



ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

БАУХАУС. МИГРИРУЮЩИЙ МОДЕРНИЗМ. ПЕТР I. ГОЛЛАНДСКИЙ СЛЕД.
АНТУАН ВАТТО. ОПЛАГЬИЕ. СНЕЙДЕРС. ПТИЦЫ.
ФРАНЦУЗСКИЕ КНИЖКИ ДОБРУ НЕ НАУЧАТ.



9 772218 878788

ВЫПУСК № 20 [XX]

18+



Cartier



Новая Коллекция *Paris Nouvelle Vague*

ЛЕГЕНДАРНЫЙ ОТЕЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



ЦАРСКИЕ АПАРТАМЕНТЫ

Отель «Астория», Исаакиевская площадь/Ул. Большая Морская, 39, Санкт-Петербург 190000 Россия
email: reservations.astoria@roccofortehotels.com • www.roccofortehotels.com • Тел.: +78124945757

Luxury Hotels
and Resorts

London, Brown's Hotel • Manchester, The Lowry Hotel • Edinburg, The Balmoral • Brussels, Hotel Amigo • Frankfurt, Villa Kennedy
Munich, The Charles Hotel • Berlin, Hotel de Rome • Florence, Hotel Savoy • Rome, Hotel de Russie • Sicily, Verdura Golf & Spa
St Petersburg, Hotel Astoria

Coming Soon: Cairo • Jeddah • Marrakech • Luxor





САНКТ-ПЕТЕРБУРГ - НЕВСКИЙ 153
SHOP PLEIN.COM

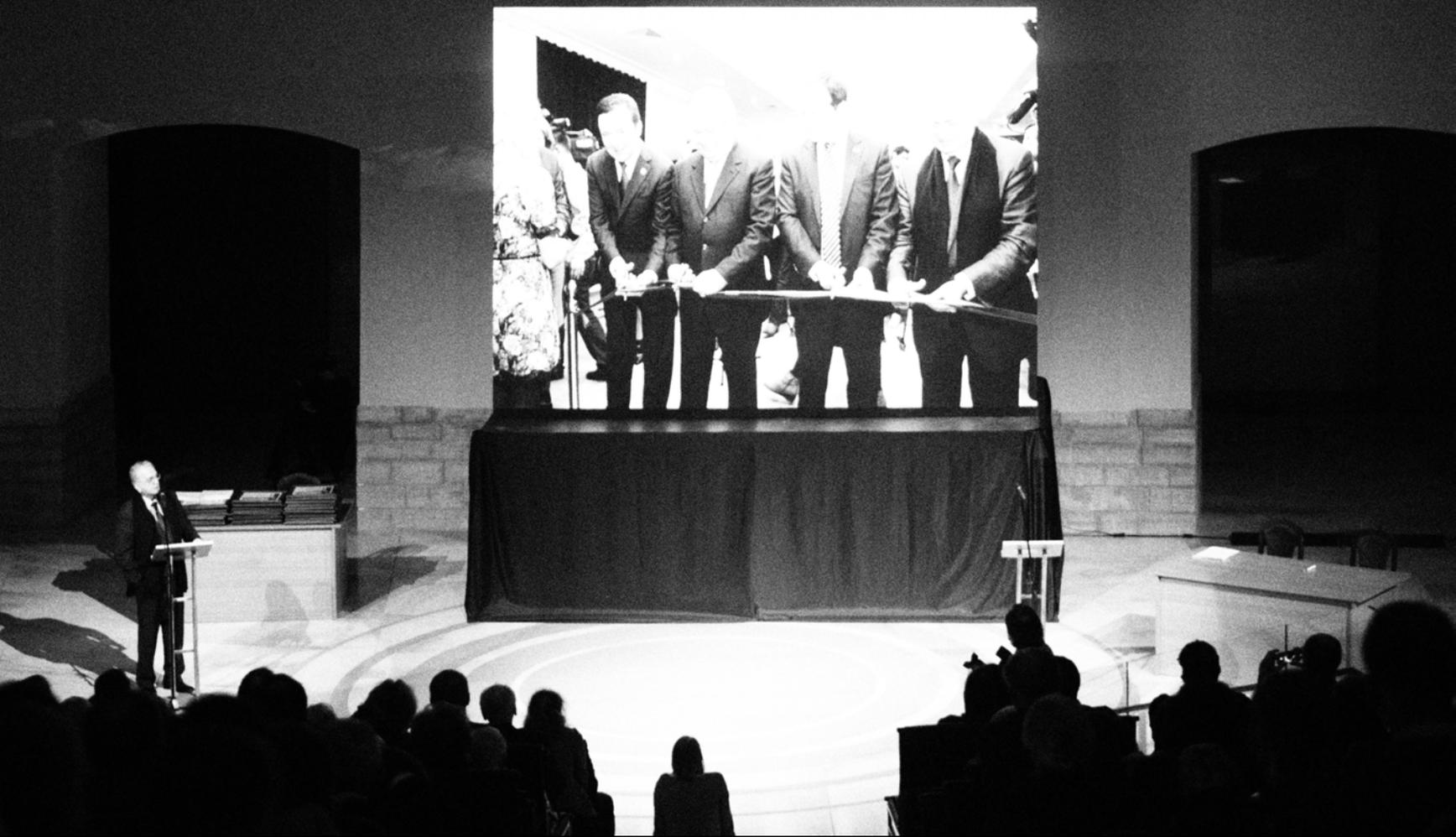


ФОТОГРАФ — ФРАНЧЕСКО КАРРОЗИНИ

РЕКЛАМА

PHILIPP PLEIN

NO 20



11 **Выступление**
М. Б. Пиотровского
на заседании Международного
Клуба друзей Эрмитажа,
Главный штаб, 2013 год

Этот год в истории Эрмитажа — особенный, предпраздничный: завершается работа над рядом проектов, приуроченных к 250-летию музея, которое будет отмечаться в 2014 году. Создаётся новое фондохранилище, ремонтируются старые, возвращаются после реставрации полотна, публикуются важные научные издания, идут реставрационные работы. В следующем году по случаю своего юбилея Эрмитаж примет европейскую биеннале современного искусства Манифеста, и даже III Международный культурный форум будет посвящён ему — самому знаменитому, «градообразующему» музею Петербурга.

Мы сегодня очень много говорим о доступности, так вот Эрмитаж — доступный и очень демократичный музей: здесь всё для каждого человека — будь он образованным или необразованным, молодым или старым, иностранцем или русским. Доступность — это не открыть все ворота, пуская и трезвых, и пьяных, и когда можно всё трогать руками. Это неверное понимание. Доступность — это когда вещи доступны и когда посетитель может понять, о чём идёт речь. И наша задача — сделать так, чтобы люди были готовы воспринимать то, что есть в музее.

Сейчас посещаемость музея составляет 2 миллиона 900 тысяч посетителей в год. И это практически допустимый максимум для музея: Эрмитаж может принять 3 миллиона — иначе, по словам директора, не может быть выполнена одна из главных задач музея — дать возможность индивидуальным посетителям побыть наедине с шедеврами. Кстати, многие жалуются на толпы туристов, преимущественно иностранных, уже сейчас. Таковым рекомендуем приходить в Эрмитаж в «продлённый день» — в среду вечером, когда музей работает до 21.00. Сейчас эта инициатива является убыточной: людей приходит крайне мало. Кстати, после полного введения в строй Восточного крыла Главного штаба пропускная способность Эрмитажа вырастет до 5 миллионов.

«Дни Эрмитажа» и предшествующие им дни Культурного форума в музее были отмечены рядом значительных событий. Так, открылась выставка «Антонелло да Мессина. Мужской портрет. Из собрания городского музея старого искусства (Палаццо Мадама) в Турине» из цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже». Был выпущен фундаментальный печатный труд, посвящённый британскому серебру времён королевы Виктории (и открыта одноимённая экспозиция), проходят традиционные выставки «Эрмитаж в мире публикаций» и «Эрмитаж в мире фотографий». Настоящим подарком для петербуржцев стало возвращение в постоянную экспозицию картины Тициана «Бегство в Египет», реставрированной с 1999 года. Теперь полотно, раскрывшее реставраторам за эти годы массу своих секретов (о них написано на информационных листах возле картины), заняло место напротив «Юдифи» на втором этаже.

