (верхняя), с высоким красным воротником и кистями на полах, широкие красные брюки навыпуск, кушак, красная суконная шапочка с белым кисейным платком, зеленые кожаные башмаки. Костюм украшался узким золотым басоном и золоченым шнуром.

Кроме парадной и повседневной формы каждому придворному арапу, как и любому другому служителю, бесплатно выдавали уличную одежду (пальто и фуражку), костюм для вояжей и зимнее пальто на ватной подкладке, с барашковым воротником.

Кот Кузьма

Парадный костюм придворного официанта
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Сукно, стамед, хлопчатобумажная ткань, золотой галун,
золоченые гербовые пуговицы; машинная и ручная работа

Официанты, отвечавшие непосредственно за подачу блюд и напитков на столы высочайших особ как для ежедневных трапез, так и во время больших торжественных обедов, занимали верхнюю ступень в иерархии придворных служителей. Официантами считались мундшенки (ответственные за подачу вин), кофешенки (ответственные за приготовление и подачу кофе и чая), тафельдекеры (ответственные за сервировку), кондитеры (ответственные за приготовление и подачу десертов) и метрдотели (распорядители, ответственные за все столы). Для официантов шили парадные, праздничные, повседневные, вояжные и рабочие костюмы. Если повседневный костюм, представлявший собой комплект из элегантного темно-синего фрака, белого жилета, манишки и синих брюк, не выделялся в интерьере небольшой дворцовой столовой, то парадная ливрея официанта становилась едва ли не самым ярким пятном в многоцветной палитре праздничного обеда.

Парадный костюм придворного официанта состоял из алого кафтана и алого жилета, украшенных сверкающими галунами и золочеными пуговицами, белых коротких штанов с золочеными кисточками, белых чулок и лакированных башмаков с крупными пряжками. Обязательный аксессуар придворнослужительской одежды — белые перчатки.

Кот Рикки Старший

Бушлат придворного кондитерского подмастерья
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Сукно, шерстяная и хлопчатобумажная ткань, золотой галун, золоченые гербовые пуговицы; машинная и ручная работа

В конце XIX — начале XX века «гастрономические» потребности императорского двора удовлетворяла целая армия специалистов численностью более 80 человек. Тем не менее для грандиозных парадных обедов Министерству двора приходилось дополнительно нанимать множество работников.

Над приготовлением изысканных блюд в дворцовых кухнях трудились десятки поваров высочайшей квалификации и их «поваренные ученики», булочники и «булочные подмастерья», хлебопеки, кондитеры и «кондитерские подмастерья». Эти люди, которые играли далеко не последнюю роль в формировании имиджа блестящего и благополучного двора, не выходили в парадные залы, не подавали блюда на сервированные роскошной посудой столы. Их одежда была скромной и строгой: непременные фартук и колпак — на рабочем месте, бушлаты серого сукна (или темно-зеленые драповые пальто) — для выхода за пределы императорской резиденции. Знаками принадлежности к корпусу придворных служителей были узкие золотые гербовые галуны в петлицах и на рукавах и кокарда с двуглавым орлом на форменной фуражке.

Кот Тигрик

Парадный костюм придворного скорохода
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Сукно, стамед, золотой галун, золоченые и шелковые нити, золоченые гербовые пуговицы; машинная и ручная работа

Скороходы выполняли функции курьеров в императорской резиденции. С поручениями к ним обращались как первые лица империи, так и высшие чины двора. Нередко скороходам приходилось оправдывать старинное название своей должности и, «спасая» ситуацию, очень быстро передвигаться по бесконечным анфиладам дворцовых залов. Скороходами, как правило, были молодые красивые мужчины. Их костюмы, соперничая с экзотичностью и многослойностью ливреи придворных арапов, подчеркивали особое положение скороходов при дворе. Прежде всего, «дворцового курьера» узнавали по шапочке-каскету с черными, желтыми и белыми страусовыми перьями и длинной, обвитой золотым шнуром, трости с металлическим набалдашником и кольцами. Кроме того, скороходы носили зеленые юбочки (дань традиции XVIII века), которые выглядывали из-под фалд кафтанов, почти полностью обшитых золотыми галунами и украшенных наплечниками и аксельбантами. К парадному костюму скорохода полагалось надевать красный жилет, белоснежную манишку и «галстух», короткие штаны из алого трипа, алый шелковый кушак, белые чулки и лакированные башмаки с пряжками.

Кот Гаврила Ардалионович

Парадный костюм придворного камер-фурьера
Санкт-Петербург. Начало XX в.
Фирма «И. П. Лидваль и сыновья»
Сукно, кашемир, золотой галун, металлизированная нить,
металлические плашки, пайетки, бить, золоченые гербовые пуговицы;
золотое шитье; ручная и машинная работа

Работой всех придворных служителей руководил камер-фурьер. У него была своя канцелярия, и он отвечал за ведение "Камер-фурьерского журнала", в который регулярно, в течение более 200 лет, записывались все события, происходившие при императорском дворе. В конце XIX — начале XX века камер-фурьеру уже не надо было собственноручно заполнять данный журнал, за него это делали писцы. Камер-фурьер рассылал объявления о торжественных выходах при дворе, повестки на орденские праздники, повестки о ношении траура и т. д. В церемониальной жизни двора камер-фурьер занимал весьма почетное место, традиционно открывая различные торжественные шествия.

Парадный костюм камер-фурьера состоял из алого кафтана, расшитого золочеными нитями и пайетками, белого жилета и белых коротких штанов с золочеными кисточками, белых шелковых чулок и лакированных башмаков с большими золочеными пряжками. Необходимыми аксессуарами костюма были треугольная шляпа, белые замшевые перчатки и церемониальное оружие — шпага с серебряным темляком на портупее из белого шелкового муара.

АПОФЕОЗ И КАТА

АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ

РИМСКИХ ИМПЕРАТОРОВ-ПОБЕДИТЕЛЕЙ ВОЛОКЛА КОЛЕСНИЦА, ЗАПРЯЖЕННАЯ КВАДРИГОЙ БЕЛЫХ КОНЕЙ, БЕЛОРОЖДЕННЫЕ ЛОШАДИ ПЕРСОВ ПЕРЕНОСИЛИ ЛЮДЕЙ НА НЕБО, СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ — ПОКРОВИТЕЛЬ РОССИИ — В РУССКОЙ ТРАДИЦИИ ОБЯЗАН БЫТЬ ИЗОБРАЖЕННЫМ ИМЕННО НА БЕЛОЙ ЛОШАДИ. НО ЛЮБОЙ ТРИУМФ — ВОЖДЕЛЕННЫЙ КОНЕЦ ВСЯКОЙ ЭКСПАНСИИ — НЕСЕТ В СЕБЕ АПОКАЛИПСИС, КОТОРЫМ-ТО ВСЯКАЯ ЭКСПАНСИЯ НА САМОМ ДЕЛЕ И ЗАКАНЧИВАЕТСЯ. ВСАДНИК ПЕРВОЙ ПЕЧАТИ БРОСАЕТ ОТСВЕТ НА ВСЕХ ЛЕРМА, КАРЛОВ, ДЕМИДОВЫХ И АЛЕКСАНДРОВ I, НА БЕЛЫХ ЛОШАДЯХ ГОРДО ГАРЦУЮЩИХ, И ИЗ ЭТОЙ ПРОТИВОРЕЧИВОСТИ ТРИУМФА-АПОКАЛИПСИСА ВЫРАСТАЕТ ИКОНОГРАФИЯ «ОБРАЩЕНИЯ САВЛА», ГЕНИАЛЬНО ОБЫГРАННАЯ ДВУМЯ ВЕЛИКИМИ ХУДОЖНИКАМИ: ПАРМИДЖАНИНО И КАРАВАДЖО.

ИКОНОГРАФИЯ БЕЛОЙ ЛОШАДИ В КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

1. Григорий Майофис

Человек без религии — лошадь без уздечки
2011
Бромойль, акрил
Собственность автора

Выражение «въехать на белом коне» знает каждый хоть сколько-нибудь обученный грамоте. Не все, правда, знают, что белый конь — непременная принадлежность античных триумфов, то есть торжественных въездов в Рим императоров, возвращающихся после очередной победоносной войны. Императоров волокла колесница, запряженная квадригой, причем кони должны были быть именно белыми: лошади этой масти, именуемые также «белорожденными» (лексика коневодов), наиболее редки и дороги. Как сообщают Плутарх и Тит Ливий, первым, кто запряг белых лошадей в колесницу триумфатора, был Марк Фурий Камилл, чем вызвал порицания со стороны общественности, обвинившей его в тщеславии и склонности к роскоши. Камилл был диктатором, и общественность первой половины IV века до н. э., то есть времени его триумфов, была республиканской. Императоры вполне оценили шик «белорожденных», и общественность им уже не перечила — она к этому времени стала императорской. «Въехать на белом коне» значило быть триумфатором, а если въезжаешь не на белом, то получается, что уже и не совсем триумфатор... К нашему времени эта фраза стала столь избитой, что люди, претендующие на остроумие, заменяют ее на «въехать на белом слоне». Опять же, «вечное возвращение», так как и императоры спустя некоторое время сочли белых лошадей слишком ординарными и стали въезжать в Рим на слонах (желательно белых, но с этим были трудности; кстати, про слонов общественность уже и не пикнула). На картине Джованни Баттисты Тьеполо, украшении собрания Эрмитажа, один римский триумф (правда, не императорский, а республиканский, триумф Мания Курия Дентата) на белых слонах и происходит. Фантазия Тьеполо имеет под собой основу, так как известно, что после победы над Пирром Маний Курий по Риму водил слонов (но не въезжал на них в Рим), и Рим тогда слонов увидел впервые. Однако не белых, это точно: Манию белых слонов гораздо труднее было достать, чем Тьеполо.

Как бы то ни было, именно Древнему Риму мы обязаны тем, что белые лошади прочно ассоциируются с империей, торжеством, победой, то есть с экспансией, увенчанной триумфом. Римская традиция продолжилась и в христианстве, и в исламе: и в той и в другой религии белая лошадь — символ победы. Чуть ли не самый впечатляющий пример подобной символики — икона «Чудо Георгия о змие», ставшая, в общем-то, символом России. Святой Георгий Победоносец — покровитель России, в русской традиции его обязательно изображали именно на белой лошади (да и в европейской тоже, см. Учелло с Рафаэлем), и христианство, как и мы, не замечало, что в апологетике святого Георгия, персонифицирующего победу Христа над диаволом, оно наследует языческой традиции. Древнерусская (византийская на самом деле) традиция изображения святого Георгия на белой лошади идет от эллинизма, и первый художник, сотворивший этот образ, явно держал у себя перед глазами что-то подобное камее I века н. э. из эрмитажного собрания, с вырезанной на ней сценой «Охота Александра Македонского на вепря». На камее, созданной уже в римское время, Александр — типичный триумфатор на белом коне, хотя занят делом вроде как и бытовым — охотой.

За святым Георгием потянулись и герои светские, желавшие быть изображенными на белом коне. Король подобных изображений — «Портрет герцога Лермы», всемогущего фаворита испанского короля Филиппа III, написанный Рубенсом, из собрания Прадо. Рубенсовский Лерма — мифологема не менее выразительная, чем «Чудо Георгия о змие», и за ним следуют уже вариации, в том числе «Конный портрет Карла Первого, короля Англии, с его шталмейстером Сен-Антуаном» Антониса ван Дейка из собрания Ее Величества Королевы в Виндзоре, и все конные инфанты Веласкеса, и замечательный отечественный «Конный портрет А. Н. Демидова» Карла Брюллова, находящийся во Фло-

2. Бенджамин Грин.
Автор живописного оригинала Джордж Стаббс
Лев, терзающий лошадь
Великобритания. 1769
Бумага, гравюра черной манерой
45,1 x 55,4 см

3. Автор неизвестен
Вайшравана-Бишамэн,
Страж Севера на белом коне
Китай, тангутское государство Си Ся,
Хара-Хото. XII–XIII вв.
Свиток на шелке. 61,5 x 55 см

4. Адриан ван Гал Младший
Триумф Мардохея
Нидерланды. XVII в.
Дерево, масло. 60 x 80 см

5. Автор неизвестен
Александр Македонский
на охоте на вепря
Древний Рим. I в.
Сардоникс; камея. 2 x 2,2 см

6. Джованни Баттиста Тьеполо
Триумф полководца Мания Курия Дантата
Италия. Около 1730
Холст, масло. 550 x 322 см

7. Михай Зичи
Насир-ад-Дин Шах верхом на лошади.
Серия «Посещение персидским
шахом Насир-ад-Дином
Санкт-Петербурга в 1873 г.»
Венгрия–Россия. 1873
Бумага желтая, акварель, белила, графитный карандаш, золотая краска. 23,5 x 21,2 см

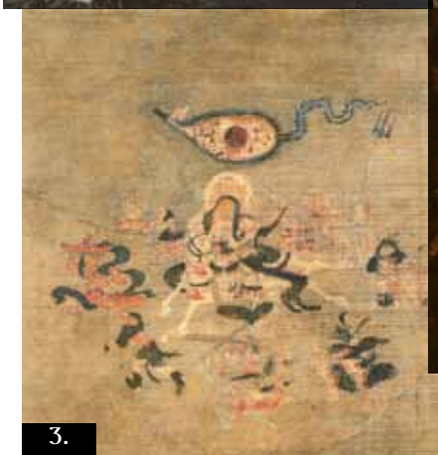
8. Автор неизвестен
Икона «Чудо святого Георгия о змие»
Россия. Конец XV — начало XVI в.
Дерево, темпера. 57,5 x 43 см

9. Автор неизвестен
Всадник на коне с копьем в руках
(фрагмент)
Китай, тангутское государство Си Ся,
Хара-Хото. XIII–XIV вв.
Тангка на шелке. 40,5 x 26,5 см

10. Питер Пауль Рубенс
Персей и Андромеда
Фландрия. Около 1622 г.
Холст, масло. 99,5 x 139 см

11. Франц Крюгер
Портрет Александра I (1777–1825)
верхом на коне
Военная галерея 1812 г. в Зимнем дворце
Германия. 1837
Холст, масло. 484 x 344 см

2.



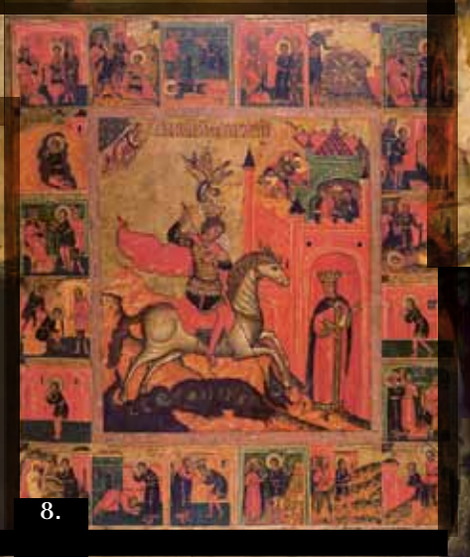
3.

4.

9.
10.

11.

6.



8.

5.

7.

12. 13.

14. 16.

15. 17.

12. Рафаэль Санти
Святой Георгий, побеждающий дракона
Франция. 1505
Холст, масло. 29 x 25 см
Лувр, Париж

13. Питер Брейгель Старший
Триумф смерти
Испания. 1562
Дерево, масло. 117 x 162 см
Музей Прадо, Мадрид

14. Паоло Учелло
Святой Георгий и дракон
1456
Холст, масло. 57 x 73 см
Национальная галерея, Лондон

15. Пармиджанино
Обращение Савла
Около 1528
Холст, масло. 177,5 x 128,5 см
Музей истории искусств, Вена

16. Караваджо
Обращение Савла
Италия. 1600–1601
Холст, масло. 230 × 175 см
Церковь Мария дель Пополо, Рим

17. Автор неизвестен
Триумф смерти
Около 1446
Фреска. 600 × 642 см
Междисциплинарная региональная галерея Сицилии. Фотоархив.
Палаццо Абателлис, Палермо

ТЕЛЬТ

ренции, в Питти, и, конечно же, конный портрет Александра I в Галерее 1812 года работы Крюгера. (В связи с этим портретом нельзя не вспомнить описание Александра I в «Войне и мире», где император постоянно гарцует на белой лошади, тем самым показывая свое родство и с римскими триумфаторами, и с Александром Македонским, охотящимся на вепря, и со святым Георгием, диавола поражающим, и со всадником Апокалипсиса.)

Это то, что касается «въехать на белом коне»; но есть еще и «выехать на белом коне», а это уже совсем другая история: «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (Откр. 6: 1, 2). Не то чтобы совсем другая, обе истории связаны, и произрастают всё из того же римского триумфа и заведенного Марком Фурием Камиллом обычая красоваться в триумфе именно на белых лошадях, но мы уже от Мишеля Монтеня знаем, что нет обычаев плохих или хороших, важно лишь наше к ним отношение (возьмем, по примеру Монтеня, людоедство). Иоанн Богослов, прекрасно осведомленный о римском обычае, его обыгрывает и пародирует, превратив Императора торжествующего в Первого всадника Апокалипсиса, появляющегося после снятия первой печати. И моментально, когда «въехал куда-то» меняется на «вышел откуда-то», в данном случае с небес, — всадник хоть и остается «как победоносный, и чтобы победить», но вся картина преображается: и вот уже не цветы победителю, не улыбки и не крики радости и торжества, а глад, мор и проклятия царят вокруг всадника на белой лошади. То есть «въехал на белом коне» — это апофеоз, а «вышел» — катастрофа.

Любой Триумф — вожделенный конец всякой экспансии — несет в себе Апокалипсис, которым всякая экспансия на самом деле и заканчивается. «Откровение Иисуса Христа, которое дал Ему Бог, чтобы показать рабам Своим» — одно из наиболее ярких изображений двойственности триумфа. Всадник Первой печати бросает отсвет на всех Лерма, Карлов, Демидовых и Александров I, на белых лошадях гордо гарцующих, и из этой противоречивости триумфа-апокалипсиса вырастает иконография «Обращения Савла», гениально обыгранная двумя великими художниками: Пармиджанино и Караваджо. Картина Пармиджанино находится в Музее истории искусств в Вене, картина Караваджо — в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме, и в обеих белая лошадь играет важнейшую роль.

ПАССАЖ

Караваджо изобразил Савла молодым воином, беспомощно опрокинутым навзничь. Его руки подняты вверх в каком-то движении робости, одновременно похожем и на жест защиты, отстранения, и на попытку слепого ощупать и тем самым представить невидимое, и на раскрытые объятия. Фигура павшего дана в резком перспективном сокращении: она вываливается на зрителя из плоскости картины, создавая физическое переживание болезненности удара. Ослепшие глаза «широко закрыты», таинственный свет не имеет никакого источника — он исходит от самого́ поверженного, мягко обволакивая всё вокруг, и лицо, несмотря на неестественность позы, спокойно и умиротворенно. Лошадь у Караваджо не совсем белая, скорее она светло-соловая, но с белой гривой и белыми пятнами. Большая и сильная, однако притихшая, она осторожно переступает через тело воина, стараясь не причинить ему боли — не задеть тяжело подкованным копытом, находящимся чуть ли не в центре картины. Переживание чуда внутреннего преображения передано Караваджо столь мощно и столь тонко, что его Путь в Дамаск становится всеобъемлющим, лишенным временных и географических границ, объединяющим в одно целое и сирийскую пустыню начала новой эры, и Рим эпохи барокко, и наше с вами время.

ПАСО ФИНО

У Пармиджанино перед зрителем предстает крупный мужчина с мускулистыми ногами и ухоженной бородой; одет он роскошно и ярко: в розовую короткую тунику и желтый расшитый плащ, накинутый

на плечи, как шаль. Герой картины распластался у ног сказочной белой лошади, вздыбленной во всей красе — в полный рост, так, будто вся картина посвящена только ей, белорожденной лошади, украшенной золотой уздой и белой леопардовой шкурой. Лошадиный прозрачный глаз, огромный, похожий на отполированный кристалл хрусталя, уставился прямо на зрителя, магнетизирует его, и Савл, с мольбой и ужасом, закатив глаза кверху и вздернув брови, смотрит искоса на торжествующее животное, не замечая прорвавшегося сквозь тучи света. Вытянутая рука с болезненно длинными пальцами выпустила золотые поводья, скрутившиеся в узел, и нет в нем, в будущем апостоле, никакой сосредоточенности на внутреннем чуде, и ослепления никакого нет, лишь недоумение, граничащее со страхом. Не Путь в Дамаск, а Портрет белой Лошади. Изображение Пармиджанино столь странно, что в одном из старых инвентарей XVII века, описывающих картину, содержится курьезное замечание: «Доска с упавшим навзничь св. Павлом, который смотрит на небо, подняв левую руку, а другая — на земле; с прыгающей жирафой или лошадью и с пейзажем; в золоченой раме; руки Пармиджанино, 120 дукатов».