Михаил Пиотровский

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

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ МАРИНА БАЧУРОВА

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР АНГЛИЙСКОЙ ВЕРСИИ ЛЮБОВЬ ГЛЕБОВА

РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О ВЕЛИКОБРИТАНИИ ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН

РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О НИДЕРЛАНДАХ СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР МАРТА ЗДРОБА

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА: ИРИНА ЧЕКМАРЕВА, АННА ЮРИОНАС-ЮРГАНС

ШЕФ-ФОТОГРАФ РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

БИЛЬД-РЕДАКТОР ЕЛЕНА ЛАПШИНА

КОРРЕКТУРА И СЛУЖБА ПРОВЕРКИ: АНДРЕЙ БАУМАН, МЭТТЬЮ БРАУН

ПЕРЕВОД: АЛЭСТЕР ГИЛЛ, ИРИНА ЕВСТРАХИНА, АЛЕКСАНДРА ЕРШОВА-ПЛАТТ, АНДРЕЙ КУРГАНОВ, НАТАЛЬЯ МАГНЕС, ЭЛЬВИРА МЯЧИНСКАЯ,

БРИД ХИГГИНС НИ ШИНИД, КРИСТОФЕР ПАСКОНЕ, ВЕРОНИКА СИЛАНТЬЕВА, АННА СУРОВЕГИНА, ЭШЛИ ШЕРМАН, СВЕТЛАНА СИДНЕВА,

ХЬЮ ЭВАНС (LANGUAGE CONSULTING CONGRESSI S.R.L. — MILAN)

ЦВЕТОДЕЛЕНИЕ И РЕТУШЬ МИХАИЛ ШИШЛЯННИКОВ

МАКЕТ АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

ШРИФТЫ HERMITAGE INGEBOBG: 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» ВИКТОРИЯ ДОКУЧАЕВА

ДИРЕКТОР ПО РЕКЛАМЕ И ВНЕШНИМ КОММУНИКАЦИЯМ ЕКАТЕРИНА АТОЯН-МИЛЮКОВА

ОРГАНИЗАЦИОННО-ПРАВОВОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ МАРИНА КОНОНОВА, СВЕТЛАНА ХАРИТОВА

ТЕХНИЧЕСКАЯ ПОДДЕРЖКА: ЕВГЕНИЙ СМИРНОВ

РАСПРОСТРАНЕНИЕ: АНАСТАСИЯ АНТИПОВА

ЮРИДИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ CLC / BGI INDEPENDENT MEMBER

ГЕРОИ НОМЕРА

ЛАРИСА САЛМИНА-ХАСКЕЛЛ, КАСПЕР КЕНИГ, ОСКАР ВАЛЬДГАУЕР, АНТУАН ВАТТО, ПЕТР I, ПИТЕР ГРИНУЭЙ

АВТОРЫ

ЕВГЕНИЙ БОГАТ, ДИТЕР БУХХАРТ (ГЕРМАНИЯ), ЭММАНУЭЛЬ ВАГЕМАНС (БЕЛЬГИЯ), ДМИТРИЙ ГУЗЕВИЧ (ФРАНЦИЯ), ИРИНА ГУЗЕВИЧ (ФРАНЦИЯ),

СЕРГЕЙ ГУСЬКОВ, СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО, МАРТА ЗДРОБА, НИКОЛАЙ ЗЫКОВ, МАРИЯ ИССЕРЛИС (ГЕРМАНИЯ), КСЕНИЯ МАЛИЧ, МАРИЯ МЕНЬШИКОВА,

ИННА НЕМИЛОВА, АННА НИЗЯЕВА, ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ), ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ, ВИМ ПЕЙБЕС (НИДЕРЛАНДЫ), МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ,

АЛЕКСЕЙ САВЕЛЬЕВ, ПАУЛ СПИС (НИДЕРЛАНДЫ), НИНА ТАРАСОВА, АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ (ФРАНЦИЯ), ЛЕВ УСЫСКИН, СЕРГЕЙ ФОФАНОВ (ГЕРМАНИЯ),

НИКО ДЕ ХАН (НИДЕРЛАНДЫ), ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТ (ИТАЛИЯ), ДЖОН ШЕМЯКИН, МАРИЯ ЗЛЬКИНА

АВТОРЫ ЦИТАТ НОМЕРА

РОЛАН БАРТ, ДЖОН БЕРДЖЕР, ПИТЕР ГРИНУЭЙ, БОРИС ГРОЙС, СЕРГЕЙ КАПИЦА, ОЛЕГ КАРАВАЙЧУК

ВЛАДИМИР ЛЕВИНСОН-ЛЕССИНГ, ДЖОНАТАН ЛИТТЕЛЛ, МАРСЕЛЬ ПРУСТ

ФОТОГРАФЫ

РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН, ЕЛЕНА ЛАПШИНА, НАТАЛИЯ ЧАСОВИТИНА

ИЛЛЮСТРАТОРЫ

АЛЕКСАНДР ДЖИКИЯ, АНТОН ФЕДОРОВ, ИВАН ШЕЛЮТТО

ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК» БЛАГОДАРИТ

ПРОФЕССОРА ФИЛИППА ОСВАЛЬДА, ВОЛЬФГАНГА ТЕНЕРА (ФОНД БАУХАУС ДЕССАУ/ THE BAUHAUS DESSAU FOUNDATION, ГЕРМАНИЯ),
ВИКТОРА МИЗИАНО, ЭСТЕР РИГЕЙРА МАУРИЦ (INTERNATIONAL FOUNDATION OF MANIFESTA, АМСТЕРДАМ),
НИКОЛАЯ КРОПАЧЕВА (РЕКТОР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА), СЕМЕНА МИХАЙЛОВСКОГО (РЕКТОР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ), ТАТЬЯНУ УДАЛЬЦОВУ (БАНК МОСКВЫ), ЮЛИЮ СТРИЖАК (РУКОВОДИТЕЛЬ ПРЕСС-СЛУЖБЫ ВИЦЕ-ГУБЕРНАТОРА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА), СЕРГЕЯ РЯБИНКИНА («ДОМ РАСПУТИНА») ЗА ПОМОЩЬ В ПОИСКАХ МАТЕРИАЛОВ И ВНИМАНИЕ К ЖУРНАЛУ,
ВЛАДИСЛАВА БАЧУРОВА (ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ГАЗЕТЫ «МОЙ РАЙОН»)

СПЕЦИАЛЬНАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ:

ЛАРИСЕ КОРАБЕЛЬНИКОВОЙ, ЕКАТЕРИНЕ ЛОПАТКИНОЙ, ВЛАДИМИРУ МАТВЕЕВУ, МАРИИ ОГАНЕСЬЯНЦ, МАРИИ ХАЛТУНЕН, МАРИНЕ ЦЫГУЛЕВОЙ,
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ), СВЕТЛАНЕ ДАЦЕНКО (ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ – АМСТЕРДАМ»)

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

ТЕЛЕФОН/ФАКС +7(812)312-02 30, E-MAIL: INFO@HERMITAGE-MAGAZINE.RU

ФОРМАТ 231X285 ММ.

ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ ПОДПИСКИ ВЫ МОЖЕТЕ ОБРАТИТЬСЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ООО «СЗА ПРЕССИНФОРМ»,

ТЕЛ. +7 (812) 335-97-51; ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ: 41093 (РУССКОЯЗЫЧНОЕ ИЗДАНИЕ),

41094 (АНГЛОЯЗЫЧНОЕ ИЗДАНИЕ). В МОСКВЕ: АГЕНТСТВО ПОДПИСКИ «ИНТЕР-ПОЧТА», WWW.INTERPOSTA.RU,

ТЕЛ.: +7 (495) 500-00-60; 10782 (РУССКОЯЗЫЧНОЕ ИЗДАНИЕ); 10785 (АНГЛОЯЗЫЧНОЕ ИЗДАНИЕ)

ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ PRESES NAMS BALTIC (РИГА, ЛАТВИЯ).

ПРОЕКТ ЧАСТИЧНО РЕАЛИЗОВАН НА СРЕДСТВА ГРАНТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

ЦЕНА СВОБОДНАЯ. ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ПЕРЕПЕЧАТКА ЛЮБЫХ МАТЕРИАЛОВ ЖУРНАЛА БЕЗ ПИСЬМЕННОГО СОГЛАСИЯ РЕДАКЦИИ НЕВОЗМОЖНА

ПРИ ЦИТИРОВАНИИ ССЫЛКА НА ЖУРНАЛ ОБЯЗАТЕЛЬНА. COPYRIGHT©2013. 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

СОДЕРЖАНИЕ

- 8 Колонка. М. Пиотровский
14 Баухаус в Тель-Авиве. К. Малич, М. Элькина
28 Москва — город на Москве. Д. Озерков
- 34 55-я Венецианская биеннале современного искусства
36 Бергенская ассамблея. С. Гуськов
38 Рейксмузеум. Мой первый музей. В. Пейбес
42 Весна ренессанса. Скульптура и искусства во Флоренции, 1400-1460 годы
44 «Сегодня мы перезагружаем планету». Выставка Адриана Вильяра Рохаса
46 Выставки музея мира (зима 2013 - 2014)
50 Берлинская машина по улучшению мира. М. Иссерлис, М. Здроба
52 Казимир Малевич и русский авангард. Б. Руттен
54 Вермеер и музыка: искусство любви и досуга. Дж. Норман
56 Оноре Домье
57 «Уистлер в Лондоне: мост Баттерси и река Темза»
58 Мужское / мужское. Обнаженный мужчина в искусстве с 1800-х до наших дней.
М. Здроба
60 Сидни Шерман. «Кошмары без названия»
62 Impressionism, Fashion and Modernity
- 66 Подлинные вещи. М. Пиотровский
78 Об эстетике революции. М. Пиотровский
82 «Не хнычь, как Вертер!». Д. Озерков
92 Искусство в бизнесе. Дж. Челант
- 98 Из музейных коллекций Петербурга начала XVIII века: несколько китайских
раритетов и их рисунки. М. Меньшикова
108 Петровский след. Э. Вагеманс
110 Амстердам. С. Даценко
114 Люди в черном. П. Спирс
120 Контракт рисовальщика. А. Тарханов