Путь в Дамаск в трактовке Пармиджанино предстал не как внутреннее озарение, а как внешнее апокалиптическое провидение, выразительное, но поверхностное, прямо апеллирующее к словам все того же Откровения: «И сказал мне Ангел: напиши: блаженны званные на брачную вечерю Агнца. И сказал мне: сии суть истинные слова Божии. Я пал к ногам его, чтобы поклониться ему; но он сказал мне: смотри, не делай сего; я служитель тебе и братьям твоим, имеющим свидетельство Иисусово; Богу поклонись, ибо свидетельство Иисусово есть дух пророчества. И увидел я отверстое небо, и вот, конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. Очи у Него как пламень огненный, и на голове Его много диадим».

В обеих композициях белая лошадь притягивает к себе взгляд зрителя, ее изображение (хочется сказать «образ») — чуть ли не главный персонаж у обоих художников. И тут же в памяти всплывают другие лошади, множество белых лошадей, скачущих по мировому искусству. Белые лошади древних китайских императоров; белоснежный персидский конь, воплощение поэзии, из миниатюры Шарафа аль-Хусайни аль-Йазди «Юноша с лютней», написанной около 1594–1595 годов; белорожденный триумфальный Пегас из «Освобождения Андромеды» Рубенса; и, наконец, «Ночной кошмар» Иоганна Генриха Фюссли, любимая картина всех психоаналитиков и авторов фильмов ужасов. Спальня, широкая постель, фигура девушки в белом платье, потерявшей сознание от ужаса, на груди девушки сидит уродец, а оскаленная морда белой кобылы ржет из-за полога. Картина Фюссли — буквальное воплощение смысла французского cauchemar, английского nightmare, дословно переводящихся как «ночная кобыла», что означает страшное ночное видение. В «Соннике» Аполлодора сказано, что белая лошадь, приснившаяся больному, несет ему скорую смерть. Вот тебе и триумф. И белые лошади, оседланные ведьмами и ведьмаками, проносятся в ночном небе английских, ирландских, французских и германских преданий, сея несчастия и разрушения. В новое, так сказать, время два художника независимо друг от друга, стараясь создать образ гибели античного Рима (и цивилизации вообще), используют взвившуюся на дыбы белую лошадь: она появляется в «Последнем дне Помпеи» Брюллова и в сцене землетрясения, разрушающего древний город, в «Сатириконе» Феллини.

В 2008 году белая лошадь вздыбилась над аэропортом Денвера. Ее появление стало скандальным: скульптуру называют «троянским конем нового мирового порядка» и зримым воплощением американского империализма. Все это так, и, конечно, творение Луиса Хименеса, мексиканца с американским паспортом, как раз сочетает в себе и «въехал» римских императоров, и «вышел» Апокалипсиса, а заодно и nightmare Фюссли. Иметь дело с этим страшноватым созданием оказалось действительно страшно: Хименес был убит упавшей на него в мастерской частью белой лошади, и устанавливал скульптуру уже его сын. Белая лошадь очень опасна.

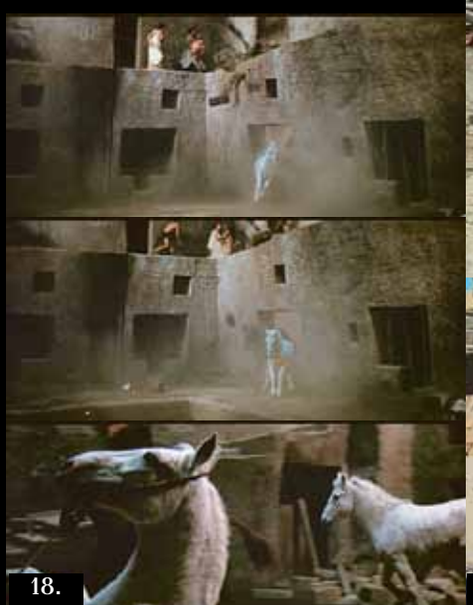
Однако в мозгу нормального человека при произнесении словосочетания While Horse в первую очередь возникает не образ римского триумфа, не святой Георгий и всадник Апокалипсиса, не кони китайских императоров и небесная персидская поэзия, а эффектная форма бутылки купажированного виски компании, основанной Джеймсом Логаном Мэкки в Шотландии в 1883 году. Форма эта, так же как и коробка с обязательным рисунком белой лошади, уже давно стала атрибутом истинного джентльменства, следовательно — размеренно-рассчитанного благополучия, а не Апокалипсиса. Считается, что виски был назван по имени таверны, она же — гостиница и постоялый двор, While Horse Inn, принадлежавшей все тому же семейству Мэкки. Гостиниц и таверн с подобным названием пруд пруди по всей Европе, даже один роман (про смерть, конечно) Агаты Кристи имеет название «Вилла “Белая Лошадь”». Но это не английское изобретение: постоялых дворов с таким именем начиная с XV века было полно в Голландии и Фландрии. Здесь «Белая Лошадь» означает как бы пожелание благополучного пути, и белых лошадей полно в голландской и фламандской живописи с изображением путешественников, а также в трактирно-таверных сценах. Причем в данном случае — у Изака Остаде и Пауля Поттера — белый цвет лошади, прямо как в персидской миниатюре, должен был рождать (и рождает) ощущение умиротворения и безмятежности, столь необходимых в пути. Ведь белая лошадь еще к тому же и очень надежный транспорт, и белорожденные лошади персов переносили людей на небо. Как это «трактирное» умиротворение While Horse аранжировал бедный Хименес, мы видим: здорово аранжировал, надо признаться.

18. Федерико Феллини
Кадры из фильма «Сатирикон»
Италия–Франция. 1969

19. Алехандро Ходоровски
Кадры из фильма «El topo» («Крот»)
Мексика. 1970

20. Сергей Бондарчук
Кадры из фильма «Война и мир». 1-я серия: «Андрей Болконский»
1965–1967

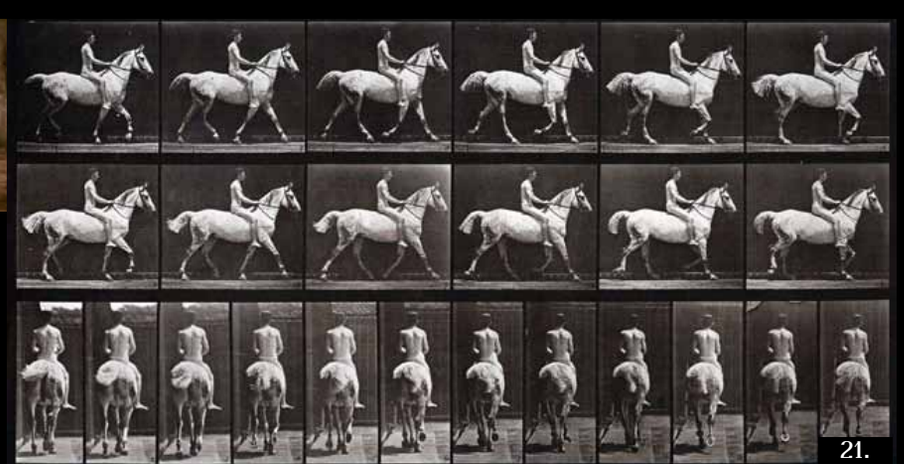
21. Эдвард Мейбридж
Animal Locomotion
1886
Отпечатано в 1887
Музей искусств графства Лос-Анджелес


18.

19.

В наше время картина Алехандро Ходоровски «El topo» приобрела статус легенды мирового кино. В 1970 году в нью-йоркском Музее современного искусства состоялась первая закрытая премьера, и фильм понравился Бену Баренгольцу, владельцу кинотеатра «Elgin». Он запустил «El topo» на после-полуночных сеансах. Вначале картина шла в пустом зале, потом стали приходить хиппи, прослышавшие о странном фильме. Через полгода к кинотеатру подъезжали лимузины, а в кассу выстраивались километровые очереди. Среди тех, кто восторгался фильмом, были Энди Уорхол, Джон Леннон и Йоко Оно.

20.


21.

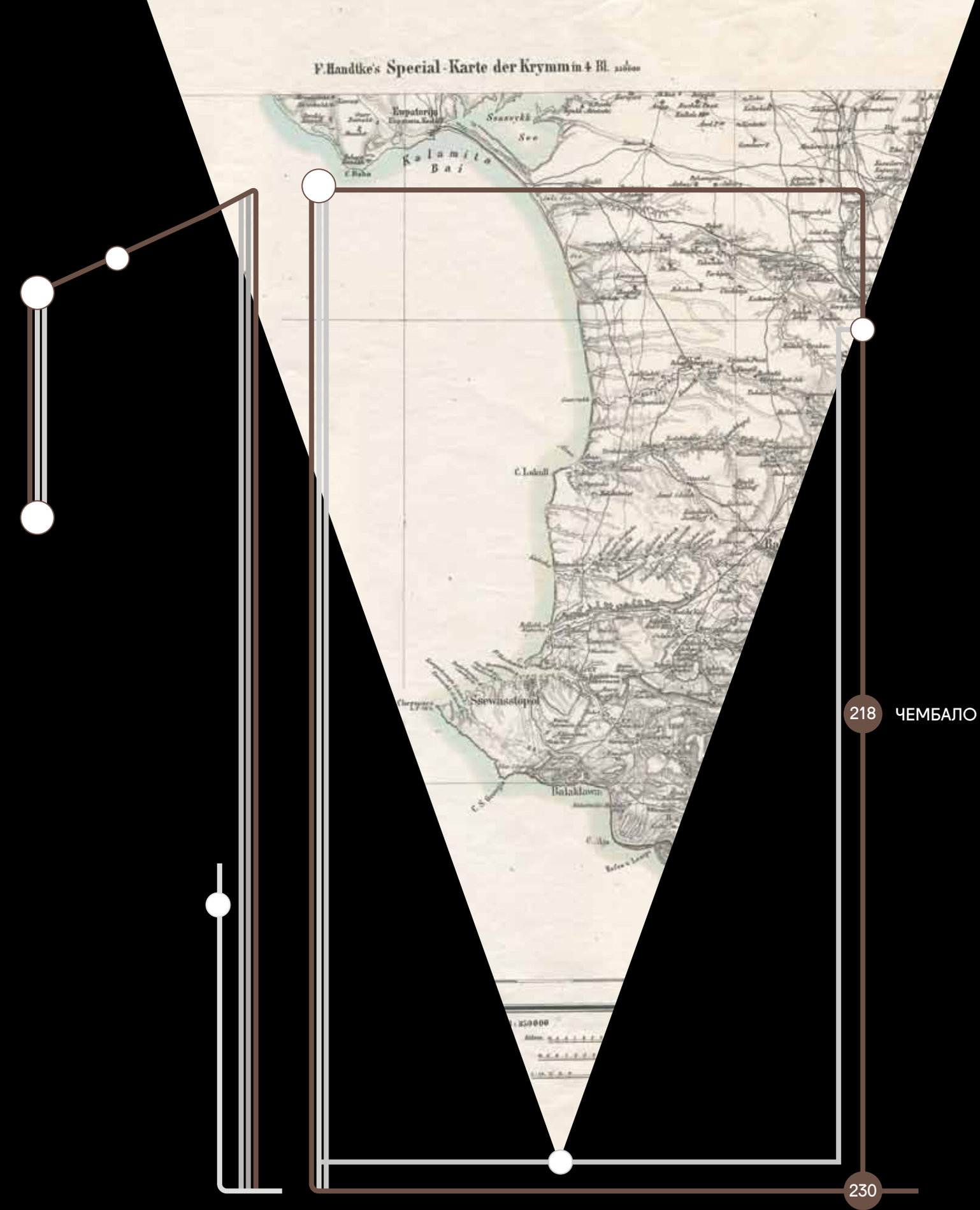
Виктор Шкловский, «Эйзенштейн» (М., 1973)

«..Вспомним, как выглядят лошади, когда их много»

«Квадривиум» — это начальная школа. По замыслу создателей и мнению очевидцев, здесь перекресток творческого отношения к жизни и серьёзного к учению, строгой дисциплины и тёплой семейной обстановки, незыблемости традиций и смелости в освоении нового, академизма и креативности.

Quadrivium

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
8-Я СОВЕТСКАЯ УЛИЦА, Д. 58
ТЕЛЕФОН +7 812 952-8032



218 ЧЕМБАЛО

230

КАЗАНЬ. КОЧЕВНИКИ

Южно-Крымская археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа

РИСУНОК ИВАНА ШЕЛЮТТО

СВЕТЛАНА АДАКСИНА

Эрмитаж неразрывно связан с археологией с середины XIX века. Сегодня музей — крупнейший в России и широко известный за рубежом археологический научно-исследовательский центр.

Одно из традиционно «любимых» направлений эрмитажных археологов — античная и средневековая история Крымского полуострова, который в силу своего географического положения с древних времен привлекал интересы различных государств. Поистине легендарными стали Нимфейская, Мирмекийская, Херсонесская, Золотоордынская экспедиции Государственного Эрмитажа. Южно-Крымская экспедиция достаточно молодая, ей всего 22 года. За это время удалось исследовать несколько средневековых памятников, — работы проводились в византийской крепости Алустон (современная Алушта). Здесь был найден уникальный клад серебряных платежных слитков, второй из известных в Крыму. Исследован монастырский комплекс на горе Аю-Даг, уточнена дата строительства легендарной Партенитской базилики, обнаружена и отреставрирована фреска из крепости Чембало.

С 2002 года Южно-Крымская археологическая экспедиция проводит планомерные работы по исследованию генуэзской крепости Чембало (XIV–XV века), которая находится на территории современного города Балаклава, расположенного в 12 километрах от Севастополя.

До 2001 года в Балаклаве располагалась база подводных лодок Черноморского флота, поэтому доступ в город был закрыт и проведение там археологических работ было невозможно. Сегодня экспедиция Эрмитажа впервые проводит широкомасштабные работы по исследованию как фортификационных сооружений, так и зданий жилого и культового назначения, многие из которых имеют уникальную сохранность (часть башен оборонительных сооружений крепости сохранились практически в полную высоту). Кроме того, территория крепости не застроена современными сооружениями, что создает особенно благоприятные условия для исследования этого замечательного памятника.

Изучение различных аспектов итальянской колонизации побережья Черного моря в Средние века имеет продолжительную историографическую традицию. Начиная с последней трети XVIII века основной интерес исследователей был сконцентрирован на изучении древностей Северного Причерноморья, и прежде всего — крупнейших средневековых городов этого региона, построенных латинянами: Кафе, Солдайе, Чембало и др.

Руины средневековой крепости Чембало находятся на южной окраине Балаклавы, на скалистом мысу Кастрон, занимая обрывистые склоны и гребень возвышенности у входа в бухту. Высота вершины относительно уровня моря равна 110 метрам. Стены и башни внешней линии обороны крепости ограждали территорию площадью более трех гектаров. За 130 лет своего господства в Чембало генуэзцы сумели построить порт и мощное укрепление. По периметру крепостных стен располагалось 10 башен, которые до сих пор хорошо видны на поверхности. Городская застройка была террасной.

Контролируемый крепостью залив имеет извилистую форму и практически незаметен с моря, он является идеальным природным убежищем для судов во время шторма. В настоящий момент его протяженность составляет около километра, ширина на входе — 195 метров при глубине 38 метров.

Уникальная для Черноморского побережья бухта, напоминающая фьорд, получила известность еще в античную эпоху. Страбон в «Географии» лаконично отмечает «гавань с узким входом, где тавры (скифское племя) обычно собирали свои разбойничьи банды, нападая на тех, кто спасался сюда бегством. Эта гавань называется Симболон Лимен». Локализации и исторической характеристике обитателей «Гавани Символов» посвящена обширная литература. Раскопки, проводившиеся в окрестностях города и на его территории в последние десятилетия, позволили выявить значительное число позднеантичных

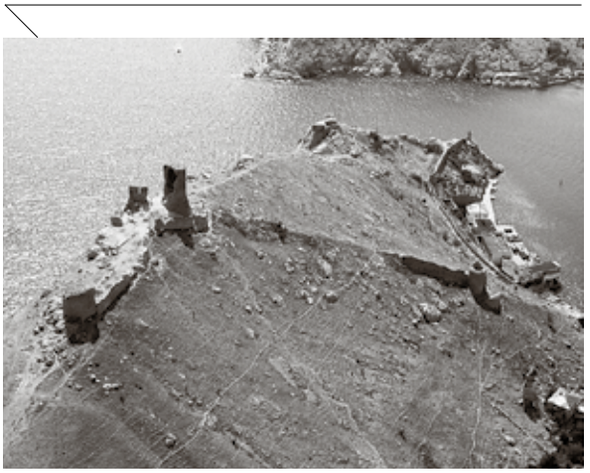
О РОДЖЕРЕ ФЕНТОНЕ ЧИТАЙТЕ НА СТР. 228

● ФОТО: СВЕТЛАНА АДАКСИНА, ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Роджер Фентон

Артиллерийская пристань балаклавского порта
1855

Генуэзская крепость Чембало. Вид сверху и с северо-востока до начала работ



Башни восточной линии обороны

ФОТО: К. ВИЛЬЯМС И Г. МАК

Здесь и далее: (*) — Военная энциклопедия: [В 18 т.] / Под ред. В. Ф. Новицкого и др. СПб.: Т-во И. Д. Сытина, 1911–1915.

***Балаклавская бухта**

небольшая, но глубокая и хорошо защищенная бухта на южном берегу Херсонесского полуострова, в 10 милях к югу от Севастополя. До Р. Хр. Б. бухтой владели скифы, позже — греки и генуэзцы, в XV веке — татары. По присоединении Крыма к России, в Балаклаве поселены были греки из Архипелага, сражавшиеся на стороне русских против Турции и образовавшие особый греческий батальон, упраздненный в 1859 г. В Б. бухте не раз отстаивались и починялись корабли союзной англо-французской эскадры, осаждавшей Севастополь в Восточную войну 1854–56 гг., а на ее берегах был устроен складочный пункт английского десантного корпуса.

***Амбаркационный пункт**

участок морского побережья, занятый и укрепленный высадившимся десантом с целью облегчить и обеспечить прибывающему экспедиционному корпусу высадку на неприятельский берег и дальнейшее его наступление внутрь страны, а в случае неудачи — прикрыть отступление и обратную посадку на суда. С последней целью А. п. иногда укрепляют не в месте высадки, а в стороне, у более удобной якорной стоянки для транспортных судов. В стратегическом отношении А. п. следует выбирать ближе к направлению и цели экспедиции и обеспечивать путь отступления. Тактически он избирается: 1) у берега с наибольшей глубиной воды и с возможностью поддержки высадившихся войск с судов своей эскадры; 2) местность у берега должна давать возможность свободного развертывания войск и представлять удобства для устройства укрепленной позиции; 3) должны быть удобные пути сообщения внутрь страны и присутствие в достаточном количестве пресной воды и 4) должна быть удобная якорная стоянка для транспортов.

*** Барбакан**

старинная фортификационная постройка. Во время крестовых походов так называемая стенка дозорного пути в укрепленных городах Палестины. Позднее это название перешло к отдельным башням, обороняющим подступы к мостам или наружные входы крепостных оград, причем от крепостных ворот к башне шел каменный коридор с бойницами в стенах их.

памятников и тем самым создать благоприятные предпосылки для обобщения накопленной информации по соответствующему периоду, в то время как сведения о средневековой истории Балаклавы до недавнего момента продолжали оставаться фрагментарными и никем не систематизировались.

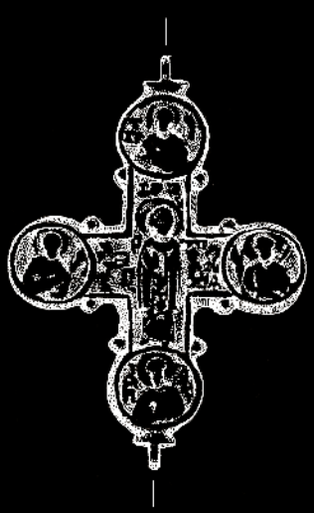
Южно-Крымская археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа совместно с Крымским филиалом Института археологии Национальной академии наук Украины в 2011-м провела 10-й полевой сезон на крепости Чембало. За эти годы раскопаны три башни и прилегающие к ним строения восточной линии обороны, исследованы одна из башен и часть цитадели крепости, полностью раскопаны три христианских храма и относящиеся к ним некрополи, жилая застройка вдоль куртины крепостной стены, относившейся к восточной линии обороны. Общая площадь раскопов, исследованная за эти годы, составляет более двух тысяч квадратных метров.

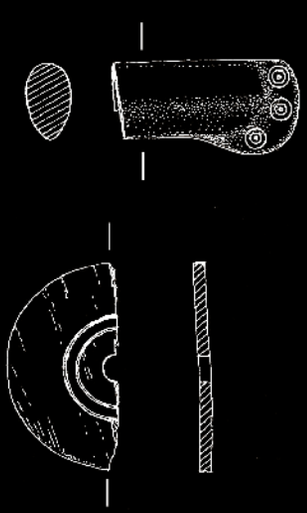
Работы 2009–2011 годов стали логическим продолжением работ предыдущих лет и велись на участке вдоль восточной линии обороны крепости, с внутренней стороны, между башней Барнабо Грилло и Воротной башней. Застройка на этом склоне располагалась террасами.

В те же годы было исследовано внутреннее заполнение домов № 2 и 3, обнаружены руины башни, невидимые на поверхности.

Важным для полевого сезона 2009 года стало открытие ранее неизвестного храма, размещавшегося на отдельной искусственной террасе. Несмотря на относительно небольшие размеры (7,68 × 4,30 м), церковь обладает оригинальными архитектурно-планировочными характеристиками алтарной части, которая имела в основании сложную форму и завершалась глубокой нишей. В заполнении пространства между домом № 3 и храмом, а также с внутренней стороны вдоль восточной куртины крепостной стены слой насыщен фрагментами керамики XIII–XV веков, костями животных, в основном — крупного рогатого скота, птиц, рыб (в том числе осетровых), створками мидий и устриц. Изделия из металла представлены редкими нумизматическими находками, деталями латинских доспехов (типа бригандина) в виде железных пластин с бронзовыми заклепками, наконечниками стрел и арбалетных болтов XIV–XV веков.

В этом же пространстве, являвшемся, по всей видимости, частью средневековой улицы, как и в самом храме, обнаружены многочисленные разрозненные погребения конца XIII–XV века. В каждой могильной яме выявлено не менее пяти погребенных. Визуально определить точное количество захоронений оказалось невозможным, так как кости были сильно потревожены еще в древности и только отдельные погребенные лежали в анатомическом порядке. Бóльшая часть погребений — безынвентарные. Костяки лежали на спине, с вытянутыми вдоль туловища или сложенными на груди руками, и были ориентированы по линии «запад–восток»: головой на запад, лицом на восток. Отдельные разрозненные, в основном детские, костяки обнаружены за апсидой и с южной стороны храма. После тщательного анализа краниологического материала удалось установить, что в храме и вокруг него было совершено около 100 захоронений.

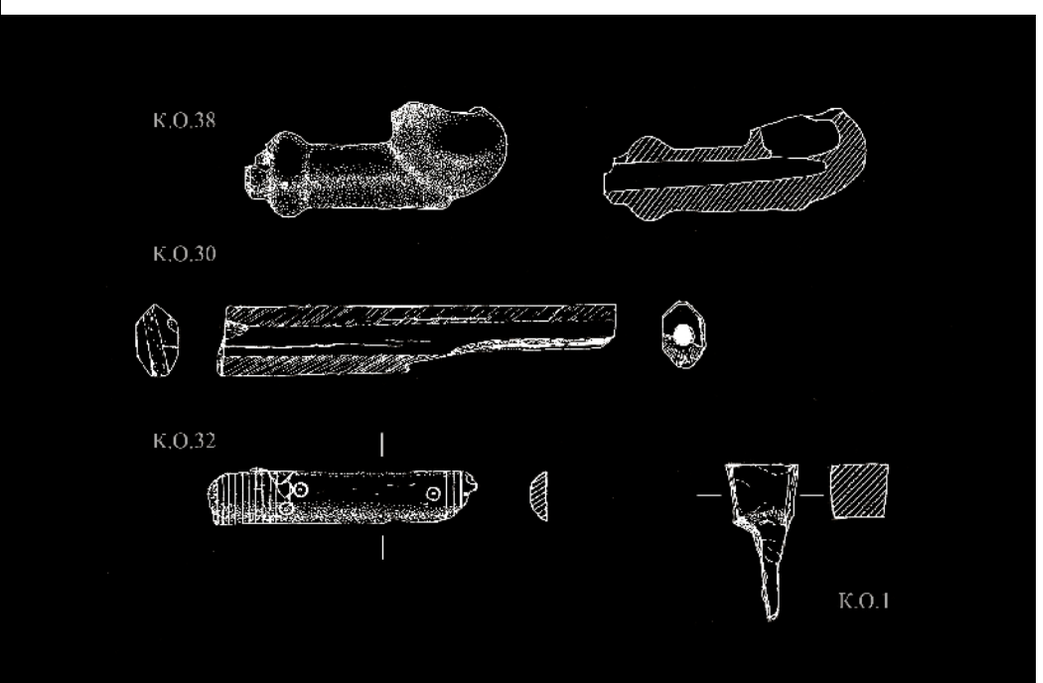




Роджер Фентон

Кадикой со стороны лагеря конной артиллерии
1855

Находки Южно-Крымской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа



* ПАЛАТКИ

как офицерские, так и для нижних чинов (предмет интендантского вещевого довольствия), состоят из наметов, деревянных и веревочных приборов. П. подразделяются на лагерные и походные, причем наметы для лагерных П. делаются из фламского полотна, равентуха, тесьмы, ярины и кумача, а походные П. из непромокаемого равентуха. Лагерные П. войска или получают из интендантских вещевых складов на время лагерных сборов и по окончании последних сдают обратно; или же строят их сами из отпускаемых от интендантства материалов и содержат их на отпускаемые ремонтные деньги. П., предназначенные на военное время, хранятся в неприкосновенных запасах и освежаются новыми П., заготовляемыми интендантством. Для содержания походных П. с их приборами, по мирному штату отпускаются войскам со 2-го года ремонтные деньги, по расчету шесть П. на 100 или 36 полотнищ на 600 человек, соответственно общему численному составу части по мирному времени. Распределение числа П. (официальных и солдатских) для срочного довольствия и для хранения в неприкосновенном запасе определяется особыми табелями.

* ОБОРОНИТЕЛЬНЫЕ СТЕНЫ

отдельные каменные стены в долговременных фортификационных постройках прежнего времени, приспособленные к ружейной обороне. О. стены имели широкое распространение в период нарезной артиллерии до изобретения фугасных бомб. О. стены применялись главным образом как отдельные эскарповые стены в крепостных рвах, у подошвы эскарпов. Толщина в 3–4 фута; верхняя их поверхность прикрывалась односкатной или двускатной железной крышей или же каменной плитой. Бойницы располагались в 3–4 футах одна от другой. Позади стены шел дозорный путь.
В других случаях оборонительные стены применялись: для смыкания открытых внутренних или внешних построек, для обеспечения проходов и проездов во внутренность крепости и т. п.

*БАЛАКЛАВСКИЙ МОРСКОЙ БОЙ

23 июня 1773 г. Отряд капитана 2-го ранга Кингсбергена из двух 16-пушечных кораблей Корон и Таганрог, посланный вице-адмиралом Сенявиным из Керчи в крейсерство к южным берегам Крыма, встретил у Балаклавы турецкую эскадру, под флагом вице-адмирала, из 4 кораблей (два 52-пушечных, один 36- и один 24-пушечный) и атаковал ее. Кораблю Таганрог, на котором находился Кингсберген, пришлось сначала вести бой одному, потому что Корон вследствие малове-трия отстал и присоединился уже в разгаре боя. Турки, корабли которых вскорестали загораться, пытались свалиться на абордаж, но были отбиты с большим уроном. Рангоут, такелаж и корпуса турецких кораблей были повреждены настолько сильно, что турецкий адмирал после неудачного шестичасового боя был вынужден поставить все паруса и спасаться бегством на фордевинд. Преследовать турок было невозможно.

Из редких находок следует отметить часть красноглиняной поливной чаши XIV века, местного производства, с сюжетным изображением Сирина и борющейся со змеей птицей; донные части поливных сосудов XIV века с греческими монограммами, в том числе и ранее не встречавшимися на средневековых памятниках Крыма; каменную модель христианского храма и двенадцатигранную бронзовую весовую гирю.

Полученные в ходе раскопок памятника стратифицированные находки позволяют отнести возведение церкви к первым десятилетиям XIV века, а прекращение ее деятельности — ко второй половине — концу XVI века. Наиболее ранний предмет, косвенно указывающий на дату строительства храма (кроме монет времени правления хана Узбека (1313–1342)), происходит из могилы № 2, где под погребением пожилого человека обнаружен бронзовый литой нательный крестик с рельефным изображением Распятия. Такие крестики датируются обычно в широких пределах XI–XIII веков. Иконография Распятия указывает, скорее, на его позднее происхождение: не ранее второй половины — конца XIII столетия.

Безусловно, к наиболее ярким находкам относится створка бронзового литого энколпиона-реликвария, найденная in situ в предалтарной части храма. На ней помещено изображение Богоматери Оранты, сопровождаемое круглыми медальонами с переданными оплечно первоапостолами Петром и Павлом, а также евангелистами Марком и Матфеем. Форма, иконография, надписи и техника изготовления следуют основному византийскому прототипу. Время бытования подобных энколпионов ограничивается X — началом XI века. Место находки, как и помещенное на ней сюжетное изображение Богоматери Оранты, позволяет предположить, что створка была заложена специально в предалтарной части храма — в качестве закладной реликвии, а сама церковь посвящена Богоматери.

Из наиболее интересных находок следует обратить внимание на фреску с изображением Богоматери Одигитрии. Судя по стратиграфическому контексту, фреска оказалась спрятанной в барбакане Воротной башни после захвата Чембало турками-османами в 1475 году. По всей видимости, кто-то из местных христиан сбил со стены изображение Богоматери, чтобы над ним не надругались иноверцы. Кусочки собрал, завернул в ткань и закопал. Так появился первый в истории археологии клад, состоящий из фрагментов настенной живописи. Реставраторы Государственного Эрмитажа Елена и Артем Степановы полностью восстановили фреску из мельчайших фрагментов, и сейчас она экспонируется в средневековом зале национального заповедника «Херсонес Таврический».

В целом, археологический материал, обнаруженный во время полевых исследований последних лет, достаточно однороден и характерен для памятника. Это — большое количество фрагментов красноглиняных и коричневоглиняных сосудов с рисунком белым ангобом, с тонким в изломе черепком и примесью большого количества песка в тесте. Фрагменты блюд и чаш из красной глины, украшенные желтой или зеленой поливой по белому ангобу, с орнаментом, выполненным в технике сграффито, также характерны для слоев конца XIV–XV века в крепости Чембало. Как всегда, обнаружено небольшое количество привозной керамики, в том числе красноглиняной с рисунком кобальтом по белому ангобу, выполненной в XV столетии в Изнике.

За последние три полевых сезона обнаружено более 60 монет, в основном генуэзско-татарские, стертые и плохой сохранности. Обращают на себя внимание две византийские монеты — с монограммой «К» и так называемая типа «РО», — которые попали в раскоп, по всей видимости, из переотложенного слоя. В крепости Чембало довольно часто встречаются находки, предшествующие генуэзскому периоду, что косвенно подтверждает существование здесь или в непосредственной близости от крепости византийского поселения.

Работы, проводимые Южно-Крымской экспедицией, приподнимают завесу тайны только над относительно небольшим временным отрезком. Тем не менее история Гавани Символов — Чембало — Балаклавы многогранна и богата интереснейшими событиями. В 1475-м Османская империя захватила греческие и итальянские владения в Крыму. За три года до этого в Чембало побывал известный путешественник Средневековья Афанасий Никитин, который зафиксировал татарское название города — Баликая.

23 июля 1773 года, во время первой русско-турецкой войны, близ Балаклавы произошел морской бой. Турецкую эскадру из четырех кораблей атаковали два русских судна: «Корон» и «Таганрог». После шестичасового боя турецкие корабли получили сильней-

Роджер Фентон

Тихий день в Мортирной батарее

1855

Фрагмент красноглиняной поливной чаши с изображением Сирина и птицы, борющейся со змеей

Крепость Чембало. XIV в.

Фреска с изображением Богоматери Одигитрии с Младенцем (XIV в.) из раскопок барбакана Воротной башни крепости Чембало

* Балаклава

небольшой город на южном берегу Херсонесского полуострова, к югу от Севастополя, у хорошей и глубоко врезанной Б-ской бухты. Б. с гаванью находится между склонами гор Спилия и Поилерахи. К северу от Б. склоны этих гор образуют теснину длиною около 1 версты, у северной оконечности которой лежит д. Кадыкиой. К северу от Кадыкиояп всхолмленная равнина, имеющая с востока на запад около 6 верст, а с севера на юг около 4 верст. С запада равнину ограничивают довольно крутые склоны Сапун-горы, с севера — Федюхины высоты, а с востока и юга — склоны Каядес, Спилии и Поилерахи. Равнина пересечена многочисленными дорогами довольно хорошего качества и покрыта пашнями и лугами, а близ Кадыкиоя — садами и виноградниками.

* Балаклавское сражение

Сражение между русскими и союзниками произошло 13 (25) октября 1854 года. Ввиду непрекращавшегося сильного бомбардирования Севастополя и уже чувствовавшегося недостатка в порохе у гарнизона, главнокомандующий кн. Меншиков, с целью отвлечь внимание неприятеля от города, решил, не дожидаясь прибытия двух дивизий, наступать с одною 12-ю дивизией и на первый раз ограничиться взятием редутов, построенных впереди дер. Кадыкиой. Войска Чоргунского отряда с 11 октября сосредоточиваются на биваке у дер. Чоргун. Утром 12-го туда же прибыл генерал Липранди и произвел с высоты, находящейся перед Чоргуном, рекогносцировку неприятельской позиции.Подступы к Б. со стороны Чоргуна были преграждены двойным рядом укреплений. К северо-востоку от Кадыкиоя, на гребне, построены союзниками четыре редута. Отдельная высота у восточной окраины дер. Кадыкиой усилена сомкнутым укреплением. К югуот дер. Кадыкиой, на склонах гор Спилии и Поилерахи, расположена 2-я линия укреплений, состоявшая из батарей, соединенных сплошною траншеей. В 5 часов утра 13 октября войска двинулись с бивака у дер. Чоргун и около получаса двигались в полной тишине. Первой вступила в бой колонна генерала Гриббе. Сотня казаков, находившаяся в колонне, поддержанная эскадроном улан, оттеснила стоявший у часовни Ионы Постного неприятельский пикет и заняла дорогу, идущую в Б. Пехота колонны заняла дер. Камары, а артиллерия открыла огонь по редуту № 1. Вслед за тем генерал-майор Левуцкий, дойдя до подошвы Кадыкиойских высот и выдвинув артиллерию вперед, открыл огонь по редутам №№ 1 и 2. Под прикрытием огня артиллерии на одну линию с войсками правого эшелона выдвинулись левее и батальоны генерала Семякина, а правее — войска колонны полковника Скюдери, имея позади себя конницу генерала Рыжова в колонне к атаке. С появлением наших войск перед укреплениями турки, занимавшие редуты, открыли огонь из всех 11 орудий, расположенных в укреплениях, но метким огнем нашей артиллерии вынуждены были скоро замолчать. По занятии нами редутов полковник Скюдери расположился с Одесским полком на правом фланге в кустарниках. Правее его конница генерала Рыжова, а еще правее, по юго-

шие артиллерийские повреждения и вынуждены были отступить. Балаклавский бой стал первой победой российского флота на Черном море. В результате подписания Кючук-Кайнарджийского мира турецкий гарнизон после 299-летнего пребывания покинул Балаклаву, а город и бухта оказались первым, еще до основания Севастополя, местом дислокации русского флота в Крыму.

По приказу Екатерины II в городе был размещен Греческий батальон, сформированный из греков, поступивших на русскую службу. Во время путешествия императрицы по Крыму в 1787 году у Балаклавы Екатерину встречало «амазонское войско» под командованием жены капитана Греческого батальона Елены Ивановны Сарандовой. Войско состояло из 100 жен и дочерей балаклавских греков. Увидев их, Екатерина произнесла: «Поздравляю Вас, Амазонский капитан! Ваша рота исправна, я ею довольна».

В годы Крымской войны Балаклава была оккупирована английской армией. Здесь в октябре 1854-го произошло одно из самых кровопролитных сражений этой военной кампании. В британских учебниках истории Балаклавская долина, именуемая сейчас Золотой балкой из-за произрастающего здесь удивительного сорта винограда, получила название Долины смертной тени.

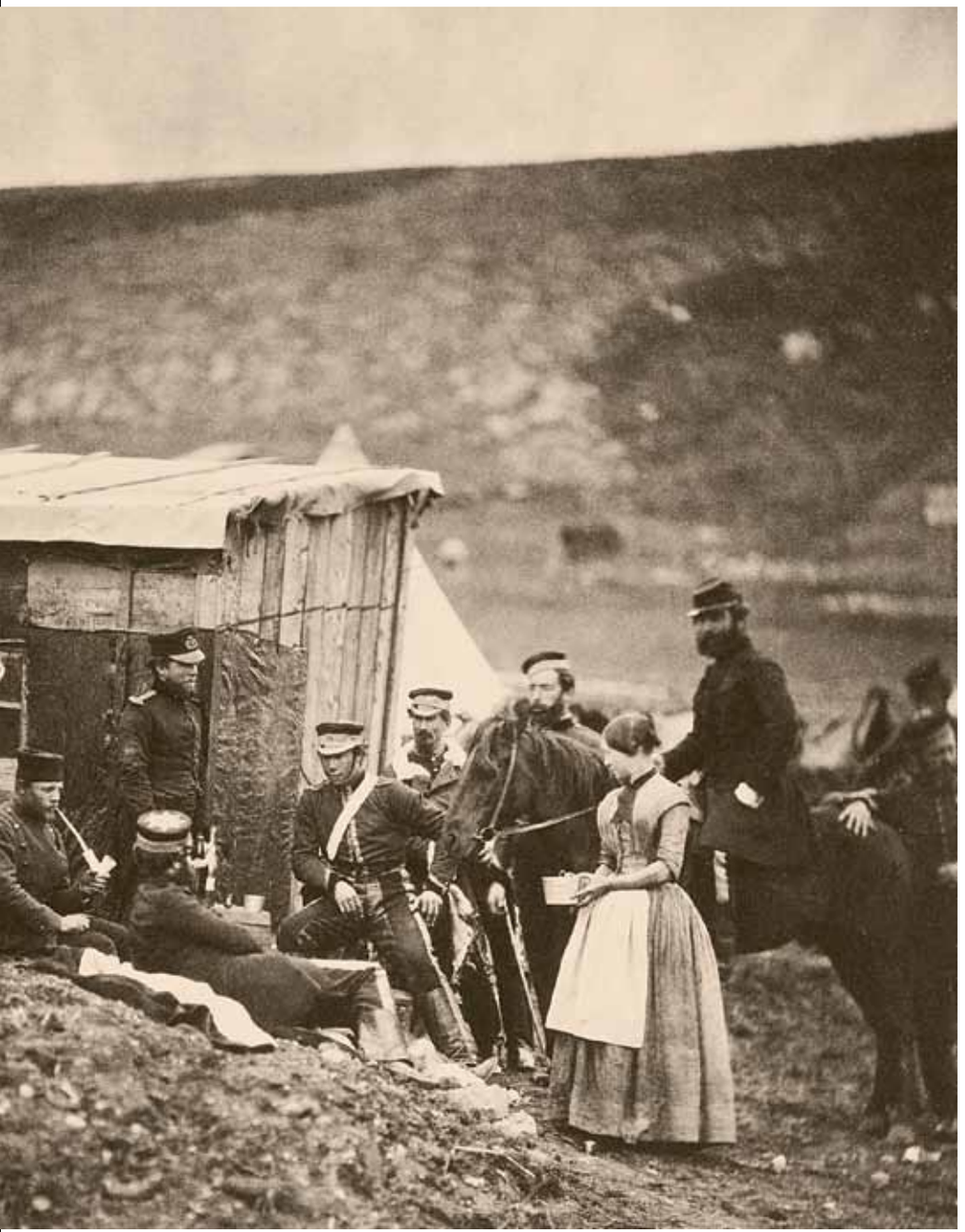
А в ноябре того же года, во время сильнейшего шторма, 11 судов английской эскадры, стоявшие на рейде у входа в бухту, разбились о прибрежные скалы. Среди затонувших был и легендарный трехмачтовый теплоход «Принц»: он, по некоторым сведениям, должен был доставить золото для жалования и нужд английского экспедиционного корпуса, расположенного в Крыму. До сих пор романтически настроенные авантюристы ныряют на 40-метровую глубину у скал горы Кастрон в поисках несметных британских сокровищ.

Со второй половины XIX века Балаклава начала развиваться как курорт. Здесь были дачи Юсуповых, Гагариных, Нарышкиных, Апраксиных. Ежегодно, во время пребывания императорской семьи в Ливадии, Балаклаву посещал Николай II. В ознаменование этого события, как гласит легенда, местные купцы накрывали на набережной стол длиною не менее 500 метров.

В советские годы история Балаклавы тоже отмечена незаурядными событиями. В 50–60-х в бухте и окрестных скалах был осуществлен беспрецедентный проект — построен подземный завод для ремонта и перевооружения подводных лодок. Вплоть до начала 2000-х годов здесь располагалась база подводных лодок — и город был закрыт для свободного посещения. Сейчас в уникальной штольне функционирует военно-морской музей.

Археология — особенная, романтическая и в то же время азартная, наука. Именно эти ее свойства на протяжении десятилетий привлекают в экспедиции всё новых и новых «заболевших» археологией людей. Ну а Крым накладывает отпечаток исключительности на работающие здесь экспедиции. Тяжелый труд на раскопе, в пыли, под палящим солнцем компенсируется ласковым морем, звездным небом, песнями и спорами у костра, новыми, бесконечно дорогими друзьями.