- 130 Французские книжки добру не научат. Д. Озерков
140 Французская иллюстрированная книга XVIII века в собрании отдела редких книг научной библиотеки СПбГУ. А. Савельев
144 Антуан Ватто. М. Пиотровский
148 Отплытие. Е. Богат
152 Стиль века. Е. Богат
154 О том, как итальянские актеры Антуана Ватто превратились во французских. И. Немилова

- 162 CARTE POSTALE. КАРТИНКА — ЭРМИТАЖ. А. Тарханов
164 Открытки

- 194 Венецианское приключение. Дж. Норман
204 Дети. Вальдгауер. Э. Мыскова
214 Старая Ладога. Л. Усыскин

- 226 К истории костюма «Восковой персоны». Н. Тарасова
234 Bedevaagt. Д. Гузевич, И. Гузевич
240 Plaga Baeli. Дж. Шемякин
242 Птицы. Н. ван Хаан

- 258 Интервью с Ильей и Эмилией Кабаковыми. Д. Озерков
270 Поль Сезанн. «Игроки в карты». Б. Райт
272 Мэгги Хэмблинг. «Стена воды». Дж. Норман
274 Выставка «Виллем II и Анна Павловна. Королевская роскошь нидерландского двора». Н. Зыков
276 Страха нет. Интервью с Каспером Кёнигом. С. Фофанов
282 Сезоны
286 Книги Эрмитажа

БАУХАУС В ТЕЛЬ-АВИВЕ. МИГРИРУЮЩИЙ МОДЕРНИЗМ

**«БЕЛЫЙ ГОРОД. АРХИТЕКТУРА «БАУХАУСА» В ТЕЛЬ-АВИВЕ»
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЗРМИТАЖЕ — НЕ ТОЛЬКО РАССКАЗ О СПЕЦИФИКЕ
АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ, НО ДЕМОНСТРАЦИЯ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ
КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ РОССИЕЙ И ИЗРАИЛЕМ, ОСОБЫХ ТРАДИЦИЙ
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ДВУХ НАЦИЙ. ШЛОМО ШВА, ИЗВЕСТНЫЙ ПИСАТЕЛЬ
И ЗНАТОК ТЕЛЬ-АВИВА, ПИСАЛ: «ТЕЛЬ-АВИВ БЫЛ ГОРОДОМ ЗДАНИЙ,
ПОСТРОЕННЫХ ЗА ДЕНЬ НА ДЮНАХ; БЕЛЫЙ ГОРОД НА БЕЛОМ ФОНЕ.
ОБ ЭТОМ ГОРОДЕ ГОВОРИЛИ, ЧТО ОН ВОЗНИК КАК ВОПЛОЩЕНИЕ НАШЕЙ
МЕЧТЫ, И ТАКИМ ОН И ОСТАЕТСЯ В НАШИХ ГЛАЗАХ И ПОНЫНЕ».**



21 Лестница в доме Хаима Вейцмана, первого Президента Израиля, в Реховоте



Тель-Авив 1930–1940-х годов представляет собой в отношении масштабов и цельности уникальный памятник модернистской архитектуры. Сотни белоснежных домов, как будто вырастающих из дюн, — результат того, что Палестина стала уникальным в своем роде полигоном для апробации идей Современного движения в условиях практической необходимости. В то же время истоки Белого города гораздо сложнее, чем о них привыкли думать.

Широко распространенное словосочетание «Баухаус в Тель-Авиве» несет в себе довольно значительную степень условности. Белый город неверно считать ни «филиалом», ни прямым логическим продолжением знаменитой немецкой художественной школы.

В 1909 году Тель-Авив был еще небольшой садовой окраиной города Яффо. Первыми сюда переехали 60 еврейских семей, спасаясь от тесноты, сутолоки и суровых бытовых условий старого города. Район развивался быстро, с началом британского мандата в Палестине и провозглашением Декларации Бальфура¹ Тель-Авив ежегодно стал принимать тысячи иммигрантов, приезжавших в Эрец-Исраэль из Польши, России, Италии, Франции, Германии. В период с 1921 по 1925 год население выросло с двух до 34 тысяч человек.

Застройка города в первые годы шла хаотично, архитектурный облик складывался отчасти под влиянием европейской эклектики, отчасти — местных традиций.

Все изменилось в годы Пятой алии², когда после прихода к власти нацистов в Германии в Палестину переехали около 250 тысяч евреев. Большинство переселенцы этой волны были представителями науки и искусства: врачи, адвокаты, музыканты. Среди них было много архитекторов, вдохновленных достижениями и авангардными экспериментами современной европейской архитектуры. Они получили блестящее образование не только в знаменитой школе Баухауз в Германии (Шломо Беренштейн, Арье Шарон, Шмуэль Мистечкин), но и в университетах Бельгии, Франции, Австрии (Зеев Рехтер, Дов Карми, Бенъямин Анекштейн, Женя Авербух), имели опыт сотрудничества с такими мастерами, как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и Эрих Мендельсон (последний сам жил и работал в Палестине в 1934–1939 годах). Кроме того, в 1928 году состоялся первый выпуск динамично развивавшегося архитектурного факультета Технион (Израильский технологический институт).

Действительно, начиная с 1920-х годов, и особенно в 1930-х, после прихода нацистов к власти в Германии, многие выпускники школы Баухаус — дизайнеры, фотографы, архитекторы, текстильные дизайнеры — приехали работать в Тель-Авив. Одним из выпускников Баухауса был Арие Шарон, впоследствии занимавшийся разработкой генерального плана всего Израиля. Тем не менее влияние Баухауса не было ни исключительным, ни буквальным. В Баухаусе архитектура мыслилась как средство претворения социальной утопии в жизнь, творческий метод был неразрывно связан с коммунистической идеологией, которую исповедовала школа. В Тель-Авиве же вместе с невиданными доселе возможностями у архитекторов появилась и некая практическая необходимость, перед ними стояли непосредственные градостроительные задачи, так что мечты и абстракции были неизбежно отодвинуты на второй план. Как следствие, методы Баухауса стали применяться более формально. Проекты социального жилья для рабочих составляли пока, в отличие от последующих периодов, лишь малую долю от общего количества сооружений.

Строили в Израиле далеко не только выпускники Баухауса. В 1930-х годах в Тель-Авиве сформировался неформальный кружок, члены которого собирались по вечерам обсуждать вопросы теории архитектуры. Сам состав участников дискуссий говорит о том, насколько разноплановые идеи сплелись в Белом городе. Вместе с Арие Шароном основу кружка составили бывший сотрудник берлин-

¹ В ходе Первой мировой войны Великобритания оккупировала Палестину — и с 1922 по 1948 год управляла страной на основании мандата Лиги Наций, одной из целей которого было создание в Палестине «национального очага для еврейского народа», гарантированное британским министром иностранных дел Артуром Бальфуrom в письме к лорду Ротшильду от 2 ноября 1917 года (Декларация Бальфура).

² Алия (изр. אֲלִיָּהּ, букв. «подъем», «восхождение») — процесс репатриации в Палестину, с 1948 года — в Израиль. Пятая алия — период 1929–1939 годов.

Эдуард Шапиро, Генеральный консул государства Израиль в Санкт-Петербурге

«В 1937 году Юлиус Познер, крупнейший знаток архитектуры, опубликовал статью, объяснявшую популярность стиля «бахуаус» в Тель-Авиве. По мнению Познера, новые израильяне стремились создать на своей земле особый стиль, такой, который никоим образом не напоминал бы жизнь в диаспоре, столь трагически завершившуюся (казалось, навсегда!) к концу 30-х годов. Строили город, которого еще не бывало, город, не ассоциирующийся с еврейской традицией и гетто, город счастливый. Станным образом здесь можно найти точку соприкосновения с идеями Петра Первого, задумавшего и вопреки всем и вся создавшего в России европейский, а не традиционный русский город»



3 | Закругленные балконы. Площадь Дизенгоф, Тель-Авив, между 1934—1939



БАУХАУС — ВХУТЕМАС

В истории Современного движения³ трудно найти пример столь же идеальных условий, созданных для работы архитекторов «с чистого листа» и в таких масштабах.

В первые десятилетия своего становления архитектурный авангард в Европе либо был лишен широкого поля для эксперимента (в отсутствие прогрессивных заказчиков), либо испытывал недостаток технической базы (слаборазвитая строительная инфраструктура).

Опыт двух важнейших школ, стоявших у истоков современной архитектуры, — немецкого Баухауса и советского ВХУТЕМАСа — в этом отношении весьма показателен. Школы были основаны практически одновременно: Высшая школа промышленного искусства, строительства и художественного конструирования («Баухаус», 1919) в Веймаре и Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, 1920) в Москве. Оба объединения разрабатывали революционные методы конструирования, занимались поиском универсальных принципов формообразования, освоением новейших строительных технологий. Для проектов обеих школ характерны минимум декора и максимум композиционной выразительности, когда каждая функциональная зона получала свое объемно-пространственное решение и ясно определялась во внешнем облике здания. Но главное — художники и архитекторы надеялись на грандиозную социальную реформу и верили, что новое искусство является условием для возникновения новой личности и залогом счастливого будущего всего человечества.

Несмотря на разные экономические и политические обстоятельства, а также неприятие многими европейскими художниками советской идеологии, между Веймаром (позже Дессау) и Москвой существовали достаточно тесные связи.

В Германии были хорошо знакомы с творчеством Эль Лисиц-

кого, курс студентам Баухауса читал Василий Кандинский. В свою очередь, проекты немецкой школы были показаны в Москве еще в 1927 году, во время Первой выставки современной архитектуры. Уже в начале 1930-х годов десятки иностранных архитекторов, поверивших в возможность грандиозных перемен и новой советской архитектуры, работали на строительстве типовых рабочих поселков в Магнитогорске и других городах Урала и Сибири. «Мы, советские архитекторы», — писал бывший директор Баухауса Ханнес Майер, однако очень скоро его самого и его коллег ждало разочарование: низкий уровень квалификации местных рабочих, отсутствие строительных материалов, нехватка элементарных канцелярских принадлежностей, сводящая с ума бюрократическая антиутопия и... прописанный в контракте автомобиль, который был «всегда занят».

В 1932 году, после подведения итогов конкурса проектов для Дворца Советов и постановления «О перестройке литературно-художественных организаций», стало окончательно ясно, что официальным курсом в архитектуре сталинский режим выбрал освоение классического наследия; на этом история советского модернизма надолго прерывается. Парадоксально, но уже год спустя прекращает свою работу и Баухаус: нацистское правительство упразднило школу в 1933 году. Бывшие студенты и преподаватели эмигрировали в Палестину, и в период между 1931 и 1937 годами в Тель-Авиве было возведено более трех тысяч зданий, ставших ясным и последовательным воплощением доктрин Баухауса. Попытка создать новый функциональный город не была воплощена ни в Германии, ни в СССР, но их опыт значительно повлиял на проекты застройки жилых кварталов в Тель-Авиве.

— КСЕНИЯ МАЛИЧ

3 Современное движение (Modern Movement) — термин, которым традиционно обозначают период становления архитектурного модернизма в Европе и Америке. К Современному движению относятся конструктивизм, функционализм, Баухаус, Новое строительство, интернациональный стиль и другие направления, определявшие качество и направление архитектурного эксперимента в 1920–1940-х годах.

4 Из книги Е. В. Первушиной «Ленинградская утопия. Авангард в архитектуре Северной столицы», СПб, Издательство Центрполиграф, 2012

5 Авнер Яшар руководит одним из ведущих архитектурных бюро Израиля. Его отец, Ицхак Яшар, — автор ряда важных построек в Тель-Авиве времен брутализма и интернационального стиля. Журнал «Эрмитаж» поговорил с Авнером Яшаром о влиянии модернистского окружения на современную архитектурную практику во время его визита в Санкт-Петербург летом 2013 года.

ВОДОНАПОРНАЯ БАШНЯ КАНАТНОГО ЦЕХА ЗАВОДА «КРАСНЫЙ ГВОЗДИЛЬЩИК»

Современный адрес: 25-я линия В. О., 4.

В 1973 году на Васильевском острове было основано Общество железопрокатного и проволочного завода, которое к 1921 году переименовали в «Красный гвоздильщик».

В 1930–1931 годах на территории завода по проекту Я. Г. Чернихова построили водонапорную башню канатного цеха, которая стала одним из символов и эталонов стиля конструктивизма.

На стройной призматической опоре возвышается цилиндрический бак, выступ которого опирается на две дополнительные тонкие опоры. Башня «уравновешена» приземистым зданием канатного цеха. Ее силуэт выглядит смело, неожиданно и запоминается с первого взгляда.

В настоящее время канатный цех перестроен и утратил свой первоначальный облик. Существуют проекты по созданию в башне галереи современного искусства⁴.



Авнер Яшар, архитектор⁵

«Эрих Мендельсон — отдельная история, он великий архитектор. Это человек другой школы. Его подход к работе гораздо более органичен, он много внимания уделяет ландшафту, с которым работает. Школа Ле Корбюзье предполагает работу со светотенью как элементом формы, но она нечувствительна к природе. Для модернистов, которые хотели строить новый мир, природа была частью старого мира. Ле Корбюзье собирался частично разрушить старый Париж и застроить башнями. Самые красивые идеи иногда одновременно и самые страшные»



51 Ярмарка (Levant fair), 1934, Тель-Авив

ского бюро Мендельсона Йозеф Нойфельд и последователь Ле Корбюзье Зеэв Рехтер. Позже к кружку присоединились Дов Карми из Гента, Шломо Баркаи, до этого работавший в мастерской Ле Корбюзье, и другие архитекторы из разных стран Европы. Силами кружка издавался влиятельный архитектурный журнал «Строительство на Ближнем Востоке» (Habinyan Bamizrah Hakarov). С повестки дня не сходили два основных пункта: повышение качества архитектурного проектирования и создание полноценного национального стиля, способного противопоставить себя господствовавшей в предыдущие десятилетия эклектике. Таким образом, в тель-авивской архитектуре 1930-х годов незримо присутствуют три важнейших для Современного движения фигуры: Ханнес Мейер (последний директор Баухауса в Дессау), Ле Корбюзье и Эрих Мендельсон.

Впервые посетив Палестину в 1923 году, Мендельсон снова прибыл сюда в 1934-м, чтобы заняться проектом дома главы Сионистского движения Хаима Вейцмана. Полученные в Иерусалиме заказы позволили ему оставаться в Палестине вплоть до 1941 года, но в Тель-Авиве Мендельсон ни одного здания не построил. На местную архитектурную среду в большей степени повлияли идеи этого пионера органической архитектуры. Благодаря ему и его ученикам, взаимодействие архитектуры и ландшафта стало одной из сквозных тем Белого города.

Визуально в памятниках архитектуры Тель-Авива в большей степени очевидно влияние Ле Корбюзье, не в последнюю очередь благодаря тому, что он максимально внятно и однозначно артикулировал формальные подходы к проектированию. Дома на пилонах, приспособленные под сады крыши, общие балконы, планирование внутренних пространств домов «снизу вверх», — все это распознаётся без особого труда. Роль Баухауса скорее в том, что, помимо функционалистского подхода, его последователи задали некий идеологический вектор, который в 1930-х годах не ощущался в полной мере, зато практически тотально определил послевоенное развитие архитектуры всего Израиля.

К началу 1930-х годов в Тель-Авиве сложилась уникальная градостроительная ситуация: всеобщее воодушевление, национальный подъем и вера в скорейшее обновление общества, стремительный рост городского населения и острая потребность в новых жилых кварталах, работали десятки высококлассных молодых архитекторов из опытных европейских бюро, отсутствовал исторический городской контекст и, как следствие, царила абсолютная свобода для творческого эксперимента.

Для работы над планом нового города был приглашен шотландский архитектор и урбанист Патрик Геддес. Будучи адептом популярных в те годы градостроительных идей города-сада, он создал проект с множеством бульваров и тенистых улочек, которым не мешала бы сеть основных транспортных магистралей.

Архитекторам, строившим «Белый город» (свое название район впоследствии получил за светлый тон большинства фасадов), приходилось приспосабливать методы Баухауса к местным климатическим условиям. Обильный солнечный свет, изнуряющая жара и высокая влажность заставляли проектировщиков отказаться от больших остекленных поверхностей, широких полос ленточных окон, но позаимствовать приемы, традиционные для строительной практики Ближнего Востока. Так в проектах появились внутренние дворы-колодцы, патио, аркады, вентиляционные люки, машрабии⁶: словом, все, что облегчает доступ свежего воздуха и создает дополнительную тень. Многие дома были оборудованы специальными пологими, балконами, вентиляционными щелями (окна-«термометры»), дополнительными козырьками. Выступы и ниши, улавливая морской бриз, усиливали сквозняк, что также помогало понизить температуру в квартирах. Многие дома были приподняты на бетонных пилонах, что создавало дополнительное общественное пространство и способствовало естественной вентиляции. На плоских крышах были устроены сады, перголы, места

⁶ Машрабия — выступающее из стены и прикрытое деревянной или каменной резной решеткой-«вуалью» вентиляционное окно; распространенный элемент в традиционных каменных постройках на Ближнем Востоке.