Когда читаешь работы наших замечательных, знаменитых предшественников, почти всегда хочется заглянуть за сухие слова о том, кто принимал участие в той или иной экспедиции и в раскопках массовых либо уникальных памятников археологии. Историкам науки приходится по крупицам выуживать информацию из архивных документов, дневников, путевых заметок. Пока мы являемся современниками тех или иных работ, кажется, что писать о ненаучной стороне жизни экспедиции неэтично в научных изданиях. А потом часто уже бывает поздно. За годы работы Южно-Крымской экспедиции в ней приняли участие более 500 человек. Это и эрмитажные сотрудники, и волонтеры — студенты петербургских, московских, киевских, симферопольских вузов. Без горящих глаз этих увлеченных археологией людей ничего бы не было. Хочется написать обо всех поименно. Но это уже другая история. Спасибо всем тем, чьими руками создается наука археология.



Роджер Фентон

Лагерь 4-го Гвардейского драгунского полка, трапеза французов и англичан
1855

Жилая застройка крепости

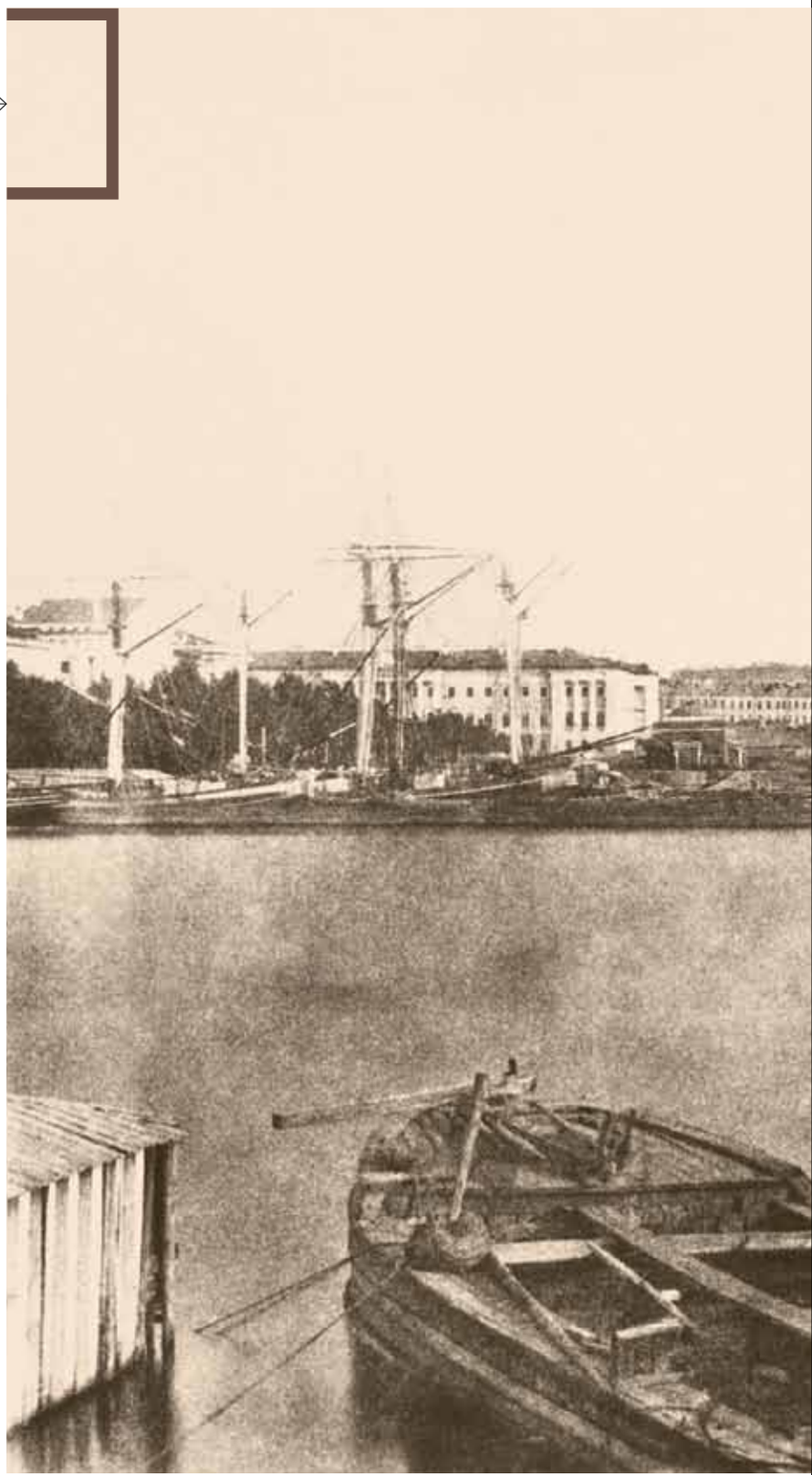
западному склону Федюхиных гор — отряд Жабокритского. Канонада у редутов подняла у неприятеля тревогу. Из Б. английские и турецкие войска двинулись вперед и построились к северу от дер. Кадыкиой. К 10 часам утра к противнику стали подходить постепенно подкрепления. Однако прибытие свежих сил не только не способствовало энергичным действиям, но в бою наступил более чем часовой перерыв. Конница наша продолжала устраиваться за правым флангом пехоты, и сюда же были притянуты из колонны генерала Гриббе эскадроны сводно-уланского полка. Между тем лорду Раглану донесли, что русские отступают и увозят взятые в редутах орудия. Вследствие этого он посылает приказание начальнику всей английской кавалерии, графу Лукану, двинуть вперед всю конницу и, при содействии дивизии Каткарта, занять высоты. Не видя, однако, оставления русскими позиций, Лукан медлил с исполнением и лишь после категорически подтвержденного приказания поручил Кардигану атаковать правый фланг войск генерала Липранди. Выйдя из-за вершины, на которой находился редут № 4, английская конница понеслась на нашу кавалерию. Пехота Скюдери свернулась в каре и встретила атаку сильным огнем. Артиллерия открыла частый и перекрестный огонь. Однако движение англичан было столь быстро, что нашу картечь перенесло через их головы, и они налетели на Донскую батарею. Стоявший в 1-й линии Уральский полк был крайне стеснен и не мог приобрести для атаки надлежащей стремительности. Расстроенный прошедшими через него коноводами, зарядными ящиками и передками, он принял удар на месте, был опрокинут, смял при отступлении Лейхтенбергских гусар, а вместе с ними и стоявших в третьей линии гусар герцога Саксен-Веймарского, и в большом беспорядке вся наша кавалерия стала отходить к расположенному в тылу у нее водопроводному каналу. Англичане преследовали неотступно, и у моста через канал произошла общая решительная свалка. Видя критическое положение нашей конницы, генерал Липранди приказал 3 эскадронам сводно-уланского полка, стоявшим скрытно в кустарниках, атаковать неприятеля во фланг. Обессиленной большими потерями от огня и рукопашного боя английской коннице трудно было выдержать новый удар, и, видя движение неприятеля во фланг, генерал Кардиган решил отходить назад. Сомкнув ряды, англичане в образцовом порядке начали отступление двумя линиями. Желая выручить отступающую бригаду Кардигана, генерал д'Аллонвиль направил с Сапун-горы 4 эскадрона африканских конно-егерей в атаку на левый фланг отряда Жабокритского. Атака эта, прорвавшая цепи штуцерных и налетевшая на батарею, была, однако, отбита свернувшимися в каре батальонами Владимирского полка. После этой лихой, но достигшей лишь ничтожных результатов кавалерийской атаки союзники открыли усиленный огонь по всей линии и снова стали подводить свежие войска к своему левому флангу. Продолжать наступление, однако, союзники не решались, тем более что генерал Липранди, предвидя намерения союзников, стал также усиливать свой правый фланг. Этим и окончилось Б-ское сражение; потери: наши — 7 офицеров и 124 нижних чина убиты, 1 генерал, 32 офицера и 448 нижних чинов ранено и контужено; союзников — исчисляются в 598 человек.

РОДЖЕР ФЕНТОН

До середины XIX века европейская публика не видела документальных свидетельств того, что происходит на передовой во время боевых действий. В 1855 году Роджер Фентон (1819–1869), личный фотограф королевы Виктории и официальный фотограф Британского музея, отправляется снимать Крымскую войну по заданию издательской фирмы «Томас Эгнью и сыновья» и при поддержке Британского правительства. Более 300 снимков, отснятых им за 111 дней командировки с 8 марта по 26 июня 1855 года, стали впоследствии его самыми известными фотографиями, но не вызвали большого интереса у современников ни в качестве художественных произведений, ни в качестве документальных свидетельств. Публика неохотно покупала поступившие в продажу после выставки в лондонском Обществе акварелистов снимки. Фотографии, напоминавшие о неудачной военной кампании, не могли рассчитывать на коммерческий успех. Еще одна причина невысоких продаж заключалась в недолговечности фотографий, которая беспокоила и самого Фентона. Возглавляемое им Фотографическое общество, по иронии судьбы, называлось Fading Committee (Исчезающий комитет).

Сьюзен Зонтаг в книге Regarding the Pain of Others («О чужой боли») называет Роджера Фентона первым официальным военным фотографом. При этом Фентон избегал снимать мертвые тела, раненных или изуродованных солдат, концентрируясь на картинах повседневного военного быта. Отчасти то было следствием несовершенства оборудования, не позволявшего запечатлевать движущиеся объекты и ограничивавшего выбор сюжетов. Фентон делал портретные снимки военных и фотографировал пейзажи. Главная цель, которую Фентон преследовал в своей крымской командировке, заключалась в том, чтобы успокоить общественность, создав приемлемый образ войны и жизни британских войск.

В то время как в The Times постоянно публиковались антивоенные снимки, более умеренные работы Фентона печатались в Illustrated London News, первой в мире еженедельной иллюстрированной газете, невероятно популярной в викторианской Англии. Вернувшись из Крыма в Англию, Фентон представил королеве Виктории отчет о своей поездке. Фотографии Фентона про-



Роджер Фентон

Адмиралтейство и Исаакиевский собор
1852

извели на королеву такое впечатление, что, предположительно, именно оно стало толчком к учреждению Международного общества Красного Креста и подписания в 1864 году Женевской конвенции об оказании помощи больным и раненым на войне. Во время официального визита в Париж королева Виктория показала Наполеону III 20 фотографий Фентона, привезенных с собой. В скором времени Фентон получил приглашение Наполеона и представил в Париже полное собрание своих крымских фотографий. Снимки крымской экспедиции Фентона часто выставлялись в конце 1855 — начале 1856 года.

В июне 1855 года Фентон не смог больше работать и вернулся домой. Его здоровье пошатнулось после перенесенной холеры, а также после потери многих друзей на поле битвы. Место Фентона занял Джеймс Робертсон. С именем последнего связаны первые видовые съемки разрушенного войной Севастополя. Работы Робертсона вошли в альбом фототипий «Севастополь в 1855–1856 гг.», изданный в 1893-м в Москве фирмой «Шерер, Набгольц и Ко». Несколько снимков Фентона, включая два варианта «Долины смертной тени», были опубликованы в 2001 году в книге Ульриха Келлера «Самая полная визуальная история Крымской войны» (The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War). Эксперты до сих пор спорят о двух вариантах «Долины смертной тени» — местности, где во время Крымской войны легкая бригада пошла в атаку на русские войска, чтобы отбить орудия. На одном снимке — дорога с несколькими лежащими на ней пушечными ядрами, на другом — пустая дорога. Неизвестно, какой из них сделан первым, то есть невозможно установить, были ли ядра специально положены на дорогу, или, наоборот, солдаты забрали ядра после фотографирования, чтобы использовать снова. Снимки Фентона включены в современную коллекцию «100 фотографий, которые изменили мир».

Коллекция россики Роджера Фентона куплена Министерством культуры РФ специально для эрмитажного собрания в 2009 году. 22 фотографии новой коллекции были показаны на выставке «Роджер Фентон. Возвращение в Россию» в Санкт-Петербурге в мае 2010-го.

КОЧЕВНИКИ

Выставка «Кочевники Евразии на пути к империи» в Выставочном центре «Эрмитаж-Казань» — две тысячи экспонатов — памятников культуры кочевых народов, сосуществовавших и сменявших друг друга на евразийской территории на протяжении двух тысячелетий, шедевры, известные всему миру, и предметы, которые до сих пор не выставлялись нигде.

Подлинная история кочевой культуры

Фрагмент шелкового изделия, сшитого из кусочков

Городище Каракорум, Китай
XII–XIII вв.
32 × 21 см
Инв. № MR-3232

Жизнь и смерть, добро и зло в космогонии скифов и существуют и не существуют одновременно. Бытие циклично, и элементы этого цикла соединены прочной связью взаимной обусловленности и вечного чередования. Мир рушится в тот миг, когда одна фаза цикла перестает сменять другую. Без жизни нет смерти, без жертвоприношения смерти нет продолжения жизни. Зооморфный (звериный) стиль североиранской культуры символически кодирует эту концепцию мироздания, воплощая в визуальных образах законы природного и социального космоса, согласно которым живут и люди. В произведениях скифских мастеров представлены не отдельные мифологические сюжеты и персонажи, в их изобразительных текстах зашифрована мировоззренческая модель мира.

Зооморфная символика оказалась необычайно удобной для восприятия: разделение живых существ по стихиям, в которых они обитают, дает точную и прозрачную параллель с пространственными структурами космоса. Птицы — это верх, травоядные — середина, рыбы и пресмыкающиеся — нижняя область мира; подобная символика сложилась еще во времена палеолита. Притом определенные виды существ могли выступать посредниками между мирами, как водоплавающие птицы, соединяющие верхнюю и нижнюю сферы. А олень, например, разными элементами своего тела соотносился с разными элементами мироздания. Зооморфный код сопровождал скифскую культуру на протяжении всей ее истории, подтверждая собственную значимость и описательную силу для древнего общества. В скифском искусстве VI–V веков до н. э. зооморфная символика преобладает абсолютно, что может свидетельствовать об универсальности этой образной системы для того периода.

Если звериный стиль действительно был универсальным символическим языком, становится понятной столь долгая приверженность Скифии данному знаковому комплексу в изобразительном искусстве. Скифская иконография и заключенная в ней космогония распространили свое влияние и за пределы Скифии, оказав воздействие на многие этнические культуры древнего мира.

Котел

Сакская культура. V–IV вв. до н. э.
Семиречье, близ Алматы, Казахстан
Бронза; литье. Высота 62 см
Инв. № 1654-1

ЕКАТЕРИНА ГИНДИНА

18

июня 1912 года в выставочном центре «Эрмитаж — Казань» открылась выставка «Кочевники Евразии на пути к империи». Петербургский музей показывал в столице Татарстана более двух тысяч экспонатов — памятников культуры кочевых народов, сосуществовавших и сменявших друг друга на евразийской территории на протяжении двух тысячелетий. В витринах — золотые изделия, фрагменты ткани, керамика, оружие, украшения и бытовые мелочи: шедевры, известные всему миру, и предметы, которые до сих пор не выставлялись нигде.

«Это удивительная выставка, — объясняет сотрудник центра "Эрмитаж-Казань" Николай Постнов. — Она обращает нас не к культуре какого-то конкретного народа или региона и не к какому-то определенному периоду. Это выставка о культуре вообще, приглашение к очень серьезному разговору о том, как она развивается, что влияет на ее развитие и какую роль играют здесь контакты между представителями разных народов».

Выдержанная хронологическая прямая, естественные географические разветвления (Восток и Запад, Европа и Азия), лаконичные экспликации на стенах, холодный свет и подлинные, живые вещи, каждая из которых представлена так, чтобы ее можно было изучить до мельчайших деталей. Например, рассмотреть сцены охоты на боках серебряного сосуда из кургана Солоха помогало установленное в витрине зеркало. А один из центральных экспонатов — так называемую половецкую бабу — можно было обойти вокруг. До сих пор заглянуть за ее каменную спину удавалось даже не всем сотрудникам Эрмитажа. Зато после детального осмотра тыльной части у специалистов возникла новая теория. Подобные изваяния устанавливались на холмах, там, где ветер не встречал преград. Возможно, благодаря сквозным отверстиям в камне половецкая баба могла звучать, издавая загадочные звуки — своеобразную музыку ветра.

Подлинная вещь рассказывает о себе и своем времени немало интересного. Например, коновязь для кочевника не просто функциональный столб, а вертикаль, соединяющая верхний (небесный) мир со средним (человеческим) и нижним.

Директор Национального музея Республики Татарстан Гульчачак Назипова была уверена, что посетители центра «Эрмитаж-Казань» оценят экспонаты не так, как столичная публика: «Здесь, в Казанской губернии, сложился конгломерат различных культур: религиозных, этнических, языковых. Местное население изначально было оседлым, но народы, пришедшие сюда, принадлежат к кочевым. Кочевые корни прослеживаются в этнографии и сейчас. Традиции, ритуалы, национальная кухня, одежда, — все это до сих пор сохраняет элементы кочевого образа жизни. Наш зритель не только лучше поймет эту экспозицию, чем большинство столичных посетителей, но и получит от нее бóльшую пользу. Очень многие искусствоведы, художники, этнографы — люди, которые по каким-либо причинам не имеют возможности работать с фондами Эрмитажа, — наконец увидят эти памятники и смогут осуществить свои идеи, найти подтверждение своим научным изысканиям».

Татарстан в какой-то степени наследник кочевой культуры. Сама идея выставки, посвященной кочевому миру, родилась в недрах Академии наук Татарстана. Сотрудники центра «Эрмитаж-Казань» считали выставку «чрезвычайно комфортной для индивидуального посетителя». «Здесь есть всё: экспликации, совершенно простое для понимания и очень четкое деление экспозиции, изумительный каталог», — говорил Николай Постнов.

Хищник: олицетворение смерти, темноты, хтонических сил нижнего мира и, одновременно, порождающей энергии космоса. Он не принадлежит ни к одной из частей мира, структурированного в соответствии с зооморфным кодом, но не менее значим для скифской культуры, чем травоядное животное. В сценах терзания хищник символизирует мужское начало мира.

Сцены терзания: основной динамический сюжет звериного стиля. Знаковая система мифологической модели мира настаивает на каноничном прочтении сакрального изобразительного текста. Сцены терзания — это образ Священного брака, который дает начало новой энергии мира. Терзая травоядное, хищник совершает космическое жертвоприношение, одновременно порождая космос из хаоса.

Пластина поясная (правая) с зооморфными изображениями

Сибирская коллекция Петра I
V–III вв. до н. э. (покупка 1846 г.)
Золото. 11,7 × 7,3 см
Инв. № SI-1-13

Археологическая часть экспозиции самого́ Национального музея была ориентирована на широкого зрителя: тут представлено много реконструкций древних костюмов, жилищ, мастерских. Эрмитажная выставка, напротив, была оформлена сдержанно, реконструкция здесь только одна — погребальные костюмы из «царского» кургана Аржан-2. Посетитель имел дело с единой мозаикой, картиной жизни древней степи.

Мелочи заставляли по-настоящему поверить в реальность прошлого — ощутить его подлинность, его связь с настоящим. Воинские пояса — непременный элемент экипировки кочевников. Такой пояс указывал на социальный статус хозяина: о нем можно было судить по материалу накладок (золото, серебро, бронза или латунь) и их количеству. Еще это была просто полезная вещь: на специальных ремешках к поясу привешивались кинжал, нож и сумочка, в которую вкладывались мелочи (например, кресало) или вещицы ритуального назначения (зубы животных, камушки, ленточки). Интересно сравнить набор украшений воинского пояса скифов с тюркским вариантом. У тюрков воины носили второй, боевой, или колчанный, пояс, с одной стороны которого висел колчан, а с другой — лук. Детали колчанных поясов можно увидеть на выставке в эрмитажном центре, а реконструкцию одного из них — в зале Национального музея Республики Татарстан.

Каждый пришедший на выставку искал в залах что-то свое: ювелирные украшения, оружие, скульптуру, погружение в мир древней степи. Сотрудники Эрмитажа знали об этом и надеялись, что никто не уйдет разочарованным.

Уздечная бляха в виде свернувшегося кольцом хищника

Скифская культура. V в. до н. э.
Курган Кулаковского — 2, Крым
Бронза; литье. 10,5 × 9,7 см
Инв. № KR-1895-10-2

Свернувшийся: идея вечного чередования, составляющего для древнего человека суть циклического бытия, по-своему преломилась в разных культурных традициях. В Китае два начала мироздания — ян и инь — символически организовывали всю структуру мышления и мировоззрения. Точное повторение китайских иерограмм видится в скифском изображении свернувшегося хищника, одном из лучших образцов звериного стиля. Фигура вращается вокруг своей оси, бесконечно чередуя перерождающиеся друг в друга космос и хаос, переднюю часть тела и заднюю. Эта фигура служила пряжкой мужского пояса, выступая частью еще одной символической формулы: тело подобно миру, и опоясывание символизирует космос, а распоясывание — хаос.

Фрагмент выш

Ноин-ула, I в.
Сюнну, Монголия
Шелк. 37,5 × 25 см
Инв. № MR-951

Бляха в виде оленя (оленная бляха)

Тагарская культура. V в. до н. э.
Могильник у пристани, могила 2
(раскопки С. А. Теплоухова, 1924),
Южная Сибирь, Красноярский край,
Средний Енисей, близ с. Батени
Бронза; литье. Длина 8,5 см
Инв. № 4316-45

Олень: зооморфный символ, соотносящийся с универсальным образом Мирового древа. Традиционно изображается так, чтобы положение его тела в зашифрованном виде сообщало об основных космогонических процессах. Если олень лежит с поджатыми ногами, то верх символизирует жизнь, а статичный низ — смерть. Тело травоядного существа, изображенное перекрученным, сообщает о том же, но как бы другими словами: передняя часть тела — жизнь и лето, задняя часть — смерть и зима.

МИНТИМЕР ШАЙМИЕВ

Мы удовлетворены результатами сотрудничества с Государственным Эрмитажем, ведь благодаря доброй воле и поддержке этого мирового музея и его директора — выдающегося организатора музейного дела в России и большого ученого М.Б. Пиотровского — в Республике Татарстан состоялись такие значимые выставки и экспозиции, как «Золотая Орда. История и культура», «Полцарства за коня... Лошадь в мировой культуре», «Художественное оружие из эрмитажного арсенала» и мн. др. История нашего сотрудничества насчитывает более 15 лет. В 1997 году в Казани открылась первая выставка из собрания Государственного Эрмитажа «Сокровища хана Кубрата», а затем прошли еще четыре большие и значимые выставки. Все эти годы мы старались доказать Государственному Эрмитажу, что можем быть достойными партнерами и способны реализовать эрмитажную выставочную и просветительскую программу. Результатом наших совместных усилий стало открытие в 2005-м, в год тысячелетия Казани, в Казанском кремле первого российского представительства Государственного Эрмитажа — центра «Эрмитаж-Казань». Это было очень важное событие не только республиканского, но и российского масштаба. За семь лет работы столь значительной для Татарстана программы в Казанском кремле реализовано девять уникальных выставочных проектов. Мы ценим и помним каждое пребывание в Казани Михаила Борисовича Пиотровского, его выступления на торжественном открытии каждой выставки, его глубокие и познавательные лекции для студентов и ученых.

Сегодня казанцы и гости города могут видеть десятую экспозицию из собрания Эрмитажа — «Кочевники Евразии на пути к империи». Впервые именно в Казани, благодаря уникальным коллекциям Эрмитажа, грандиозная тема выставки раскрывается во всей полноте.

Мир кочевников древности, глубокий и разнообразный в своих проявлениях — материальных памятниках, удивляет, поражает. Стереотипы о примитивности и грубости «степных варваров» разбиваются красотой вещей и представленной в них высотой духа. Это — ошеломляющее открытие. На выставке показаны кочевые культуры в их непрестанном развитии, изменении — с сохранением неких характерных общих черт и проявлениями особенных, местных. Мир Степи не замкнут, не изолирован от культур соседей, оседлых культур. Этот великий диалог, это взаимовлияние соседства на протяжении всей 3000-летней истории кочевничества отчетливо слышны и в ювелирных изделиях из кургана Аржан-2 в Туве, и в тончайшей работы китайском текстиле из курганов хунну, и в знаменитой сарматской золотой диадеме, и в роскоши сокровищ Кубрата.

Меч: несущее смерть оружие дает начало новой жизни, — представление, известное прежде всего по древним обрядам инициации. Скифский меч акинак символически связан с образом хищника и его идеей порождающей смерти.

Факт существования в Казани долгосрочных выставочных проектов Государственного Эрмитажа, Эрмитажного лектория, детских мультимедийных программ позволили оценить то значение, которое приобретает эрмитажный центр не только для Татарстана, но и для всего Поволжского региона. Он дал татарстанцам и нашим соседям возможность прикоснуться к сокровищам мировой культуры из непревзойденного эрмитажного собрания, открыть целые цивилизации и эпохи, возможность ощутить в предметах ремесла, искусства, памятниках письменности духовную жизнь народов. Потому деятельность Эрмитажа в Казани — своеобразный мост из прошлого в настоящее, еще одна возможность познать себя, познавая духовный мир прошлого. И этот путь открытий и накопления впечатлений и знаний становится все интенсивнее с каждым годом, с каждой выставкой, с каждой встречей с музейными специалистами из Эрмитажа.

Коллекции Эрмитажа поистине огромны и разнообразны. Поэтому надеюсь, что Казань и республику ждут новые выставки и экспозиции. Благодаря Эрмитажу у нас уже есть опыт совместных международных выставочных проектов. В Казани после торжеств по случаю 1000-летия города состоялось заседание Международного консультативного совета Государственного Эрмитажа, на которое был приглашен цвет мирового музейного сообщества: директора Британского музея, Лувра, Пинакотеки Мюнхена, галереи Уффици. Результатом этой встречи стало привлечение Лувра и парижского Музея декоративного искусства к участию в казанской выставке. Для французской стороны представление уникальных и бесценных экспонатов в российской «провинции» на выставке «От Китая до Европы. Искусство исламского мира» было первым и смелым шагом. Мы готовы этот опыт, этот выход в пространство мировой культуры сделать традицией.

Линий связи и точек пересечения Эрмитажа с Республикой Татарстан множество по разным направлениям деятельности. Научные консультации, экспертизы сегодня для нас выступают важным направлением сотрудничества.

Научный потенциал эрмитажных ученых помогает в освоении и исследовании археологических предметов, нумизматических памятников, в их профессиональной реставрации. Мы ценим поддержку и активное участие Государственного Эрмитажа в реализации проекта «Культурное наследие Татарстана: древний город Болгар и остров-град Свияжск». В 2010 году в целях развития, сохранения исторических, культурных и духовных традиций многонационального народа Татарстана был учрежден Республиканский фонд возрождения памятников истории и культуры Республики Татарстан. Более двух лет осуществляются реконструкция и реставрация исторических памятников древнего города Болгар и острова-града Свияжск. Проект стал самым крупномасштабным в России. Получив поддержку президентов России и Татарстана, объединив усилия федеральных и республиканских органов власти, предприятий, взрослых людей и даже детей, мы восстанавливаем в этих населенных пунктах облик не только отдельных памятников, но и исторической среды в целом. Мы благодарны всем, кто откликнулся на призыв к восстановлению этих святынь. Я убежден, что наш совместный благородный труд — и во имя современников, и во имя потомков.

Кинжал

Тагарская культура. V–IV вв. до н. э. Южная Сибирь, Красноярский край, с. Батой
Железо; ковка. 29,8 см
Инв. № 5531-339

История в статусе легенды

Когда Михаил Пиотровский говорит об эрмитажных центрах в разных странах и городах, он всегда настаивает на том, что ни один из них не похож на другой. «Эрмитаж — Амстердам» славен выставками — огромными, яркими, театральными. «Эрмитаж-Италия» служит науке. А «Эрмитаж-Казань» с самого начала отличала полифония, разнообразие тем. И еще что-то неуловимое. С руководителем центра Ольгой Пиульской беседовала Екатерина Гиндина.

В. С чего начинался центр «Эрмитаж-Казань»?

О. Эта история уже стала легендой. Первый президент Татарстана Минтимер Шаймиев в один прекрасный день приехал в Эрмитаж. Вместе с Михаилом Борисовичем Пиотровским они гуляли по музею и зашли в Гербовый зал. «Пока не найду герба Казанской губернии, не уйду отсюда», — сказал Минтимер Шарипович, увидев знаменитые люстры. Герб был найден, но это не конец истории, а, скорее, ее начало. На дворе стояли 1990-е годы. Вы помните обстановку в стране. Ни один музей не делал тогда выездных выставок, потому что везти вещи в другой город, тем более через всю страну, было очень рискованно. И все-таки в 1997 году в Музее изобразительных искусств Республики Татарстан открылась первая экспозиция из Эрмитажа — «Сокровища хана Кубрата». Она прошла под патронатом Шаймиева. Республикой Татарстан были даны необходимые гарантии, соблюдены все условия, которые поставил Эрмитаж. Казалось бы, что сложного — привезти и поместить в витрины 200 небольших предметов? Но тогда это было огромным событием. Я видела, как коллеги из Эрмитажа передавали в казанский музей экспонаты — в присутствии вооруженных сотрудников МВД. Выставка произвела фурор в Казани: газеты наперебой писали о ней, в музей выстраивались очереди.

В. А что было дальше?

О. Дальше сделали вторую выставку — «Сокровища Золотой Орды». Тему выбрали не случайно. Рубеж тысячелетий стал здесь временем осознания собственной истории и поиска реликвий, которые могли бы рассказать о материальной и духовной культуре булгар. Эрмитажная выставка, что называется, попала «в яблочко». Ведь Волжская Булгария когда-то была улусом Золотой Орды. А жизненный и художественный опыт народов этого средневекового государства, преобразившись, дошел до наших дней и стал частью современной культуры Татарстана.

Затем открылось еще несколько эрмитажных экспозиций, и все они имели успех. В воздухе витала идея создания специального пространства, в котором Эрмитаж мог бы проводить свои выставки. В 2004 году был подписан протокол о намерениях между Государственным Эрмитажем, Министерством культуры Республики Татарстан, администрацией Казани и Институтом истории республиканской Академии наук. Год спустя открылся центр «Эрмитаж-Казань», и его открытие стало одним из важнейших событий в программе празднования 1000-летия Казани.

Первая экспозиция вновь рассказывала о Золотой Орде. Ее многочисленным посетителям было очень важно увидеть, как сосуществовали разные нации и религии, объединенные могущественной державой, понять и почувствовать глубину и плодотворность веротерпимости и межконфессиональных связей.

В. С тех пор в центре открылось еще девять выставок. Как выбирались темы для них? Существует ли какая-то общая концепция?

О. Да, конечно. Эрмитаж — универсальный музей, и он старается показать у нас все разнообразие своих коллекций. Темы выставок постоянно чередуются. Казань уже видела памятники русского искусства, французскую и испанскую живопись, экспозицию, посвященную античной культуре, часть восточных собраний Эрмитажа, артефакты древнего мира. Проведение выставок Эрмитажа стало одним из способов открыть красоту не только в привычных, но и в незнакомых вещах, языках, традициях, произведениях искусства.

В. Но ведь часть проектов делалась специально для Казани?

О. У нас были специальные проекты: «Золотая Орда. История и культура», «Полцарства за коня. Лошадь в мировой культуре», «Художественное оружие из собрания Эрмитажа», экспозиция, работающая сейчас. Но даже те выставки, которые сначала показывались в других городах, для нас всегда дополнялись, поскольку в центре «Эрмитаж-Казань» большие экспозиционные площади, а публика ждет чего-то нового. Например, выставка «От Китая до Европы. Искусство исламского мира». Сначала ее представили в Эрмитаже,

Михаил Пиотровский и Минтимер Шаймиев на выставке «Кочевники Евразии на пути к империи» в центре «Эрмитаж-Казань»

2012

потом здесь. И именно в Казани Эрмитаж сотрудничал с Лувром. И только в Казани можно было видеть экспонаты из Лувра. Вещи немногочисленные, но совершенно уникальные, необходимые для выставки. Надо сказать, что Эрмитаж всегда привозит к нам несколько экспонатов, которые раньше не выставлялись, иногда даже не публиковались.

В. Что еще, кроме выставок, происходит в вашем центре?

О. У нас действует эрмитажный лекторий для студентов и преподавателей Казанского федерального университета и других высших учебных заведений города. Он пользуется большой популярностью, и зал всегда заполнен. А недавно к нам присоединились самые благодарные слушатели — учащиеся университета «третьего возраста». Это люди, вышедшие на пенсию: они изучают историю искусств и очень любят лекции наших коллег из Государственного Эрмитажа.

Другое направление — работа со школьниками. Еще в 2005 году Эрмитаж открыл у нас компьютерный класс и представил мультимедийные образовательные программы «Эрмитаж на диске. От школы до академии». В школьном кабинете центра проходят занятия детской художественной студии. Кроме того, в центре «Эрмитаж-Казань» регулярно проводятся научные конференции, разнообразные семинары, методические, образовательные и художественно-музыкальные программы. А несколько лет назад был открыт Молодежный клуб — три его подразделения. В одном («Не последний киносеанс») студенты смотрят и обсуждают авторское кино, в другом («Энтомология поэзии») представляют свои стихи, а в третьем («Клуб 20/21») изучают актуальное искусство и творчество молодых художников.

Сейчас мы становимся еще и местом подписания соглашений, проведения важных деловых встреч. 18 июня Эрмитаж и Татфондбанк уже подписали у нас соглашение о создании портала Hermitage-Line — первого электронного журнала о жизни Эрмитажа.

В. В центре каждый год проходит фестиваль «Эрмитажные прогулки с Казанским котом».

О. Этот фестиваль мы проводим в марте (1 марта — Международный день кошек). Открываем выставку, посвященную кошкам (одна из них называлась «Женщины и кошки», другая — «Жил да был черный кот»). Показываем работы местных художников, учащихся художественного и театрального училищ, городских художественных школ. Проводим мастер-классы, творческие встречи и игры. Самые маленькие смотрят мультфильмы в программе «Кинокошки». А для тех, кто постарше, мы приглашаем актеров со спектаклями о котах. Завершает фестиваль выставка кошек (мы подружились с местным клубом фелинологов). Кстати, первую выставку открывал кот — огромный мейн-кун.

Своих кошек у нас нет, так как нет подвалов, в которых они могли бы жить. Иногда, особенно по весне, нам подбрасывают котят, но мы не можем оставить их здесь.

В. Жаль. Какой же Эрмитаж без кошек! Чем вы компенсируете такой пробел?

О. Творческим подходом. Мы придумываем необычные проекты, дабы привлечь публику в музей. Любую из наших выставок стараемся подать так, чтобы зритель запомнил свой визит к нам, захотел прийти еще раз, понял, что поход сюда — это радость. У всех старых музеев есть свои наработки, свои традиции, множество сотрудников. А у нас — семь человек, творческое отношение к работе и отсутствие стереотипов. Мы по-настоящему креативны, и это делает нас особенными, как и полагается эрмитажному центру.

Например, на выставке французской живописи мы проводили экскурсию под названием «Закрыть глаза и увидеть» (причем глаза закрывали в буквальном смысле слова), предлагали кроссворд-путеводитель «Veni, vidi, vici», который помогал нам общаться с каждым посетителем, задавать ему вопросы, разгадывать загадки и, наконец, смеяться вместе с ним. На экспозиции «Полцарства за коня» устраивали игры для пап и мальчиков. А на выставку, посвященную Золотой Орде, пригласили школьников разных национальностей: они рассказывали о своем народе, его обычаях и культуре, исполняли здесь свои песни и танцы.

Премьера состоялась 12 января 2004 года За эти годы в эфир вышло свыше 200 передач

АВТОРСКАЯ ПРОГРАММА М. Б. ПИОТРОВСКОГО «МОЙ ЭРМИТАЖ» НА КАНАЛЕ «КУЛЬТУРА»

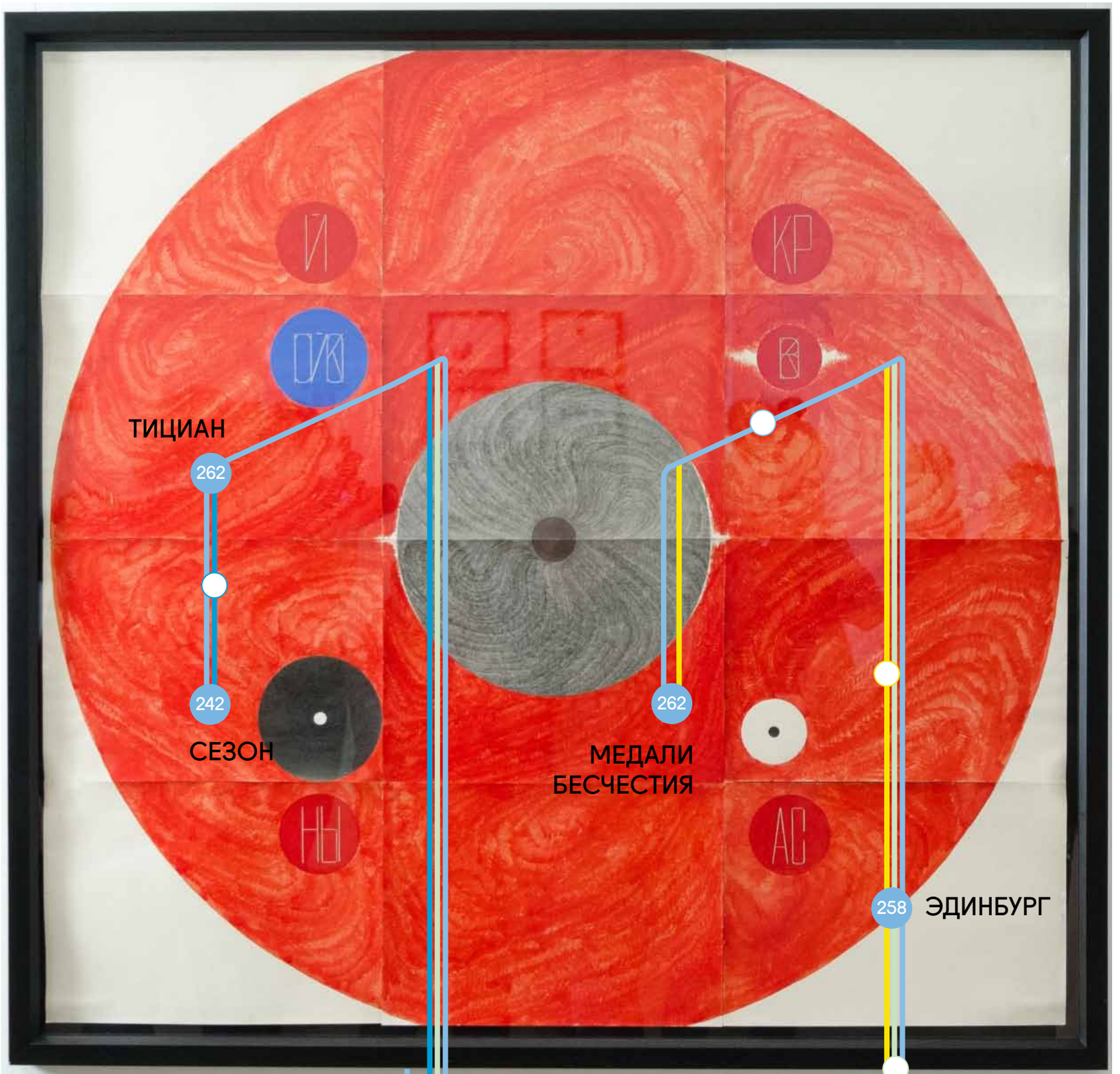
Авторская программа Михаила Борисовича Пиотровского «Мой Эрмитаж» построена просто: цикл складывается из законченных 26-минутных выпусков-бесед. Каждый выпуск посвящен отдельной теме: временной выставке, какому-либо разделу собрания Эрмитажа, музейным фондам. В одних сериях Михаил Борисович рассказывает о жизни и работе директоров музея, в других — о труде художников-реставраторов, судьбах шедевров. И каждая из них представляет Эрмитаж с новой точки зрения.

Музей, как драгоценный камень, поворачивается к зрителю то одной, то другой гранью. Он предстает то учебником российской истории, то школой духовной культуры, то примером достойного отношения к спорным вопросам политики, истории и религии. И постепенно зритель понимает, что Эрмитаж — зеркало, в котором отражается весь мир: страны, эпохи, культуры... мир, где это разнообразие складывается в единую, гармоничную целостность.

Очень важную роль играет здесь личность автора и ведущего программы — Михаила Борисовича Пиотровского. Зритель получает возможность взглянуть на коллекции Эрмитажа сквозь призму знаний и опыта его директора. То есть как бы изнутри. Очень точно найдена интонация бесед, которые ведутся предельно спокойно, вдумчиво. Это не научные доклады, не экскурсии и не лекции. Это просто размышления на темы, интересные многим. И в то же время мнение ученого, умеющего быть объективным.

«Мой Эрмитаж» дарит своему зрителю редкую возможность узнать огромный петербургский музей во всем разнообразии его коллекций и деятельности, понять, для чего существуют в нашем мире такие музеи и как много нужного и важного они могут сделать для мира.

Бессменный режиссер программы — заслуженный деятель искусств Российской Федерации *Л. И. Цуцульковский*
Редактор *Е. А. Шмакова.* Операторы: *Е. В. Смирнов, В. В. Семенов, И. В. Попов, Н. В. Андреев*



Дмитрий Пригов

Без названия
(Красная композиция)
Композиция из 12 листов
41,7 × 29,8 каждый
Бумага, акварель, гуашь, карандаш
1980

Сантьяго Калатрава
В поисках движения

27 июня — 30 сентября 2012 года
Зимний дворец, Николаевский зал

Сантьяго Калатрава — один из самых известных и плодотворно работающих архитекторов современности. За 30 лет архитектурной деятельности он реализовал по всему миру более 40 крупных проектов: музеи, стадионы, вокзалы, концертные залы, дворцы искусств, мосты и жилые здания. Экспозиция, развернутая в Николаевском зале, насчитывала около 150 архитектурных макетов, проектов, рисунков и скульптур из металла и дерева.

Выставка была организована Эрмитажем совместно со Студией Сантьяго Калатравы (Испания) при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и посольства Испании в России.

Тилос. Путешествие в загробный мир. Ритуалы и погребальные традиции в Бахрейне

3 июля — 14 октября 2012 года
Зимний дворец, Пикетный зал

Выставка из Национального музея Бахрейна представила петербуржцам лучшие из вещей, найденных во время археологических раскопок, которые проводились в этой стране с середины XX столетия сначала датской, а затем французской экспедициями.