Амир Г. Кабири, президент и директор Фонда музея Эрмитаж в Израиле, президент Фонда М. Т. Абрахама

«Сэр Геддес работал с такими инновационными понятиями как «жонурбация» и «среда». Он стал пионером органического подхода, рассматривавшего природу города как постоянно развивающийся и меняющийся организм, как однородную урбанистическую ткань, объединяющую городской и сельский пейзажи. Адаптировав для Тель-Авива новейшие научные принципы городского планирования, по-новому рассматривавшие проблему места и окружения, Геддес оказал огромное влияние на урбанистику XX века»



61 Дом Энгеля. Архитектор Зеэв Рехтер. 1934
71 Дом Рубинского. Архитектор Люсиан Корнхолд



ПАТРИК ГЕДДЕС И «ПЛАН 58»

Тель-Авив как уникальный памятник модернистской архитектуры состоялся во многом благодаря генеральному плану, над которым с 1925 года работал шотландец Патрик Геддес (1854–1932). Первый вариант плана был утвержден в 1927-м, однако на протяжении последующих лет в него вносились многочисленные поправки, и только в 1938 году появилась окончательная версия, известная как «План 58»: вероятно, названием стал номер принятого варианта.

Патрик Геддес — интереснейшая, во многом недооцененная фигура в градостроении XX века. Биолог по первому образованию, он долгое время занимался теорией эволюции на стыке с социологией и лишь много позже пришел к выводу, что эти знания могут применяться в планировании городов. Он полагал, что понимание человеческого поведения и привычек, во многом обусловленных биологическими факторами, станет ключом к созданию лучших мест для жизни. К тому моменту, как Патрик Геддес взялся за работу в Тель-Авиве, он уже успел сделать планы для нескольких районов в Великобритании, поработать консультантом по планированию территорий в Индии и в 1915 году выпустить книгу «Эволюция городов». В основе предложения Геддеса для Тель-Авива лежала концепция города-сада, подразумевающая регулярную квартальную малоэтажную застройку с большим количеством зелени. «Города-сады», впервые описанные британским социологом-утопистом Эбенизером Говардом, тогда казались идеальным решением для застройки территории «с нуля». Ничего революционного сами по себе принципы города-сада к середине 1920-х не представляли, они довольно широко применялись, но в основном в пригородах. Тель-Авив — редчайший случай того, как идеи Говарда были использованы в части города, которая впоследствии оказалась центральной.

«План 58» предполагал наличие четырех типов улиц. Широкие магистрали пересекают город параллельно береговой линии и служат основными транспортными артериями. Чуть менее широкие улицы проходят в перпендикулярном направлении и, помимо транспортных потоков, должны приносить в жилые кварталы морской бриз, спасающий от жары. Узкие улицы делят город на 30 (60 в первом варианте) кварталов: только часть из них были впоследствии построены. Наконец, «очень узкие» улицы проходят внутри кварталов, не допуская в них интенсивного движения. В сердце каждого из кварталов предусмотрена общественная зеленая зона. В своей бескомпромиссной регулярности, без труда видимой каждому, кто посмотрит сегодня на карту Белого города, «План 58»



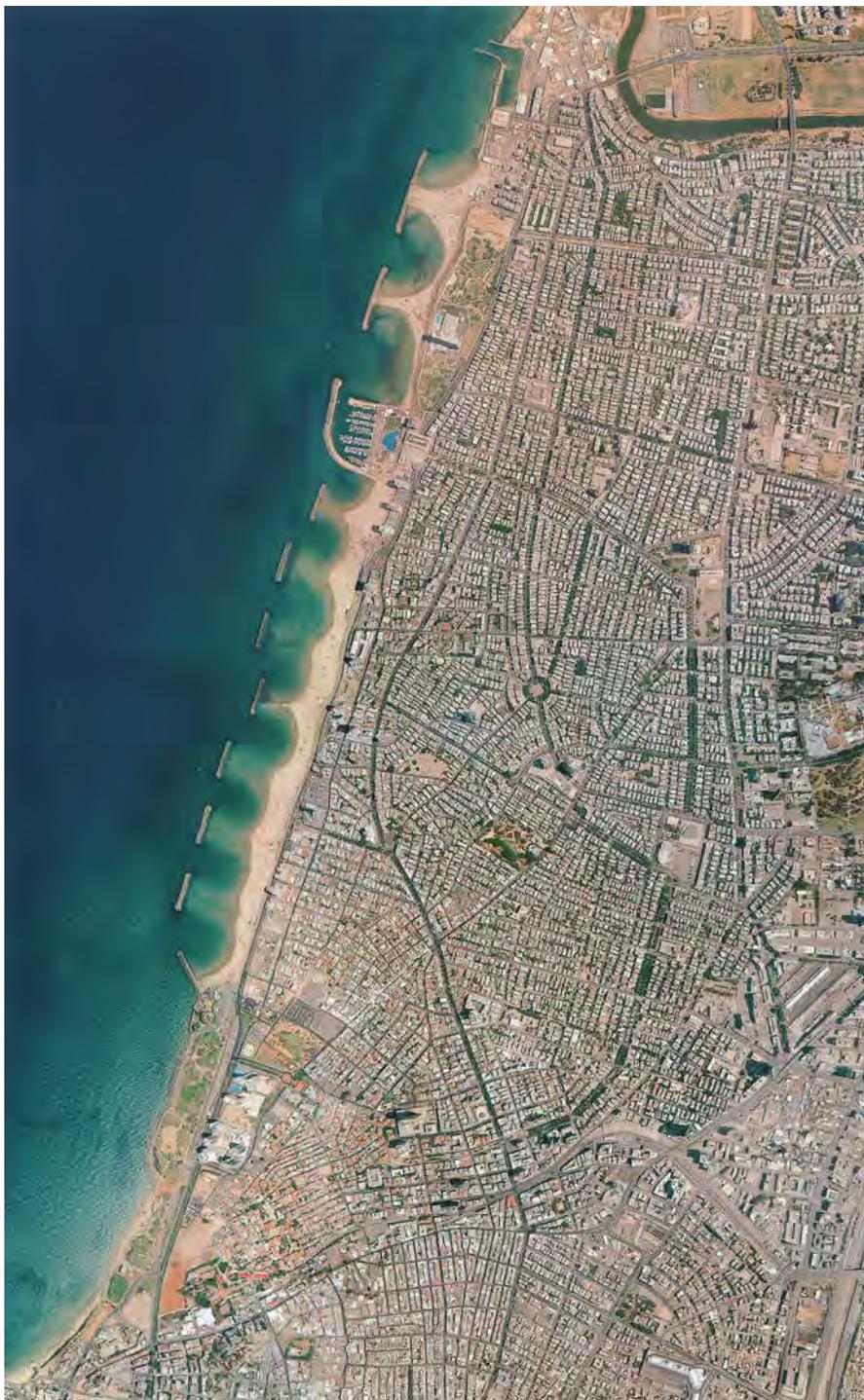
8 | Карта Патрика Геддеса, представленная для отчета (1925)



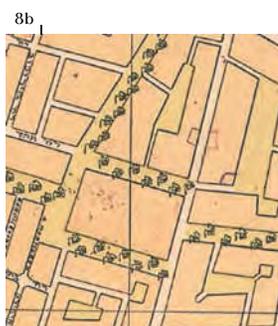


10 | Перекресток Дов-Хоз. Охранная зона «А». 1946
 11 | Вид на площадь Дизенгоф. Центр охранной зоны «А». 1939





121 Современный аэроснимок центра Тель-Авива



напоминает сетку Манхэттена 1811 года, когда город был разделен на 2028 кварталов, на плане проложен будущий Бродвей и другие улицы и проспекты. Действительно, в них много общего: наличие широких магистралей, проходящих в перпендикулярных направлениях, жесткое деление города на кварталы. Однако сходство между ними не более чем формальное. Форма сетки Манхэттена была продиктована практическими соображениями, естественным ландшафтом авторы ее пренебрегали. Геддес же, наоборот, ставил одной из своих задач приспособление нового города к природным условиям. Он гораздо более детально работал с каждым отдельным кварталом и зелеными зонами внутри них, определял процент незастраиваемых территорий, учитывал рельеф местности при зонировании. Он создал нормативы, благодаря которым до сих пор больше половины города составляют зеленые насаждения, которые сохраняют значительные расстояния между домами. Не предписывая определенного архитектурного стиля для будущих построек Тель-Авива, Геддес дал рекомендации в отношении их приспособления к климатическим условиям: исключено применение больших остеклений, предписано использование плоских крыш.

Сложно однозначно утверждать, что план Тель-Авива является буквальным практическим воплощением теоретических изысканий Геддеса. Последние были слишком многогранны и глубоки, чтобы воплотиться в единственной законченной форме. Тем не менее Тель-Авив представляет собой редчайший случай того, как цельное градостроительное решение было реализовано с исчерпывающей полнотой, определив вектор развития города на много десятилетий вперед.

Разговор и про сам «План 58», и про стоящие за ним принципы важен не только как попытка зафиксировать исторические факты. В начале XX века Патрик Геддес применительно к планированию городов выдвигал те идеи, которые сегодня, 100 лет спустя, составляют основу повестки дня любой дискуссии вокруг градостроения. Фактически он стал предвестником популярного сегодня междисциплинарного подхода в урбанистике, одной из первых попыток посмотреть на будущие улицы и кварталы как на нечто куда более сложное, чем распределение функций. Вопросы, поставленные Геддесом в «Эволюции городов», во многом до сих пор остаются без ответа: «За первыми двумя вопросами, а именно «Откуда? Откуда все происходит?» и «Как? Как все живет и функционирует?», исследователь эволюции может задать третий вопрос. Нет, не старый добрый вопрос «Что дальше?», как будто бы все что угодно может произойти, а «Куда? Куда теперь?». Это, вне всякого сомнения, и есть суть концепции эволюции, и в этом состоит сложность ее применения».

_МАРИЯ ЭЛЬКИНА



131 Аэроснимок. Вид на Лондонские публичные сады и улицу Ха-Яркон, середина 1940-х

для суши белья, зоны отдыха. Все эти архитектурные детали были удивительно гармонично включены в основной набор модернистских приемов, не исказив принципов функциональной архитектуры, но добавив ей выразительности. Эффектное сочетание разновеликих объемов, ослепительно белая штукатурка, игра контрастных теней, — в масштабе нескольких кварталов новая архитектура производила невероятно сильное впечатление.

В 1939 году, после публикации «Белой книги» и обнародования результатов Сент-Джеймской конференции⁷, темпы застройки Тель-Авива резко снизились. Большинство архитектурных бюро закрылось, продолжали работу лишь самые крупные мастерские и отдел городского планирования в муниципалитете Тель-Авива. Строительство в полной мере возобновилось лишь после 1948 года⁸ и было продолжено в русле интернационального стиля, который, как и во всех других странах, пережил пик своей популярности в 1950-х годах, пройдя через стадию необрутализма, после чего был окончательно пре-дан общественному ostrакизму. Наследие Баухауза в этих условиях вызывало мало внимания, и постепенно уникальный памятник 1930-х годов утрачивал изысканный модернистский облик. Дома обра-стали флигелями и надстройками, остекленными лоджиями с пластиковыми жалюзи, белая штукатурка осыпалась, стены покрывали трещины. «Белый город» постепенно поглощала безжалостная урбани-стическая диффузия. Но судьба этих кварталов оказалась счастливой благодаря неравнодушию архи-текторов, историков и самих горожан. В 2003 году ЮНЕСКО признал «Белый город» памятником все-мирного культурного наследия, в охранную зону попало около 2100 зданий. Масштабная реставраци-онная программа, реализованная в Тель-Авиве, не имеет аналогов: здания (в план консервации вклю-чено более 1600 домов) очищаются от поздних пристроек, восстанавливается облицовка фасадов, идет реконструкция исторических интерьеров.

При всей многоплановости сложившейся в Тель-Авиве картины, Белый город интересен своей цельностью, а заодно тем, что он стал важной вехой в развитии модернизма. В Тель-Авиве новый язык архитектуры впервые доказал собственную жизнеспособность в масштабе города: результат риско-ванных художественных поисков оказался ценен и с практической точки зрения. Кроме того, Тель-Авив был первым примером, продемонстрировавшим универсальность модернизма: идеи, родившиеся в Европе, реализовались в другой части света. Современное движение опробовало возможности гло-бализации, которые в конечном счете сформировали сегодняшнюю ситуацию в области архитектуры, когда концепция, составленная в Амстердаме, может быть реализована в Пекине, а японские архитек-торы строят в Италии.

7. «Белая книга» 1939 года — отчет министра колоний Малькольма Макдональда британскому парламенту. В документе предлагалось значительно сократить квоту еврейской иммиграции в Палестину и отменить большинство пунктов Декларации Бальфура. «Белая книга» была принята в ходе Сент-Джеймской конференции, проходившей в Лондоне, в Сент-Джеймском дворце, 7 февраля 1939 года.

8. В 1947 году Великобритания отказалась от мандата на Палестину, а 14 мая 1948 года было провозглашено о создании независимого еврейского государства. Израиль был признан 11 мая 1949 года в качестве члена ООН.



Михаил Пиотровский

«...Особенно примечательным для меня был рассказ о том, как проекты реставрации и реконструкции удается осуществлять в условиях стихии рынка и частной собственности практически на все дома, о разнообразных приемах стимуляции и компенсации за сохранение архитектуры, о том, как преодолевать связанные с этим некоторые неудобства. Это очень гибкая и умелая схема. Она работает в значительной мере потому, что большая часть жильцов и девелоперов (мне довелось говорить с некоторыми из них) искренне гордятся жизнью в архитектурном памятнике, а не причитают, как в некоторых других местах, о том, как охрана наследия мешает им жить. Оказывается, что почти все препятствия по сохранению хрупкой архитектуры преодолимы, если есть воля, добрая воля. И тогда солнце ласкает здания, а не высвечивает их трещины»



14 | Дом Леона Реканати. Архитекторы: Соломон Лясковский, Яков Оренштейн
15 | Подокруглые балконы. Дом на улице Ха-Яркон, 1930-е



МОСКВА — ГОРОД НА МОСКВЕ

ГОРОД МОСКВА УСИЛИЯМИ МЕСТНЫХ ВЛАСТЕЙ ЯВЛЯЕТСЯ ИСТОРИЧЕСКИМ СИМУЛЯКРОМ. В ЭТОМ ИЗВЕСТНАЯ МОЩЬ МОСКВЫ: КАЖДАЯ НОВАЯ ЭПОХА ЗДЕСЬ НАСТОЛЬКО СИЛЬНА, ЧТО СЛЕД ЕЕ ЗАТМЕВАЕТ СОБОЙ ВСЕ ПРЕЖНИЕ. МОСКВА-СИТИ, ВЫГЛЯДЫВАЮЩИЙ В ПРОСВЕТ МЕЖДУ ВАСИЛИЕМ БЛАЖЕННЫМ И СПАССКОЙ БАШНЕЙ, ТОМУ ОТЛИЧНЫЙ ПРИМЕР: НИКОГО НЕ ВОЛНУЕТ, ЧТО ОН МЕНЯЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЛИК КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ, НАД КОТОРЫМ, ВПРОЧЕМ, ВСЕ ЭТИ ГОДЫ ДОМИНИРУЕТ ТРИЛИСТНИК «МЕРСЕДЕСА», ПОСТАМЕНТОМ КОЕМУ СТАЛ ПРОСЛАВЛЕННЫЙ КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

В Москве есть два музея Пушкина: собственно Музей Пушкина и ГМИИ имени Пушкина, никакого отношения к поэту Пушкину не имеющий. Почему ГМИИ носит имя Пушкина? Потому что Пушкин — великий русский поэт. Есть логика? Конечно! Не назовешь же в сталинское время обновленный цветаевский учебный музей слепков именем его настоящего основателя, отца опального поэта! Необходима подмена имени, а Пушкина знают все, от мала до велика. А еще в Москве всегда показывают церковь, где он венчался, что, кстати, спасло ее от сноса в том же 1937-м (разломали только старую колокольню). Но дело даже не в этом: имя Пушкина в названии музея является таким же слепком с оригинала, как и основная историческая коллекция ГМИИ, тщательная подобранная И. В. Цветаевым. Иначе музей копий обречен оставаться уделом студенчества: в Петербурге его аналогом выступают коллекция Училища рисования барона Штиглица и Музей слепков Академии художеств. Тоже, в принципе, достойные имени Пушкина.

Подмена в сталинское время коснулась и содержимого ГМИИ: в экспозицию музея копий добавили оригиналы. Картины и рисунки доставили из Эрмитажа, из трофейных немецких эшелонов и из закрытого ГМНЭИ. Уникальная особенность ГМИИ с этого времени в том, что копии и оригиналы находятся здесь фактически в одном пространстве: музей слепков намертво сросся с коллекцией оригиналов. Поэтому явление оригинала в ГМИИ всегда выглядит как приятная неожиданность, как чудо. Слепки словно усиливают его мощь: на временной выставке Караваджо всем бросались в глаза могучие бархатные занавеси и бутфорские фрукты, ведь именно они делали полотна Караваджо столь поразительно настоящими на фоне всего остального.

Самые большие произведения в коллекции ГМИИ — это именно слепки. Микеланджеловский Давид, донателловский Давид, фрагменты греческих храмов, итальянских палаццо и французских готических порталов намертво встроены в музейную архитектуру Клейна,

16 | Зеркальный павильон
на Красной площади,
сооруженный для модного
показа
Июль, 2013



которая сама во многом является копией немецких музеев XIX века, в том числе и ближайшего по расстоянию кленцевского Нового Эрмитажа с его педантичным греческим классицизмом и парадной лестницей, в несколько пролетов ведущей от входа куда-то наверх, ввысь. В Петербурге — к подлинникам в Больших проспектах. В Москве — к слепкам с прославленных оригиналов прошлого.