ФОТО: НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

Экспозиция «Тилос»

Путешествие в загробный мир. Ритуалы и погребальные традиции в Бахрейне»

В основном это вещи из погребений, так как в ходе раскопок здесь были обнаружены именно древние некрополи. Однако они дают возможность составить представление не только о погребальных обычаях, но и о вкусах, ремеслах, бытовых и культурных традициях жителей острова.

Энрике Мартинес Селайя
Снежная башня

11 июля — 10 ноября 2012 года
Большой двор Зимнего дворца

Скульптура известного кубинского художника Энрике Мартинеса Селайи, ныне живущего и работающего в США, была установлена во дворе Зимнего дворца в рамках проекта «Эрмитаж 20/21». Это трехметровый мальчик на костылях, который тащит на спине дом, похожий на вещмешок. Ремень, захлестнувший шею, душит мальчика, но тот не бросает своей ноши. По словам автора, главной в скульптуре является «идея потери детской способности воспринимать блеск окружающего мира и появления духовной светонепроницаемости, что всегда сопровождается разочарованием».

Книга как искусство
20 лет издательству «Редкая книга в Санкт-Петербурге»

12 сентября — 4 ноября 2012 года
Новый Эрмитаж
Двенадцатиколонный зал

За 20-летнюю историю издательства «Редкая книга в Санкт-Петербурге» было создано более четырех десятков уникальных книг тиражом от одного до двадцати пяти экземпляров. В экспозицию входили 103 эстампа (иллюстрации из разных книг) и 45 изданий. В том числе пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке» в переплете из рыбьей кожи, «Саги об исландцах», одетые в шкуру тюленя, «Герой нашего времени» в «мундире» из зеленого сукна и оды Горация в мраморном футляре. Неизгладимое впечатление оставляли керамическая книга «Семь заклинаний, молитв и обрядовых песен из поэзии Шумера и Вавилонии» (семь скульптур из обожженной глины, выполненных художником и скульптором Владимиром Цивиным) и «Десять заповедей» (десять обтянутых овечьей кожей картонных листов и десять пластин в виде мацы).

Портрет в русской литографии XIX века

22 сентября 2012 — 13 января 2013 года
Зимний дворец, залы № 169–173

В России литография появилась в середине 1810-х годов. И уже самые ранние образцы этого вида печатной графики поражают разнообразием сюжетов (среди них есть портреты, пейзажи, бытовые и батальные зарисовки). Однако эрмитажная выставка была посвящена исключительно литографированному портрету XIX века. Собрание музея позволяет отразить все этапы его существования —

от романтического начала до заката, связанного с развитием фотографии. Среди экспонатов — работы Александра Орловского, Ореста Кипренского, Василия Тимма, Валентина Серова, Александры Остроумовой-Лебедевой.

Паула Модерзон-Бекер и художники «Ворпсведе» Рисунки и гравюры 1895–1906

22 сентября — 11 ноября 2012 года
Зимний дворец, залы № 338–342

Выставка была подготовлена Эрмитажем совместно с Немецким культурным центром имени Гёте в Санкт-Петербурге и Институтом связей с зарубежными странами. В экспозицию вошло более 60 рисунков и гравюр Паулы Модерзон-Бекер и других мастеров, живших и работавших в ворпсведской колонии художников. К графическим листам приложены фотографии. Разглядывая их, можно представить себе, как на исходе XIX столетия в маленькой деревушке неподалеку от Бремена возникла коммуна молодых живописцев, увидеть, какие пейзажи вдохновляли членов этого содружества, и ощутить их странное родство с персонажами чеховских пьес.

Медали бесчестия

29 сентября 2012 — 13 января 2013 года
Дворец Меншикова

Выставка, подготовленная Государственным Эрмитажем вместе с Британским музеем, представила публике медали необычного жанра. Вместо того чтобы прославлять те или иные события либо героев, их авторы высмеивают и обличают своих персонажей. Например, некий Герард ван Бейлер исполнил медаль на уничтожение Непобедимой армады в 1588 году, а неизвестный голландский медальер обрисовал с отталкивающими подробностями политику Людовика XIV в Алжире.
Самые ранние из экспонатов относятся к XVI столетию. Самые поздние выполнены в начале XXI и посвящены не поражениям великих полководцев, а таким несимпатичным явлениям, как терроризм и шопинг.

Джейк и Динос Чепмены Конец веселья

20 октября 2012 — 13 января 2013 года
Главный штаб, 4-й этаж

Братья Джейк и Динос Чепмены — современные английские художники, участники группы «Молодые британские художники», авторы дерзких и жестких композиций из пластика и стекловолокна.
В Главном штабе выставлялись их работы «Конец веселья», «Травмировать, чтобы оскорбить, чтобы травмировать», «Ужасы войны». Первая представляет собой модель специально оборудованного ада для нацистов. Последняя — серию графических вариаций на темы знаменитых офортов Франсиско Гойи. А вся выставка в целом еще раз напомнила о том, что война — один из худших кошмаров нашей цивилизации.

Франсиско Гойя Ужасы войны

6 октября 2012 — 13 января 2013 года
Главный штаб, 3-й этаж

На выставке можно было увидеть 40 офортов Франсиско Гойи из собрания Государственного Эрмитажа. Это самые знаменитые графические листы художника из циклов Los Caprichos («Причуды»), Los Desastres de la Guerra («Бедствия войны»), La Tauromaquia («Бой быков») и Los Disparates — Los Proverbios («Нелепицы — Пословицы»).
Основные темы экспозиции — темная сторона войны, темная сторона жизни, «сон разума», порождающий жестоких чудовищ.

«Собранье чудное сокровищ книжных». Библиотеке Эрмитажа 250 лет

8 декабря 2012 — 10 марта 2013 года
Новый Эрмитаж
Двенадцатиколонный зал

Цель юбилейной выставки — показать исторические собрания, ведущие свое начало с первых лет жизни императорского книгохранилища, и новые разделы, сформировавшиеся в более позднее время.
В числе других изданий на выставке можно увидеть разнообразные Библии, летописи и хроники, гравированные альбомы и архитектурные трактаты, географические карты, атласы, модные журналы, литературу по геральдике, генеалогии и медальерному искусству, книги по военному делу. Отдельные книжные памятники подписаны авторами или раскрашены художниками от руки.

Адрес, презентованный Иоганном Гастлом Николаю I за активную деятельность царя в Священном союзе и борьбу с революционными тенденциями в европейском обществе

1850
6 листов: 5 листов цветной литографии, 1 лист тонированной литографии; вложено письмо Иоганна Гастла Николаю I: в два сложения
Бумага, печать. 52 × 40,5 см
Инв. № 134555

Комната Дмитрия Пригова

6 ноября 2012 — 15 января 2013 года

Главный штаб, 3-й этаж

В прошлом году Государственный Эрмитаж получил от Фонда Пригова в подарок почти 400 произведений, которые пополнили коллекцию современного искусства. Комната, где музей показывал небольшую часть этого дара, представлял собой «инсталляцию в инсталляции». В центре выставочного пространства размещалось несколько деревянных объектов, снабженных табличками: «Это — Леонардо», «Это — Рафаэль» и т. д. Эскизы для объектов были созданы Приговым в 2000-х годах и впервые реализованы в материале. На стенах — рисунки Пригова, которые сменялись каждые три месяца в полном согласии с музейными правилами показа графики.

Комната Дмитрия Пригова

Вид экспозиции
На фото: Дмитрий Озерков, заведующий Отделом современного искусства Государственного Эрмитажа; Михаил Пиотровский, директор Государственного Эрмитажа; Ирина Прохорова, главный редактор журнала «Новое литературное обозрение», глава одноименного издательства

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ВЫСТАВКИ ЭРМИТАЖА В МУЗЕЯХ МИРА

Два века французской элегантности. Декоративное искусство XVII–XVIII веков из собрания Государственного Эрмитажа

10 апреля — 14 октября 2012 года
Выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»

Эрмитажная коллекция французского декоративно-прикладного искусства по праву считается — из тех, что находятся за пределами Франции, — одной из лучших в мире. Так что выставка, открывшаяся этой весной в Выборге, позволила знатокам проследить все основные этапы его становления и развития на протяжении двух столетий — от «Большого стиля», или стиля Людовика XIV, до неоклассицизма.

Импрессионизм. Сенсация и вдохновение. Шедевры из Государственного Эрмитажа

16 июня 2012 — 13 января 2013 года
Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»

В экспозиции — 80 шедевров живописи, графики и скульптуры второй половины XIX — начала XX века. В первую очередь — произведения Клода Моне, Пьера-Огюста Ренуара, Альфреда Сислея и Камиля Писсарро: мастеров импрессионизма. А также работы их предшественников (Эжена Делакруа, Александра Кабанеля, Жана-Леона Жерома, Теодора Руссо) и тех, кто вдохновлялся творчеством импрессионистов (Поля Гогена, Поля Сезанна).

Лик эпохи. Четыре века европейской живописи

28 июля — 30 сентября 2012 года
Муниципальный музей города Нагоя, Япония
10 октября — 7 декабря 2012 года
Муниципальный музей Киото, Япония

Выставка была составлена из пяти тематических разделов, охватывающих период с XVI по начало XX века. Каждый из них включал в себя картины великих мастеров, ставших символами своей эпохи. В том числе произведения Тициана, ван Дейка, Рубенса, Рембрандта, Делакруа, Пикассо и Матисса. Соорганизаторами с японской стороны выступили Национальный центр искусств, вещательная корпорация «Ниппон тэрэби» и крупнейшая газета «Ёмиури».

Кочевники Евразии на пути к империи

18 июня 2012 — 31 марта 2013 года
Выставочный центр «Эрмитаж-Казань»

Петербургский музей показывает в столице Татарстана более двух тысяч экспонатов — памятников культуры кочевых народов, сосуществовавших и сменявших друг друга на евразийской территории на протяжении двух тысяч лет (от начала I тысячелетия до н. э. до образования Великой Монгольской империи в XIII веке). В витринах — золотые изделия, керамика, оружие, украшения, фрагменты ткани и бытовые мелочи: шедевры, известные всему миру, и предметы, которые до сих пор не выставлялись нигде.

Последний российский император Семья и двор Николая II на рубеже веков

26 октября 2012 — 31 марта 2013 года
Выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»

Экспозиция рассказывает о жизни последнего российского императора, его супруги Александры Федоровны и их детей. Среди экспонатов — личные вещи, письма, фотографии, портреты и другие произведения искусства, принадлежавшие императорской семье. Эта выставка уже была показана в Амстердаме несколько лет назад. Особое внимание тогда привлекли иконы XIX — начала XX века, картины Лаурица Туксена «Бракосочетание императора Николая II и императрицы Александры Федоровны» и Карла Беккера «Коронация Александра III и Марии Федоровны», парадные костюмы придворных и изделия фирмы Фаберже.

Александр Великий

23 ноября 2012 — 28 апреля 2013 года
Австралийский музей, Сидней

Авторы выставки стремятся наглядно продемонстрировать зрителям те преобразования, которые принесла в цивилизованный мир эпоха Александра Великого. Основной сюжет — путь Александра, восточный поход и его последствия для Запада и Востока. Экспозиция дает возможность увидеть, как встретились великие цивилизации: эллинский мир, древние империи Востока и мир кочевников; как везде, где прошел Александр, начался процесс эллинизации.

Мастер с монограммой «GC»

Флакон с цветочными ветвями на фоне лучей
Париж. 1755–1756
Золото; чеканка, полировка
Высота 11,1 см, ширина 4,5 см
Инв. № Э-3072

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ ЭРМИТАЖА

ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Северо-Западная экспедиция
Ведет раскопки на территории Псковской, Смоленской и Московской областей. В частности, по берегам реки Сертейка и на озере Сенница.

Закубанская экспедиция
Продолжает изучение укрепленного энеолитического поселения Мешоко, расположенного на южной окраине поселка Каменномостский (*Республика Адыгея, Майкопский район*).

Южно-Сибирская экспедиция
Ведет исследование погребальных комплексов в Рубцовском районе Алтайского края и Пий-Хемском районе (*Республика Тыва*).

Центрально-Азиатская экспедиция
Проводит работы на хуннском могильнике Оргойтон (*Республика Бурятия*)

Античная комплексная экспедиция
Совместно с Донецким национальным университетом и Краковским университетом ведутся раскопки античного поселения Заветное-5 в сельской округе древнегреческого города Акра (*с. Заветное, Украина*).

Березанская экспедиция
Продолжает раскопки в северо-западной части острова Березань (*Украина*).

Нимфейская экспедиция
Проводит исследования боспорского города Нимфей (*Украина, Керчь*).

Мирмекийская экспедиция
Ведет работы на античном городище Мирмекий (*Украина, Керчь*).

Южно-Крымская экспедиция
Совместно с Крымским филиалом Института археологии Национальной академии наук Украины ведется изучение генуэзской крепости Чембало XIV–XV веков (*Украина, Балаклава*).

Пенджикентская экспедиция
Совместно с Институтом истории, археологии и этнографии Академии наук Таджикистана проводятся работы на территории древнего Пенджикента, а также в раннесредневековом городище Хисорак в верхней части Зеравшанской долины (*Таджикистан*).

Бухарская экспедиция
Продолжаются раскопки городища Пайкенд *(Узбекистан)*.

Верхнедвинская экспедиция
Раскопки проводятся на юге Псковской области — в городищах Анашкино, Борохново и Михайловское (*Куньинский и Палкинский районы*).

Стабианская экспедиция
В сотрудничестве с Археологическим управлением Помпей и при поддержке Фонда реставрации Стабий (RAS) проводятся раскопки на вилле Ариадны, разрушенной в ходе извержения Везувия в 79 году н. э. (*Италия, Кастелламаре-ди-Стабиа*).

Древнерусская экспедиция
Исследует территорию резиденции Василия III и Ивана IV в Александровской слободе (*г. Александров Владимирской области*).

Южно-Крымская экспедиция Государственного Эрмитажа и Крымского филиала Института археологии НАН Украины

Начальник экспедиции: С. Б. Адаксина
Изучение генуэзской крепости Чембало XIV–XV вв. (г. Балаклава)

GENEVA GROUP INTERNATIONAL
Independent Member
OPERA
Российский независимый член крупнейшего международного мультидисциплинарного альянса GGI поддерживает российские и международные культурные и благотворительные инициативы и фандрайзинговые программы Государственного Эрмитажа.
Международный аудит
Налоговое и правовое консультирование
Комплексная экспертиза объектов инвестирования
Официальный консультант Государственного Эрмитажа
+7 812 312-0230 Санкт-Петербург www.opera.solutions.ru

Представление альбома «Эрмитаж. Морское путешествие» (СПб.: Арка, 2012)

30 мая 2012 года
Зимний дворец Петра I

В этот вечер избранной публике представили альбом «Эрмитаж. Морское путешествие» — совместный проект Государственного Эрмитажа и ОАО «Компания Усть-Луга», приуроченный к 10-летию морского торгового порта Усть-Луга. Эффектное подарочное издание посвящено истории возникновения жанра марины и его развитию.

Совместная программа Государственного Эрмитажа и системы «Кока-Кола» — «Сохраним культурное наследие вместе»

5 июня 2012 года
Музей изобразительных искусств Великий Новгород

В рамках этой программы реставраторы Эрмитажа проходят стажировки в лучших музеях мира. Например, Игорь Карлович Малкиель, заведующий Лабораторией научной реставрации драгоценных металлов, побывал в Австралийском национальном университете. Вернувшись, он провел мастер-класс в Великом Новгороде, познакомив коллег с новейшими методами по исследованию состава металла и возможностями применения лазера для очистки и сварки драгоценных металлов. В заключение было составлено реставрационное задание на уникальный памятник — кратир XI века из музейного фонда Новгородского музея-заповедника, для восстановления которого компания «Кока-Кола» выделила дополнительный грант в размере 300 тысяч рублей.

Подписание генерального соглашения между Государственным Эрмитажем и ОАО «АИКБ "Тафондбанк"»

18 июня 2012 года
Выставочный центр «Эрмитаж-Казань»

Генеральный директор Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский и председатель Совета директоров Татфондбанка Ильдус Анварович Мингазетдинов подписали соглашение. Согласно документу, к концу этого года в Интернете появится новое электронное издание HermitageLine — портал, на котором будут публиковаться аналитические статьи, фоторепортажи и видеоматериалы о событиях эрмитажной жизни и новостях мировой культуры. Сайт будет развиваться на двух языках (русский и английский) во взаимодействии с самыми популярными социальными сетями. Он станет изданием для тех, кому нравится размышлять об изобразительном искусстве и обсуждать в Сети свои впечатления.

Военный парад в Фельдмаршальском зале в День изгнания неприятеля из пределов Отечества

XII Международный фестиваль «Музыка Большого Эрмитажа»

10–13 июля 2012 года
Санкт-Петербург

10 июля на сцене зала Академической капеллы впервые в России выступил один из самых известных молодежных коллективов Европы — Большой симфонический оркестр Свободного университета Амстердама. 12 и 13 июля в концертах приняли участие корифеи отечественного джаза Андрей Кондаков и Владимир Чекасин, интернациональный коллектив Mynta, дуэт MusicaNuda и оркестр «Буэна Виста». Музыка звучала в Большом дворе Зимнего дворца.

XI Международный фестиваль «Большой вальс»

20–30 июля 2012 года
Санкт-Петербург

Концерты фестиваля прошли на сцене Эрмитажного театра, в Гербовом зале Зимнего дворца, Большом дворце Петергофа, Екатерининском дворце Царского Села и Павильоне роз Павловска. Звучали музыка семейства Штраус, арии и вальсы из оперетт и кинофильмов. В концертах приняли участие солисты Венской оперы и солистка Мариинского театра Ольга Трифонова, знаменитые российские дирижеры — Александр Канторов, Алексей Карабанов, Дмитрий Хохлов, Михаил Синькевич и Игорь Пономаренко, пианист Владимир Мищук и скрипач Сергей Стадлер.

ФОТО: АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

Конференция «Петровское время в лицах»

20–21 ноября 2012 года

Дворец Меншикова

Ежегодная научная конференция «Петровское время в лицах», посвященная проблемам российской истории XVIII века, проходит в Эрмитаже в 15-й раз. Ее участники вновь размышляют о личности Петра Великого и выдающихся государственных деятелях конца XVII — первой четверти XVIII столетия, о реформах, изменивших Российское государство, и мастерстве художников этого времени.

Конференция «К 225-летию Минцкабинета — Отдела нумизматики Эрмитажа»

21–23 ноября 2012 года

Эрмитажный театр

Нумизматическое собрание Эрмитажа зародилось одновременно с картинной галереей и собранием древностей во времена Екатерины II и в дальнейшем пополнялось из частных коллекций, монетных находок и археологических раскопок. Николай I распорядился ежегодно передавать в нумизматическое собрание «обязательные» экземпляры продукции монетных дворов России. Преемники императора продолжили эту традицию.

Сегодня в Эрмитаже хранятся собрания античных, восточных, русских и западноевропейских монет и медалей. На юбилейной конференции прозвучали доклады об истории Минцкабинета и его экспонатах.

Заседание Международного консультативного совета Государственного Эрмитажа

31 августа 2012 года

Государственный Эрмитаж

Членами Международного консультативного совета Эрмитажа являются руководители и представители крупнейших музеев мира, всемирно известных учреждений культуры и искусства. В этом году они обсуждали знакомые всем большим музеям проблемы организации потока посетителей в туристический сезон, вопросы развития сайта Эрмитажа (оказалось, что прежде всего необходимо реформировать систему поиска и упростить навигацию) и показатели успеха работы музея (высокая посещаемость — показатель необходимый, но не достаточный).

Пазл с изображением картины Альбрехта Дюрера «Автопортрет в шубе»

16 сентября 2012 года

Дворцовая площадь

Погожим сентябрьским днем на Дворцовой площади при участии всех желающих был собран самый большой в мире пазл (300 квадратных метров) с изображением картины Альбрехта Дюрера «Автопортрет в шубе». Эта акция стала первой в программе Года Германии в России и России в Германии (2012). Организовал ее Государственный Эрмитаж совместно с Немецким культурным центром имени Гёте.

День изгнания неприятеля из пределов Отечества

25 декабря 2012 года

Зимний дворец

По случаю 200-летия победы в Отечественной войне 1812 года Эрмитаж намерен возродить праздник, ранее отмечавшийся в России в день Рождества Христова (по старому стилю). 25 декабря в Зимнем дворце прошла торжественная церемония и открылось сразу несколько выставок: «“Гроза двенадцатого года…”: Отечественная война 1812 года в материалах Государственного Эрмитажа», «“Мы все в одну сольемся душу…”: Отечественная война 1812 года в медалях А. Н. Оленина и его современников» и «Оловянные солдатики в Эрмитаже. К 200-летию Отечественной войны 1812 года».

ПЕРВЫЙ ШЕДЕВР ТИЦИАНА

В ЛОНДОНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕЕ ПОСЛЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ДЕСЯТИЛЕТНЕЙ ЭРМИТАЖНОЙ РЕСТАВРАЦИИ — ВЫСТАВКА «TITIAN'S FIRST MASTERPIECE: THE FLIGHT INTO EGYPT».