Тема подменной архитектуры близка Москве, вечно что-то перестраивающей и улучшающей. Продолжается она и вокруг ГМИИ. Странные здания-симулякры содержат странные подлинники в галереях Глазунова и Шилова. Ужасающая архитектура Музея личных коллекций не дает поверить, что на стенах этих странных коробочек выставлены оригиналы. Все самые интересные, знаковые постройки вокруг ГМИИ являются собственными копиями. Манеж сожжен и построен заново. Гостиница «Москва» снесена и построена заново. Красные ворота и церковь около них снесены и построены заново. От дома Жолтовского осталась лишь часть фасада, уныло перекрашенного и снабженного ужасными новыми оконными переплетами. Остальные здания столь же призрачны. Стоящая особняком Библиотека имени Ленина превращена в постамент для гигантской рекламной надписи. Подлинность кремлевских башен столь же обманчива, ибо не проверишь, что осталось оригинального в их стенах, пронизанных сигнализациями, датчиками и антиракетными устройствами.

В отличие от петербуржцев москвичи умеют правильно относиться к копиям, любить их и быстро забывать об их копийности. В этом здоровая сила города и горожан. Очевидно, данный феномен еще будет специально описан в терминах адаптационной эстетики и гражданской мимикрии. Ведь любое «восстановление» в Москве является постройкой заново! Никто уже почти не вспоминает, что храм Христа Спасителя — «восстановленная копия» (московский оксюморон) оригинала, в которой нет ничего подлинного, кроме похоти на первоисточник. И памяти места. Я помню, насколько было взволновано профессиональное сообщество, решившее, что после постройки на стены нового храма вернут «родные» рельефы, хранящиеся в Донском монастыре. Но нет, зачем такие сложности: все рельефы изготовили заново.

Так же будет и с проектом ГМНЗИ. Все, что недавно говорили о его возможном восстановлении заинтересованные стороны, будет переименовано и видоизменено до неузнаваемости. Каждому ясно, что если вдруг все же будет принято положительное решение, тут же,

как водится, появятся некие московские предприниматели, которые сумеют в рекордные сроки освоить максимальные средства, всё сделав заново. Ведь это гораздо дешевле, нежели отреставрировать имеющееся и, что удивительно, все очень скоро начнут считать, будто так и было всегда. Как всегда стоял храм Христа Спасителя с рельефами на стенах, и не было ни бассейна на его месте, ни исторического конкурса на Дворец Советов.

Как известно, Петербург — это город на Неве, а Москва — город на Москве. Москвичи добавляют «на реке Москве», ведь иначе вроде бы непонятно. Но логика есть и тут: Москва в прямом смысле стоит на Москве, как ни крути. Археологи будущего начнут, очевидно, с большим интересом разбирать развалы этой Москвы на другой Москве, слои за слоями, церкви под конструктивистскими домами культуры, на месте которых встанут новые церкви.

Москвичи недоумевают в Эрмитаже: тут ведь наверняка тоже одни копии! Так вышло, что в Петербурге всё изначально не так, как в Москве. Здесь подлинность каждого шедевра не только видна глазу, но и подтверждена всеми возможными документами начиная с XVIII века. В Эрмитаже можно быть уверенным, что перед тобой — оригинал: этот музей не показывает копий, не хочет и не умеет иметь с ними дело. Работа с симулякрами — удел больших столиц. Если Москва — стоящий на семи холмах Рим, вершина империи подобию, сметающая одну за другой враждебные цивилизации, то Петербург — Северная Венеция, мудрый подлинник, временами медленно отступающий под воду.

Новый ГМНЗИ полностью восстановить не удастся: часть картин уже не вернешь. Это забывают те, кто говорит сегодня о восстановлении музея. Как же быть? Конечно же, заменить высокотехнологичными нанокопиями. Их можно будет трогать руками, фотографировать со вспышкой, рассматривать на любом расстоянии. Ведь архитектура ГМНЗИ была так себе, и рассмотреть оригиналы будет непросто: опять придется вспоминать про коробочки Музея личных коллекций.

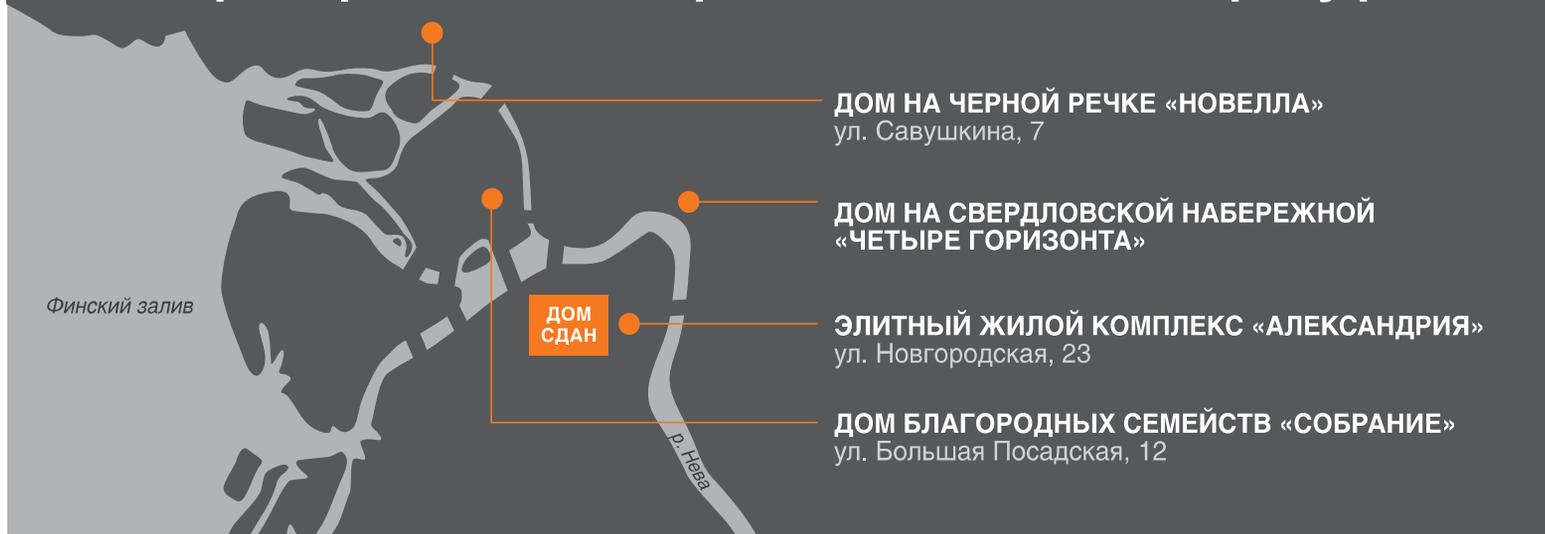
В общем-то, честное изготовление копий — это единственный способ построить копию ГМНЗИ, не разрушая Эрмитаж и ГМИИ. Иначе первый лишится важнейшей части коллекции, справедливо потребовав вернуть из ГМИИ отданные в свое время в обмен 500 полотен. А ГМИИ, лишившись и того и другого, опять станет учебным музеем слепков, у которого, видимо, заберут имя Пушкина. Ведь не назовешь же провинциальный особняк с кучей гипсов именем великого русского поэта!

Видеть большее – владеть лучшим

ВИД С ТЕРРАСЫ ОДНОЙ ИЗ КВАРТИР



Квартиры в центре Санкт-Петербурга



RBI **НАМ 20 ЛЕТ**
The art of real estate®

320-7676 rbi.ru

Реклама. ООО «Новгородская». ООО «Денген».
ЗАО «Северный город». ООО «Прайм-Инвестмент».
Проектная декларация на сайте: www.rbi.ru
СПОН:0006-2009-7825005179-С-3 от 11.02.2010 г.

● ФОТО: ВЛАДИМИР ФРИДКЕС



171 **Художник Елена Китаева,
автор обложки этого
выпуска, в мастерской**



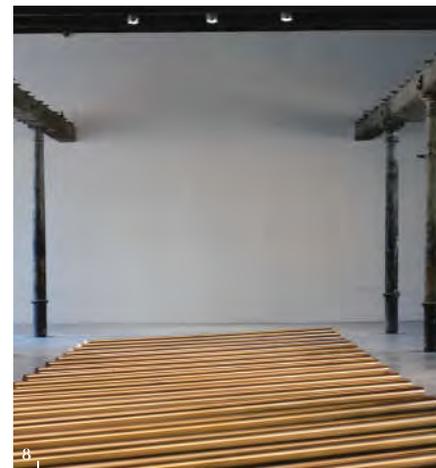


11 Кэти Уилкс. Без названия

ВЕНЕЦИЯ

55-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Давящая, провокационная, перенасыщенная реальность для ищущих клад в мире, где все перевернуто с ног на голову. Официальный Джардини с его «Большой тройкой», мрачными каламбурами и подменами, парящий над французским павильоном Равель, Боуи версии 1972, буддийские монахи на набережной, беременная Алисон Лаппер, взрывающая фасад Сан-Джоржо Маджоре, желатиновые слезы Билла Виола, иракский дом на месте палаццо 14-го века, маленький белый катер, медленно дрейфующий у Арсенала с экипажем из музыкантов, играющих исландскую музыку, нежную и элегическую, все лето и всю осень, когда все супер-яхты уже ушли из лагуны, Кьяри Свейнссон, вылетающий из тумана в самом конце золотого венецианского лабиринта.