ИРИНА АРТЕМЬЕВА

С 4 апреля по 19 августа в Лондонской Национальной галерее экспонировалась выставка «Tilian's First Masterpiece: The Flight into Egypt». Как видно хотя бы из названия, в центре внимания оказалась картина из собрания Эрмитажа, ныне признанная первой крупной работой молодого гения — Тициана. Уже сама по себе идея выстроить экспозицию вокруг одного произведения, до сих пор никогда не показывавшегося за рубежом и малоизвестного не только широкой публике, но и историкам искусства, знатокам итальянского Ренессанса, — представлялась весьма дерзкой и не совсем обычной. Однако директор Национальной галереи Николас Пенни настолько загорелся этой идеей, что сумел заразить

энтузиазмом как своих сотрудников, так и эрмитажных. Д-р Пенни, посетивший Эрмитаж в июне 2009 года, смог по достоинству оценить труд эрмитажных реставраторов, к тому моменту уже около 10 лет работавших над раскрытием «Бегства в Египет» и сумевших вернуть ему первоначальную свежесть и яркость тициановской палитры. Тогда и возникла мысль показать картину в Лондонской Национальной галерее, в собрании которой есть работы, замечательно дополняющие и проясняющие все гениальные находки, воплощенные Тицианом в самом грандиозном пейзаже в итальянской живописи Высокого Ренессанса. Благодаря поддержке директора Эрмитажа Михаила Пиотровского проект был успешно реализован весной этого года. Следует отметить, что Эрмитаж пошел навстречу пожеланиям Национальной галереи и предоставил исключительное право первого показа «Бегства в Египет», которое после Лондона будет выставлено в Галереях Академии в Венеции — в городе, где картина была создана, — чтобы затем вернуться в Эрмитаж и более уже никогда не покидать его стен.

Сейчас, когда многолетняя реставрация картины завершена, стало совершенно очевидно, что восторги современников и нескольких поколений венецианских критиков и художников не были безосновательны: Тициан проявляет себя в этой работе новатором, принимающим эстафету из рук своего учителя и друга — Джорджоне. Не случайно рядом с «Бегством» в зале Национальной галереи, где проходила выставка, оказались несколько произведений Джорджоне из коллекции британского музея («Посвящение поэту», «Поклонение волхвов», «Закат») и «Мадонна с младенцем в пейзаже» из собрания Эрмитажа. Именно Джорджоне первый настроил чувства своих персонажей по единому камертону с пейзажем, который перестает быть просто фоном: герои живут в нем, они связаны неразрывной нитью с окружающими Кастельфранко — родину художника — холмами, рощами и долинами. Джорджоне нашел лейтмотив для всех живописцев Венеции на многие десятилетия. Продолжая сравнение с музыкой, можно сказать, что у Джорджоне мелодия разработана в очень интимном, камерном ключе, у Тициана же в пейзаже «Бегства в Египет» главная тема венецианской живописи Возрождения — неразрывное единство, гармония человека и природы — оркестрована мощно: так же мощно она прозвучит через три столетия после Тициана в Пасторальной симфонии Бетховена. Как и Джорджоне, Тициан находит свою идиллическую Аркадию в знакомых и любимых с детства местах: струящийся в лесу поток широко разливается среди лугов и полей, увлекая взгляд зрителя вдаль, к горизонту, где высятся вершины Доломитовых Альп.

«Бегство в Египет», созданное около 1507–1508 годов, долго хранилось во дворце Лоредан, что на Большом канале у церкви Сан-Маркуола, — сейчас этот дворец известен под именем Вендрамин-Калерджи. Именно здесь его увидел и описал неутомимый биограф живописцев Италии Джорджо Вазари, а позднее не обошли вниманием и венецианские хронографы следующего столетия Карло Ридольфи и Марко Боскини. Лишь в середине XVIII века картина покинула Венецию и оказалась в Дрездене, в знаменитой галерее графа Генриха Брюля, первого министра-электора Саксонии и короля Польши Августа III.

После Семилетней войны коллекция Брюля была приобретена Екатериной II, — так «Бегство в Египет» попало в картинную галерею Эрмитажа. В XIX веке полотно переместили в Таврический дворец, а затем в Гатчинский. Именно этим обусловливается его почти полное забвение на протяжении долгих лет исследователями творчества Тициана и венецианского Ренессанса. Лишь в 1915 году картину увидел и опубликовал барон Эрнест фон Липгарт, тогдашний директор картинной галереи Эрмитажа и крупнейший знаток итальянского искусства. Он же в 1920-м сопоставил описание «Бегства в Египет» у Вазари, Боскини и Ридольфи и убедился, что речь идет о полотне, принадлежащем к числу самых ранних работ Тициана и дающем ключ к пониманию того, как происходило становление одного из величайших живописцев всех времен.

Вид экспозиции «Первый шедевр Тициана: “Бегство в Египет”»

Лондонская Национальная галерея

МЕДАЛИ БЕСЧЕСТИЯ

2.

ФИЛИП ЭТТВУД

Как известно, медали служат наградами за доблесть, подвиги и достижения. Однако наряду с медалями, говорящими о заслугах их обладателей, на протяжении уже пяти веков существуют и другие: медали, которые не прославляют, но обличают и покрывают позором, высмеивают пороки, а не воспевают добродетели. Именно такие медали были представлены на выставке, открывшейся в Государственном Эрмитаже (Дворец Меншикова) осенью 2012 года.

В первые выставка «Медали бесчестия» прошла в Британском музее в 2008-м. В 2012-м в экспозицию была включена целая группа медалей из фонда Государственного Эрмитажа, по объему и значимости не уступающего коллекции Британского музея. Замысел первой выставки возник в результате сотрудничества между известной художницей Фелисити Пауэлл и куратором Британского музея Филипом Эттвудом. Следующая выставка проходила в рамках музейного обмена, организованного в начале 2012 года.

Искусство медали зародилось в XV веке в Италии как форма прославления правителей и других выдающихся лиц. Лишь изредка предметом изображения становились одиозные фигуры. Примером служит медаль, созданная в 1478 году скульптором Бертольдо ди Джованни, на которой изображены убийцы Джулиано Медичи. Первые в истории «медали бесчестия» появились уже в XVI веке, когда художники-медальеры и их заказчики постепенно стали приходить к мысли о том, что очернение противника можно с успехом использовать для защиты собственных принципов. Особое развитие эта тенденция получила в связи с усилением протестантизма, отразив религиозный раскол, охвативший Европу. Начиная с XVII века круг «антигероев» расширяется: теперь «позорные медали» высмеивают врагов государства, а также финансовых махинаторов, торговцев продовольствием и политиков. Этот процесс принял особенный размах в XX веке. В годы Первой мировой войны немецкие художники-медальеры не только направляли острие сатиры против вражеских государств, но и обличали жестокость и бессмысленность самой войны, а в послевоенный период обращались к критике как политической, так и вообще социальной действительности.

С течением времени степень откровенности, с которой авторы медалей выражали свои идеологические установки, могла меняться. Однако многие приемы, выработанные художниками-медальерами несколько веков назад,

1. Неизвестный немецкий медальер

«Папа и дьявол». Монета-перевертыш, изображение можно прочитать четырьмя разными способами
1540-е
Серебро, литье. 37 мм
Инв. № ИМ-30509

2. Фирма «Майер и Вильгельм»

«Русско-французская дружба». Аверс и реверс
1897
Серебро, чеканка. 50 мм
Инв. № ИМ-22783

ФОТО: СВЕТЛАНА ЩЕРБАКОВА

3. Открытие экспозиции «Медали бесчестия» в Государственном Эрмитаже (дворец Меншикова)

28 сентября 2012

используются и по сей день. Неотъемлемая часть стилистики «позорных медалей» — сатира и юмор, стремление сбросить антигероя с пьедестала, выставить его (или ее) в нелепом, смешном виде. Глупые и порочные персонажи изображались в виде животных, бесчеловечные и жестокие — в виде отвратительных чудовищ. Характерна демонизация изображаемого противника, отождествление его с сатаной или зверем Апокалипсиса.

Художники не только отождествляли отрицательных персонажей с силами зла, но и противопоставляли им образцы нравственных качеств. Две стороны медали как будто специально созданы для передачи такого контраста. Однако гораздо чаще противостояние сил добра и зла изображается на обеих сторонах медали. Авторский замысел подкрепляют выбитые на медалях надписи — краткие изречения, цитаты из Библии или классической литературы. Это сочетание текста и художественного образа, а также возможность апеллировать к широкой аудитории роднит медали с политическими и сатирическими литографиями.

Большинство медалей чеканились в изрядных количествах и предназначались для коллекционеров и всех, кто разделял убеждения авторов. А вот медали американского скульптора Дэвида Смита выпускались ограниченным тиражом — исключительно для демонстрации в картинных галереях. Кстати, именно Дэвиду Смиту мы и обязаны названием выставки «Медали бесчестия», которое восходит к одноименной серии работ, выпущенной художником в 1939 году.

В период после Второй мировой войны медальеры нередко обращались к формальному и содержательному эксперименту, к нестандартным художественным решениям. В 1960-х годах Марсель Дюшан создает медаль «Затычка для ванны», подрывающую сами основы медальерного искусства: медаль имеет форму пробки, которой мы закрываем сливное отверстие. Одни художники, соблюдая исторические традиции, со всей прямотой выражали свое отношение к неприглядным явлениям действительности; другие отдавали предпочтение более тонкой нюансировке, оставляя зрителям простор для собственной интерпретации изображаемого.

Специально для первой выставки «Медали бесчестия», проходившей в Британском музее в 2008–2009 годах, всемирно известные современные художники создали 13 новых медалей. Заказчиком выступил Британский художественный медальерный фонд — благотворительная

организация, содействующая изучению и развитию медальерного искусства. Выполнение заказов и организация выставок стали возможными благодаря поддержке арт-группы «Хора» и студии «Метаболик».

Экспозиция не только поместила художественную медаль в исторический контекст, но и определила ее как полноправный жанр современного искусства. Действительно, несмотря на существование феноменов Дюшана, Дэвида Смита и других медальеров-экспериментаторов, многие художники сегодня полагают, что данному виду искусства свойственны ортодоксальность и излишняя нравоучительность, не отвечающая духу современности. Хотя ни один из участников выставки ранее не пробовал силы в медальном деле, стремление к ниспровержению устоев составляет неотъемлемую часть их творчества. Медали Джейка и Диноса Чепменов — крик о бессмысленности войны; немного иначе, но так же властно антивоенная тема звучит в работах Стива Белла, Ричарда Гамильтона, Юнь-Фэй Цзи и Корнелии Паркер, сатирический пафос которых обращен к иракским событиям 2003 года. Медали Моны Хатум, Ильи и Эмилии Кабаковых, Уильяма Кентриджа, Бена Ленглендса и Ники Белла посвящены проблемам геополитики, угнетения человека и злоупотребления властью. Эллен Галлахер яростно обличает ужасы расовой эксплуатации; Майкл Лэнди избирает мишенью для критики антисоциальное поведение; Грейсон Перри ополчается против западного общества потребления. А Фелисити Пауэлл клеймит безразличное отношение политиков к проблемам окружающей среды.

Спустя четыре года с момента открытия первой выставки современные медали предстали на выставке во дворце Меншикова вместе с историческими экспонатами из эрмитажной коллекции, и мы смогли взглянуть на медали бесчестия по-новому. Учитывая стремительный бег событий, позволительно сказать, что это взгляд из другой исторической эры.

Выставка продемонстрировала медальерное искусство в его развитии, высвечивая художественные достоинства медалей, которые, к сожалению, остаются недооцененными со стороны посетителей Британского музея и Эрмитажа. Развенчивая миф об исторической ограниченности медали как художественной формы, она помогла зрителю убедиться, что медаль способна быть насыщенной и глубокой по содержанию, несмотря на крайнюю лаконичность формы. Коррупция, бездушие политиков, деньги, партийная борьба, общественный протест, религия, власть, государство, война, — вот лишь немногие из тем, которые с момента зарождения медального дела и до наших дней поднимали в своих работах художники-медальеры. Выставка знакомила посетителей с малоизвестными гранями истории — истории неофициальной и полузабытой.

Бывают эпохи, когда медали бесчестия приобретают особенную актуальность как способ художественного выражения. Быть может, свидетелями такой эпохи являемся мы сами?

О сотрудничестве Эрмитажа и Британского музея подробнее см. в статье Нила Макгрегора на с. 26

Из выступления М. Б. Пиотровского «Медали как музейные символы» на открытии выставки «Медали бесчестия», сентябрь 2012 года

Грань между искусством и провокацией определяет музей. Это его функция. Братья Чепмен, выставку которых мы только что открыли в Главном штабе, безусловно провоцируют. У их выставки политический аспект — гитлеризм и война. Но это художественный уровень, не переходящий в политику. Философский разговор об ужасах войны, ужасах человеческой природы, склонной к насилию. Работа художников никого, кроме нацистов, не оскорбляет. Повторю, провокация, которая оскорбляет людей, выходит за пределы искусства. Можно смеяться, можно протестовать, нельзя оскорблять.

4. Неизвестный (шведский?) медальер

«Поражение русской армии под Нарвой». Аверс и реверс
1700
Свинец, литая копия. 38 мм
Инв. № РМ-96

Ruler, Writer, Collector, Queen.

Catherine the Great: An Enlightened Empress

Until 21 October

Book your tickets now
£9, Members **free**

In partnership with

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

Sponsored by

BAILLIE GIFFORD
INVESTMENT MANAGERS

National Museum of Scotland

The greatest collection of treasures from Russia ever seen in the UK

Image © The State Hermitage Museum, St Petersburg.
National Museums Scotland Scottish Charity, No. SC011130

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ХОУТОН

ШЕДЕВРЫ ЭРМИТАЖА ВЕРНУТСЯ В ХОУТОН-ХОЛЛ С МАЯ ПО СЕНТЯБРЬ 2013 ГОДА. РАБОТЫ РЕМБРАНДТА, ПУССЕНА, РУБЕНСА И ВАН ДЕЙКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ СЭРА РОБЕРТА УОЛПОЛА, НЕКОГДА ПРИОБРЕТЕННЫЕ ЕКАТЕРИНОЙ II, ВНОВЬ УВИДЯТ РОДНЫЕ СТЕНЫ.

1.

Д-Р ТЬЕРРИ МОРЕЛ

2.

В 1779 году внук сэра Роберта Уолпола (1676–1745), первого премьер-министра Великобритании, продает императрице Екатерине II принадлежавшую ему коллекцию картин — одно из самых знаменитых художественных собраний Европы XVIII века. Полотна ван Дейка, Пуссена, Рубенса и Рембрандта из коллекции Уолпола сегодня составляют часть богатейших фондов Государственного Эрмитажа. Решение приобрести коллекцию было принято Екатериной по совету русского посланника в Лондоне, который писал императрице, что, по мнению всех знатоков, это художественное сокровище должно принадлежать ей как одной из величайших монархинь мира.

3. 4.

Спустя более чем два века блистательная коллекция, с тех пор редко покидавшая пределы России, вернется в Хоутон-холл, родовое поместье Уолпола в Норфолке. Это историческое воссоединение стало возможным благодаря публикации в 2002 году научного каталога коллекции Уолпола под редакцией Ларисы Дукельской, хранителя собрания английских гравюр Государственного Эрмитажа, и Эндрю Мура, директора Эттингемского фонда (Великобритания).

Резиденция Хоутон-холл, один из лучших образцов палладианского стиля в Англии, сегодня принадлежит прямому потомку сэра Роберта Уолпола, седьмому маркизу Чамли. Здание усадьбы, сохранившееся в своем изначальном виде несмотря на все превратности истории, было возведено по проекту талантливейших архитекторов того времени — Колина Кэмпбелла и Джеймса Гиббса — специально для размещения коллекции старых мастеров, собранной Уолполом. Дошли до наших дней и великолепные интерьеры и меблировка, созданные по рисункам Уильяма Кента.

В 2013 году коллекция Уолпола, которая считалась одним из лучших художественных собраний в Европе XVIII века, снова увидит родные стены Хоутон-холл. Наряду с живописными работами в экспозиции будут представлены предметы мебели, изделия из серебра, а также эскизы Кента и произведения искусства из других государственных и частных собраний, в том числе из Екатерининского дворца в Царском Селе, Павловского дворца, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Метрополитен-музея, Вашингтонской национальной галереи.

Во время выставки парадные анфилады Хоутон-холл предстанут в своем первозданном блеске. Вернутся на старое место картины; окружающие их великолепные интерьеры позволят посетителям окунуться в атмосферу конца XVIII века, ярчайшей эпохи британской истории. Среди экспонатов — картины любимых Уолполом английских, французских, итальянских, фламандских и испанских мастеров, полотна ван Дейка, Пуссена, Рубенса, Рембрандта, Мурильо. Выставка призвана продемонстрировать основополагающую роль английской коллекции в формировании Эрмитажа — великого музея, основанного Екатериной Великой, — и подтвердить утонченный художественный вкус императрицы.

Выставка в Хоутон-холл — поистине уникальное событие, ведь большинство крупных европейских художественных коллекций XVIII века рассеялось по миру, а дворцы и замки, в которых они хранились, давно разрушены или изменились до неузнаваемости. Приуроченное к 250-летию восшествия Екатерины II на престол, это грандиозное культурное мероприятие — дань многовековой и плодотворной истории англо-российских культурных связей.

1. Поместье Хоутон-холл. Западный фасад
Современный вид

2. Давид Тенирс Младший
Кухня
Фландрия. 1646
Холст, масло. 171 × 237 см
Источник поступления в музей: собрание сэра Роберта Уолпола в Хоутон-холле. 1779
Инв. № ГЭ-586

3. Поместье Хоутон-холл Каменный зал
Архитекторы: Колин Кэмпбелл (общий проект), Уильям Кент (интерьеры)
1720–1730-е
Современный вид

4. Антонис ван Дейк
Портрет сэра Томаса Уортона
Фландрия. 1639
Холст, масло. 217 × 128,5 см
Источник поступления в музей: собрание сэра Роберта Уолпола в Хоутон-холл. 1779
Инв. № ГЭ-547

«ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ, ПРОСВЕЩЕННАЯ ИМПЕРАТРИЦА»

ЛЕТОМ 2012 ГОДА В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ ШОТЛАНДИИ ГЛАВНЫМ СОБЫТИЕМ СТАЛА ВЫСТАВКА, ПОСВЯЩЕННАЯ ЕКАТЕРИНЕ ВЕЛИКОЙ. ЧАСТЬ ЭКСПОНАТОВ БЫЛА ДОСТАВЛЕНА ИЗ ЭРМИТАЖА, ОСТАЛЬНЫЕ ПРИНАДЛЕЖАТ СОБСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ. ВЫСТАВКА ПОЗВОЛИЛА ПОЗНАКОМИТЬСЯ С НЕКОТОРЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ РУССКО-ШОТЛАНДСКИХ СВЯЗЕЙ, В ТОМ ЧИСЛЕ ВО ВРЕМЕНА ЕКАТЕРИНЫ II.

На протяжении XVIII века русские отправлялись в университеты Эдинбурга и Глазго в поисках учености, приезжали налаживать торговые связи, обмениваться технологиями и секретами ремесла. В свою очередь, шотландцы успешно служили в российской армии и флоте, становились выдающимися врачами, инженерами, купцами, художниками и архитекторами при дворе Екатерины Великой.

Самый ранний экспонат выставки — шкатулка, выполненная из золота и черепашьего панциря, — принадлежал шотландцу Роберту Эрскину, лейб-медику Петра Великого. Эта шкатулка — одна из многочисленных милостей, которыми император щедро одаривал Эрскина за его верную службу. Надпись внутри шкатулки гласит: «От Петра I, царя российского, в дар первому лекарю Роберту Эрскину, Гаага, 1716 год». И после Эрскина шотландцы не раз становились личными врачами императорской семьи.

Экспозицию открывает тема екатерининских реформ и преобразований. Эта часть выставки свидетельствует о просвещенной монархине, которая, меняя жизнь страны, стремится сохранить различные культурные традиции, существовавшие в России.

Княгиня Екатерина Дашкова, способствовавшая восшествию Екатерины на престол в результате дворцового переворота 1762 года, разделяла просветительские чаяния русской императрицы. Однако позже их отношения стали более прохладными, и в 1768 году княгиня вместе с детьми отправилась в длительное путешествие по Европе.

Несколько лет княгиня Дашкова прожила в Холирудском дворце в Эдинбурге, в то время как ее сын учился в университете. Княгиня близко общалась с некоторыми выдающимися шотландскими просветителями. В 1782 году она стала первой женщиной, возглавившей Петербургскую академию наук. В январе 1783 года в результате переговоров, которые вела княгиня Дашкова, шотландский ученый Джозеф Блэк и ректор Эдинбургского университета Уильям Робертсон стали иностранными членами Петербургской академии.

Несмотря на то что в отношениях между княгиней и российской императрицей случались периоды охлаждения, об истинных их отношениях свидетельствует представлявшаяся на экспозиции модель памятника Екатерине Великой, расположенного в Санкт-Петербурге перед Александринским театром. Из девяти фигур советников императрицы, изображенных в основании скульптуры Екатерины Великой, княгиня Дашкова — единственная женщина.

Если княгиня Дашкова путешествовала из России в Шотландию, то путь доктора Мэтью Газри лежал в обратном направлении. Получив образование в Эдинбурге, в 1778-м он стал старшим офицером медицинской службы при Петербургском кадетском корпусе. В этом чине Газри служил до самой смерти в 1807 году.

Мэтью Газри имел обширные интересы: из-под его пера регулярно выходили выдающиеся статьи на различные темы.

1. Михаил Шибанов (подражание)

Портрет Екатерины в дорожном костюме
Россия. 1787
Холст, масло. 52,5 × 66 см
Инв. № ЭРЖ-2702

2. Вид экспозиции в Национальном музее Шотландии «Екатерина Великая, просвещенная императрица»

Эдинбург, 2012

В 1795 году был опубликован его труд «Очерки об истории Древней Руси» (Disserlations sur Les Anliquilés de Russie) с посвящением Екатерине II. В своей работе Газри проводит аналогию между русскими крестьянами и древними греками. Сравнение с античной цивилизацией вызвало одобрение императрицы, стремившейся поддерживать преемственность двух культур. На экспозиции книга Мэтью Газри помещена рядом с глиняными фигурками из серии «Народы мира», которую Императорский фарфоровый завод выпускал в XVIII веке.

Бóльшая часть экспозиции рассказывала о страсти Екатерины к строительству и коллекционированию. Интерес императрицы к неоклассицизму был увековечен в строениях архитектора Чарльза Камерона, шотландца по происхождению, жившего в Лондоне. Книга Камерона о древнеримских термах, а также его симпатии к вновь появившемуся архитектурному стилю способствовали тому, что в 1779 году его пригласили работать в Россию. Свои главные проекты Камерон осуществил в загородных резиденциях Царского Села и Павловска.

3. Неизвестный художник

Портрет генерала Самуила Грейга
XIX в.
Холст, масло. 71,9 × 58,8 см
Инв. № ЭРЖ-5

4. Якоб Филипп Хаккерт

Гибель турецкого флота в Чесменском бою
Германия. 1771
Холст, масло. 162,5 × 220 см
Источник поступления в музей: картина заказана автору Екатериной II. 1772
Инв. № ГЭ-2048

В 1784 году газета «Вечерние куранты Эдинбурга» напечатала обращение Екатерины Великой к Чарльзу Камерону, где императрица предлагала архитектору приглашать шотландских ремесленников в Россию. 3 мая 1784 года из порта города Лейт 73 шотландца в сопровождении семей направились в Российскую империю. Среди них были строители, служащие, каменщики. Двоим из них, Адаму Менеласу и Уильяму Гесте, удалось добиться значительных успехов в России.

Текст обращения Екатерины II был выставлен рядом с несколькими искусно выполненными проектами Камерона, среди которых — Китайский и Лионский залы в Царском Селе. В этой части экспозиции можно было увидеть два красивейших кресла работы Камерона из Китайского зала. Экспонаты создавали полную иллюзию пребывания в величественном дворце Царского Села.

Успехи екатерининских войск на море и на суше прославлялись в грандиозных картинах, гравюрах и трофеях, расположенных рядом с неоклассицистическим стендом. Поистине, перед нами раскрывается искусство войны!

Среди изображений прославленных русских генералов и адмиралов находился портрет адмирала Сэмюэла (Самуила) Грейга, который родился в городе Инверкисинг в шотландском графстве Файф. Приглашая на военно-морскую службу иностранцев, Екатерина II отдавала предпочтение выходцам с Британских островов. Под флагом императрицы ходило несколько шотландских офицеров, включая Грейга.

В 1770 году Грейг отличился при Чесменском сражении, направив четыре горящих корабля на турецкий флот. В 1788-м он разбил шведов при Хогланде, однако в ходе сражения сильно заболел и, несмотря на усилия личного лекаря императрицы Джона Роджерсона, 26 октября скончался на борту своего корабля «Ростислав». Екатерина II заказала архитектору Кваренги спроектировать для адмирала величественное надгробие, достойное царей.

3.

Часть экспозиции, названная «Царская охота», была посвящена протоколу придворной жизни. В 1769 году доктор Джон Роджерсон, приехавший в Петербург тремя годами ранее, стал придворным лекарем, а затем и личным врачом Екатерины II. В его обязанности входило не только заботиться о здоровье императрицы, но и обследовать ее будущих фаворитов, чтобы исключить возможность заболеваний.

Доктор Роджерсон пользовался значительным влиянием при дворе, был приближен к императрице и посвящен во многие секреты ее окружения. За верную службу и молчание Екатерина II щедро одаривала Роджерсона деньгами, подношениями и регалиями, благодаря которым доктор смог приобрести владения в Шотландии. Джон Роджерсон умер в 1823 году, окруженный богатством. Его ордена в 1942-м были переданы Национальному музею Шотландии потомком доктора, Марией Стюарт. Ордена Роджерсона, представленные на выставке, — типичный наградной набор императрицы. В Эдинбургском университете хранятся аналогичные регалии, которые княгиня Дашкова вручила декану Уильяму Робертсону.

Выставка рассказывала не только о Екатерине II, но и о ее престолонаследных потомках. Известно, что императрица хотела видеть своим преемником внука — Александра, а не сына, Павла. Однако после ее внезапной смерти на престол взошел Павел. Любимый внук Екатерины II стал российским императором спустя пять лет — в результате дворцового переворота и убийства Павла.

Наиболее примечательный экспонат выставки — принадлежавшие императору Александру костюм и обмундирование шотландского горца: меч, пистолет, кинжал и табакерка. Возможно, Александр приобрел этот прекрасный образец шотландского одеяния во время поездки в Лондон в 1814 году. Кроме того, есть предположение, что данный костюм привез из Эдинбурга в 1816–1817 годах великий князь Николай и подарил его царствующему брату. Интерес ко всему шотландскому великий князь перенял от своей шотландской няни Джейн Лайон, которая сопровождала отца и брата в поездке в Россию. Они приехали в 1779 году по приглашению архитектора Камерона.

В течение первых семи лет жизни Николая Джейн Лайон единолично отвечала за его благополучие и образование. Маленький князь называл свою няню «моя лайонесс» («моя львица»). Джейн Лайон прослужила императорской семье 40 лет.

Последняя секция экспозиции посвящалась коллекциям, собранным Екатериной Великой, которые охарактеризованы в письме императрицы к ее другу и поверенному Фредерику Мельхиору Гримму. «Помимо картин Рафаэля Лиггиа, — пишет Екатерина, — мой музей в Эрмитаже насчитывает тридцать восемь тысяч книг, четыре залы с книгами и гравюрами, десять тысяч произведений из тесаного камня, около десяти тысяч чертежей и две обширные залы с естественнонаучной коллекцией». На выставке в Эдинбурге было представлено несколько бюстов, примеров классического искусства, каковое было по душе Екатерине II. Также общее представление о масштабах императорской коллекции давали картины, в числе которых — «Апофеоз Якова I» Питера Рубенса (1577–1640). Экспозиция продемонстрировала прекрасные образцы резьбы по камню классического периода и XVIII века. Свою любовь к камеям, геммам и интагиям сама Екатерина Великая называла лихорадкой.

В 1781 году Екатерина II узнала о шотландском резчике Джеймсе Тасси, которому удалось достичь мастерства в копировании античных камей. Тасси сделал 15 тысяч копий с оригинальных гемм и камей из прославленных частных коллекций.

За пять лет, с 1783 по 1788 год, Екатерина Великая заказала Джеймсу Тасси тысячи копий, которые были доставлены ко двору в искусно декорированных шкатулках. Одна из таких шкатулок, выставленная вместе с медальонами в Национальном музее, изображает это необычное путешествие в далекую Россию. В екатерининской России жили и трудились многие шотландцы: экспозиция рассказала лишь малую толику их поразительных историй.

5. Карнавальные сани

1760–1770-е гг.
Дерево, сталь, кожа, бархат, позолота.
174 × 350 × 116 см
Инв. № ЭРРЗ-6450

6. Клод Пьер Потье

Табакерка с картой Крыма
Париж. 1784–1785 гг.
Золото, стекло, бумага, авантюриновое стекло, жемчуг; чеканка, полировка, пунцирование, роспись. Высота 2,2 см, диаметр 6,4 см
Инв. № Э-4107

СВОБОДНАЯ ТЕМА Н. Н. ГЕ «ЕКАТЕРИНА II У ГРОБА ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ» 1874 ГОД

ЕВГЕНИЙ АНИСИМОВ

Об этой картине Николая Николаевича Ге, появившейся на третьей выставке передвижников в 1874 году, все историки искусства и биографы Ге пишут, как заговоренные, одно и то же: «Менее удачной была картина “Екатерина”...» Отчасти это можно объяснить тем, что тогдашние зрители, пресса, да и сам Ге, сравнивали «Екатерину» с прогремевшей ранее картиной «Петр допрашивает царевича Алексея». Между тем «Екатерина» не менее психологична, символична и глубока, чем «Петр».

Возможно, сюжет картины навеяло знакомство Ге с Герценом, чей портрет он писал во Флоренции в 1867 году. Не приходится сомневаться, что художник был знаком с изданиями Герцена, среди которых были записки Екатерины Великой и княгини Е. Р. Дашковой. Эти ценнейшие источники и стали основой картины. Известно, что Ге был хорошо образован, знал и чувствовал русскую историю. Он взял сюжет, который (так же как и сюжет «Петра и Алексея») предполагал неоднозначность прочтения картины.

Сюжет этот вроде бы прост: в траурный зал, где стоит гроб почившей 25 декабря 1761 года императрицы Елизаветы, входит императрица Екатерина Алексеевна, только что разминувшаяся со своим супругом, императором Петром III, — он виден вдали, в белом прусском мундире. Любопытно, что первоначально, в набросках, Ге «сталкивает» супругов на пороге зала, при этом Петр с ухмылкой смотрит на Екатерину. В окончательном варианте точка наблюдения меняется — и мы видим, в сущности, одну императрицу, ее напряженное и совсем не искаженное горем по усопшей тетке лицо. В чем же дело, в чем суть изображенного художником?

Оба — и Петр и Екатерина — не любили покойницу: та многие годы портила им жизнь мелкими придирками, публичными выволочками, постоянным и назойливым присмотром, да еще вечно ограничивала супругов в деньгах. Но эта стойкая нелюбовь к тетке совсем не объединяла Петра и Екатерину, которые к 1761 году уже давно не жили вместе. Обычно с годами супруги становятся неуловимо похожими друг на друга от совместной жизни, общей среды обитания и даже питания. В этой паре было все наоборот. Их ранний парный портрет больше говорит об их внутреннем сходстве, чем все последующие портреты. Это неудивительно: с годами Екатерина и Петр всё больше отдалялись друг от друга. У каждого из супругов возникли свои интересы, свое окружение, свой мир, в котором не было места для другого. При этом оба со страхом ждали смерти Елизаветы, ибо им было известно, что императрица без ума от цесаревича Павла — их сына, которого с самого рождения отобрали у родителей и поместили в апартаменты Елизаветы, где и созрел план возведения на престол... Павла Петровича. Родителей же будущего наследника Елизаветы предполагалось выслать за границу. Для Петра это не было таким уж страшным наказанием: он всегда мечтал вернуться из ненавистной ему России в свою

Николай Ге

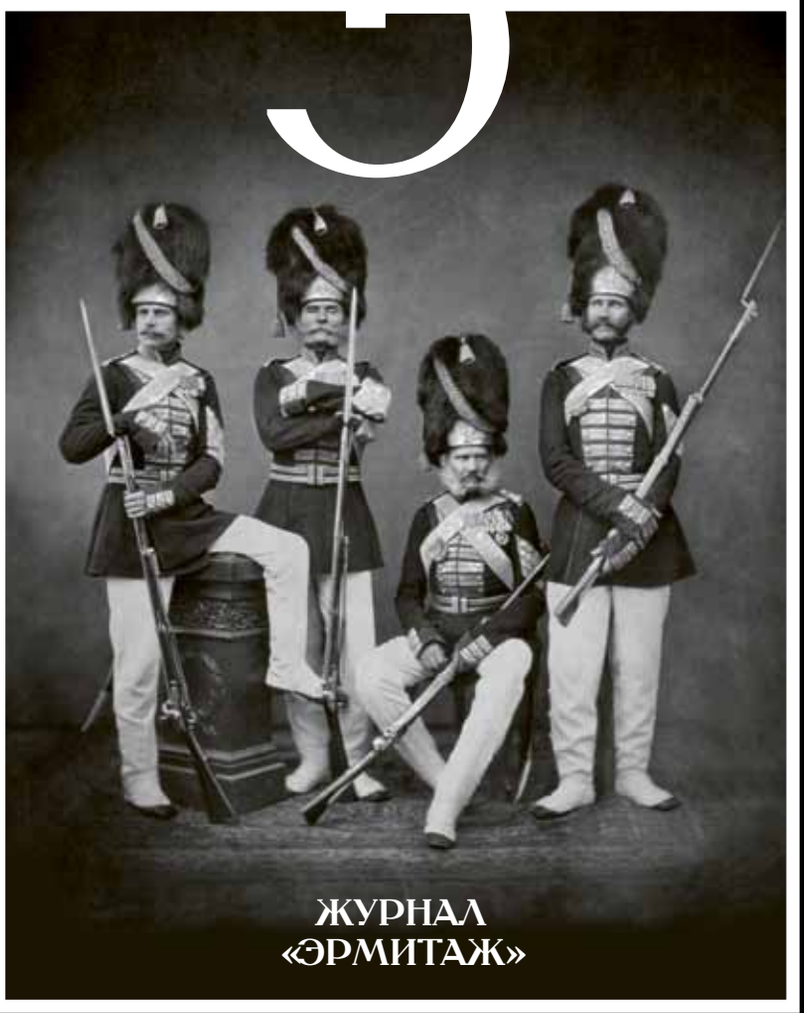
Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы
1874
Холст, масло. 172 × 224,8 см
Государственная Третьяковская галерея
Инв. № 2634

Голштинию, откуда его в 1742 году чуть ли не силком вытащили русские эмиссары, чтобы сделать наследником русского престола. Для Екатерины же, мечтавшей о власти и связавшей свою судьбу и будущее с Россией, такое решение Елизаветы было бы смерти подобно. И уже в 1756 году, когда появились первые симптомы болезни императрицы, Екатерина стала интриговать, сколачивать «партию», готовиться к перевороту. При этом она зорко наблюдала за здоровьем Елизаветы. В письмах к английскому посланнику Уильямсу, который снабжал ее деньгами, Екатерина с циничной откровенностью замечала, что императрица уверяет, будто ей лучше, будто кашель и одышка проходят, между тем она «не смогла сказать трех слов без кашля и одышки, и если она не считает нас глухими и слепыми, то нельзя было говорить, что она этими болезнями не страдает. Меня это прямо смешит». В другом письме Екатерина восклицает: «Ох, эта колода! Она просто выводит нас из терпения! Умерла бы она скорее!» Наконец «колода» отправилась к праотцам, но никаких сюрпризов супругам не оставила, даже трогательно попрощалась с ними перед смертью. И в эту печальную минуту Петр и Екатерина повели себя по-разному.

Петр, став императором, не скрывал бурного восторга от такого счастливого для него поворота судьбы. Тело скончавшейся Елизаветы не успели убрать и положить в гроб, как Петр приказал всем явиться «в светлом богатом платье» в церковь, где была устроена присяга новому императору и, ко всеобщему изумлению, пропет вместо панихиды благодарственный молебен. При этом, как вспоминала Екатерина, Петр «был вне себя от радости и оной нимало не скрывал и имел совершенно позорное поведение, кривляясь всячески». Так же он вел себя и во время ритуальных посещений тела усопшей государыни. Близкая Екатерине княгиня Дашкова писала: «Петр III являлся крайне редко, то только для того, чтобы шутить с дежурными дамами, подымать на смех духовных лиц и придираться к офицерам и унтер-офицерам по поводу их пряжек, галстуков или мундиров». Этим он вызывал неприязнь в обществе, возмущал глубоко скорбевших по покойной государыне гвардейцев, что потом, через полгода, они припомнят Петру.

Иначе, расчетливо и осторожно, поступала Екатерина: «Императрица, — писала Дашкова, — приходила почти каждый день и орошала слезами драгоценные останки своей тетки и благодетельницы. Ее горе привлекало к ней всех присутствующих». В последнем утверждении Дашковой не приходится сомневаться: ведь мимо тела императрицы целый день шли тысячи людей, и все они были свидетелями талантливо изображаемого Екатериной глубокого горя. Только умные и знающие люди видели подноготную. Так, французский посланник Брейтель писал 15 февраля 1762 года о Екатерине: «Императрица завоевывает умы. Никто более, чем она, не изъявляет усердия в исполнении заупокойных обрядов по усопшей государыне, кои в греческой религии многочисленны и исполнены суеверий, чему она, несомненно, про себя и смеется, но духовенство и народ весьма довольны ее поведением». Именно таких оценок от общества Екатерина и добивалась. Ей было не впервой изображать чувства, которых на самом деле у нее не было. С ранних лет она училась быть гибкой, умела лицемерить, сдерживать чувства и упрямо идти к намеченной цели — власти. Шаг за шагом она, чистокровная немка, делала всё, чтобы стать для русских своей, понравиться знати, народу, армии. «И в торжественных собраниях, и на простых сходбищах и вечеринках, — рассказывала потом Екатерина, — я подходила к старушкам, садилась подле них, спрашивала об их здоровье, советовала, какие употреблять им средства, терпеливо слушала бесконечные их рассказы об их юных летах, о нынешней скуке, о ветрености молодых людей, сама спрашивала их совета в разных делах и потом искренне их благодарила. Я узнала, как зовут их мосек, болонок, попугаев, дур; знала, когда которая из этих барынь именинница. В этот день являлся к ней мой камердинер, поздравлял ее от моего имени и подносил цветы и плоды из ораниенбаумских оранжерей. Не прошло двух лет, как самая жаркая хвала моему уму и сердцу послышалась со всех сторон и разлилась по всей России. Этим простым и невинным образом составила я себе громкую славу, и, когда зашла речь о занятии русского престола, очутилось на моей стороне значительное большинство».

Мы не будем при этих признаниях доверчиво развешивать уши: там были и не совсем невинные средства, были и интриги, и заговор, и подкуп, и прочее, — все, что летом 1762 года привело Екатерину на русский престол. Но одно несомненно: Екатерина умела вести тонкую игру. И вот, благодаря гению Ге мы как бы невольно застаем ее за этим занятием. Сейчас она сядет у гроба — и потекут горючие крокодиловы слезы...



ВЫ МОЖЕТЕ ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ» НА 2013 ГОД, ЗАПОЛНИВ ПОДПИСНОЙ КУПОН/ЗАКАЗ-ОРДЕР

Периодичность выхода журнала — 3 выпуска в год (если выпуски сдвоены, периодичность может быть иной).
Журнал издается на русском и английском языках
Стоимость подписки на 2013 год составляет 1260 рублей (без учета стоимости доставки).
Предложение действует до 30 июня 2013.

Вы можете приобрести журналы «Государственный Эрмитаж» выпуска 2010-2012, заполнив подписной купон/заказ-ордер.
Стоимость экземпляра журнала составляет: 420 рублей.

Стоимость комплекта из 3 экземпляров журнала составляет 1130 рублей (без учета стоимости доставки). Комплект состоит из журналов № 3–4 (16).2010, № 1–2 (17).2011, № 1–2 (18).2012.

Предложение ограничено количеством архивных номеров.

Порядок оплаты подписки и приобретения журналов выпуска 2010–2012, а также доставки будет сообщен Вам дополнительно по телефону, факсу или электронной почте.

ПОДПИСНОЙ КУПОН/ЗАКАЗ-ОРДЕР

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

Периодичность выхода журнала — 3 выпуска в год (если выпуски сдвоены, периодичность может быть иной)

☐ **Да, я согласен(а) подписаться на Журнал «Государственный Эрмитаж» на 2013 год**

☐ на русском языке ☐ на английском языке

Стоимость подписки 1260 рублей

☐ **Да, я согласен(а) приобрести Журнал «Государственный Эрмитаж» выпуска 2010–2012**

☐ № 3–4 (16).2010	☐	на русском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
	☐	на английском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
☐ № 1–2 (17).2011	☐	на русском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
	☐	на английском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
☐ № 1–2 (18).2012	☐	на русском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 400 рублей
	☐	на английском языке	в количестве __ __ экз.	стоимость экземпляра 400 рублей

☐ Комплект из трех номеров **810 рублей**

Ф.И.О. (полностью) _____

Адрес доставки: Индекс _____ Страна _____ Город _____

Улица _____ Дом _____ Корпус _____ Квартира / офис _____

Телефон (с кодом) _____ Факс (с кодом) _____

E-mail _____

Заполненный Подписной купон/Заказ-ордер направьте, пожалуйста, по адресу: Фонд «Эрмитаж XXI» век, ул. Чапаева, дом 5, литер А, г. Санкт-Петербург Россия, 197046
Телефон: +7 (812) 312-02-30 E-mail: coordinator.hermitagexxi@gmail.com