- 21 **Вадим Захаров.** Зонтики.
Фрагмент инсталляции «Даная»
Русский павильон
- 31 **Буддийские монахи**
на набережной у площади
Сан-Марко. Венеция

- 41 **Вадим Захаров**
Фрагмент инсталляции «Даная»
Русский павильон
- 51 **Ева Котакова.** Asylum
- 61 **Валентин Каррон**
В павильоне Швейцарии

- 71 **Вим Ботха.**
Объемный портрет,
выполненный из старых
энциклопедий Павильон ЮАР
- 81 **Вальтер де Мария**
Apollo's Ecstasy

Сергей Гуськов

- 9 | **АНДРЕАС ЗИКМАНН И АЛИСА КРАЙШЕР**
Без названия. 2012
- 10 | **БЕРГЕНСКАЯ АССАМБЛЕЯ** 2013
Вид экспозиции с работой Socialist Sci-Fi
- 11 | **ЯН ПЕТЕР ХАММЕР**
Тиликум. 2013
- 12 | **МАКСИМ СПИВАКОВ**
Без названия. 2013

Бергенская ассамблея началась с вопроса: имеет ли смысл проводить международную регулярную выставку? Обычно (а прецедентов было много, включая Московскую биеннале) далее следует вывод, что не имеет смысла, но выставка все равно проводится. Так же было и в случае первой триеннале в Бергене, кураторами которой выбраны Екатерина Дёготь и Давид Рифф, уже побывавшие в роли первопроходцев — на I Уральской индустриальной биеннале (2011). С биеннале в Екатеринбурге в итоге всё хорошо; через три года узнаем, как будет развиваться проект в Бергене.

Сейчас этот норвежский город превратился в Соловец из повести Стругацких, которая дала название триеннале: «Понедельник начинается в субботу». Структура ассамблеи взята из этого произведения: более десятка выставочных площадок получили «звание» институтов. Некоторые повторяют названия отделов в НИИ Чародейства и Волшебства, другие — придуманы на месте. Впрочем, это не стилизация, а попытка говорить о том, что происходит здесь и сейчас.

У норвежского государства большие амбиции, оно пыталось разрешить израильско-палестинский конфликт. Этому посвящен фильм «Режим добродетели» Силле Сторице и Джуманы Манны, норвежской и палестинской художниц, которые достаточно критично оценивают стремление скандинавской страны казаться миротворцем и спасителем.

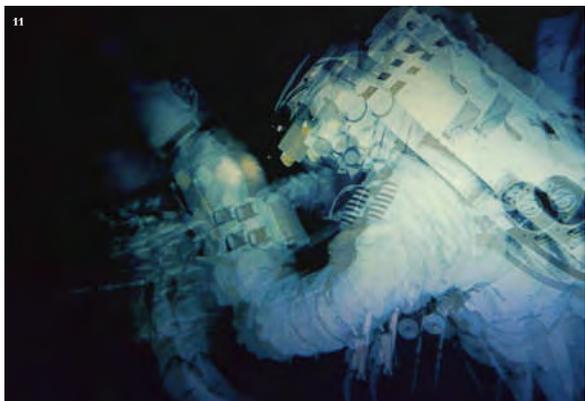


9



10

ФОТО: НИЛЬС КЛИНГЕР



11

ФОТО: МОНИКА ЗАК



12



ФОТО: НИЛЬС КЛИНГЕР

13

- 13 | ЛАРС КУЦНЕР и МОХАММЕД АЛИ ФАДЛАБИ
Forensics of Attraction. 2013
- 14 | АННА ОППЕРМАНН
Эрзац проблема на примере бобов. 1977
- 15 | Вид экспозиции с работой
«Лаборатории городской фауны»
«Долина попрошайек». 2013

От кураторов, не скрывающих своих социалистических взглядов, ожидали, что выставка будет про советское, однако они продемонстрировали, что сейчас вакантное место утопии занял воображаемый Запад, особенно такие страны, как Норвегия. Об этом в видео «Пограничный мюзикл» рассказывает группа «Что делать?», продемонстрировав обычную для Норвегии ситуацию: социальные работники забирают детей у родителей. Однако речь идет о женщине из России, для которой это нечто невообразимое. Финальный хор матери, у которой отняли ребенка, и граждан Норвегии, которые этому поспособствовали, не может не смутить.

Обе работы показывают, как пропадает возможность критики существующего положения дел. Всё так хорошо, что буквально нет слов, — это-то и подозрительно. Неизбежно задумываешься об изнанке «совершенного общества»: в одном из институтов выставлены фотографии Родченко, которые тот сделал на строительстве Беломорканала, и видео британской художницы Имоджен Стидуорси, вдохновленное текстами Солженицына.

Интрига заключается в том, что нет никакого «скандинавского социализма», теперь всё везде более-менее одинаково. То, в чем раньше можно было обвинить «безбожных коммунистов», происходит в странах, где больше всего говорят о свободе. В этом смысле крайне интересен проект живущих в США художников Эрна Бергмана и Александры Салинас, обнаруживших в Детройте памятник, с помощью которого власти решили, как ни парадоксально, предать забвению восстание 1967 года — одно из событий в череде кровавых волнений во времена борьбы за гражданские права.

Этим выставка не исчерпывается, на ней представлено еще несколько десятков работ, многие из которых сделаны специально для Бергена, но значение их много шире.



14



15

ФОТО: НИЛЬС КЛИНГЕР

С того момента, когда 1 июля 2008 года я вступил в должность директора Рейксмузеума, и все то время, пока музей готовился к открытию после реставрации, то есть до 13 апреля 2013 года, я вел «дневник» при помощи айфона и фотоаппарата. Получился своего рода калейдоскоп, собранный из фрагментов самых разных мест, разбросанных по карте мира, которые меня либо вдохновляли, либо, наоборот, раздражали. То есть если я говорил себе: «Да, нужно делать так!» или «Так делать не нужно!». Своего рода коллаж на тему: как должен выглядеть новый Рейксмузеум. Вим Пейбес

Это были не только музеи, но и аэропорты, магазины, рестораны, парки, бассейны, церкви, одним словом — места большого скопления людей: от Антверпена до Нью-Йорка и от Базеля до Тайбэя. Накопилось множество примеров и блестящих находок и неудач. Однако, при всем возможном разнообразии решений, у каждого музея есть своя, особая миссия. Это, несомненно, касается и Рейксмузеума.

Особенность Рейксмузеума заключается в том, что новое здание, построенное для него в 1885 году и к настоящему времени полностью отреставрированное, было спроектировано как национальный музей искусств и истории. Это отличает Рейксмузеум от многих других национальных музеев. Было решено сделать акцент на нидерландском искусстве в сочетании с нидерландской историей, объединив их под одной крышей. Иностранное искусство тогда здесь представлено не было. Несмотря на то что музей получился достаточно функциональным, многие критиковали архитектора Питера Кёйперса за уклон в сторону неоготической эклектики. Довольно вычурный стиль и в самом деле поначалу кажется не самым удачным выбором для протестантской страны, особенно если учесть, что европейская архитектура на тот момент в основном уже отказалась от «историзма». Кроме того, на фоне окружающей застройки Рейксмузеум выглядел громоздко. Однако с годами все это придало ему собственный характер и шарм.

Сперва предполагалось, что музей должен принимать по 200 тысяч посетителей в год, но со временем их количество достигло двух миллионов. В начале XXI века правительство одобрило проект капитальной реставрации.

Испанская архитектурная студия Cruz y Ortiz Arquitectos предложила смелое и одновременно простое решение — создать подземную входную зону, которая объединит восточную и западную половины здания. Вместе с тем после устранения перегородок и межэтажных перекрытий более поздних периодов музей вновь приобрел пропорции XIX века, а парадным залам Кёйперса придали первоначальный вид.

Сегодня посетители могут увидеть музей таким, каким он был 125 лет назад, — прогулявшись по монументальным лестницам, вестибюлю, парадной галерее и залу с «Ночным дозором», а также заглянув в библиотеку, воссозданную в былом величии. Новый Рейксмузеум сохранил прежний блеск, избавившись от отталкивающей тяжеловесности.

Музейный сад впредь будет не просто «зеленой окантовкой» здания, а еще и скульптурной галереей и местом для отдыха гостей, которые смогут посидеть

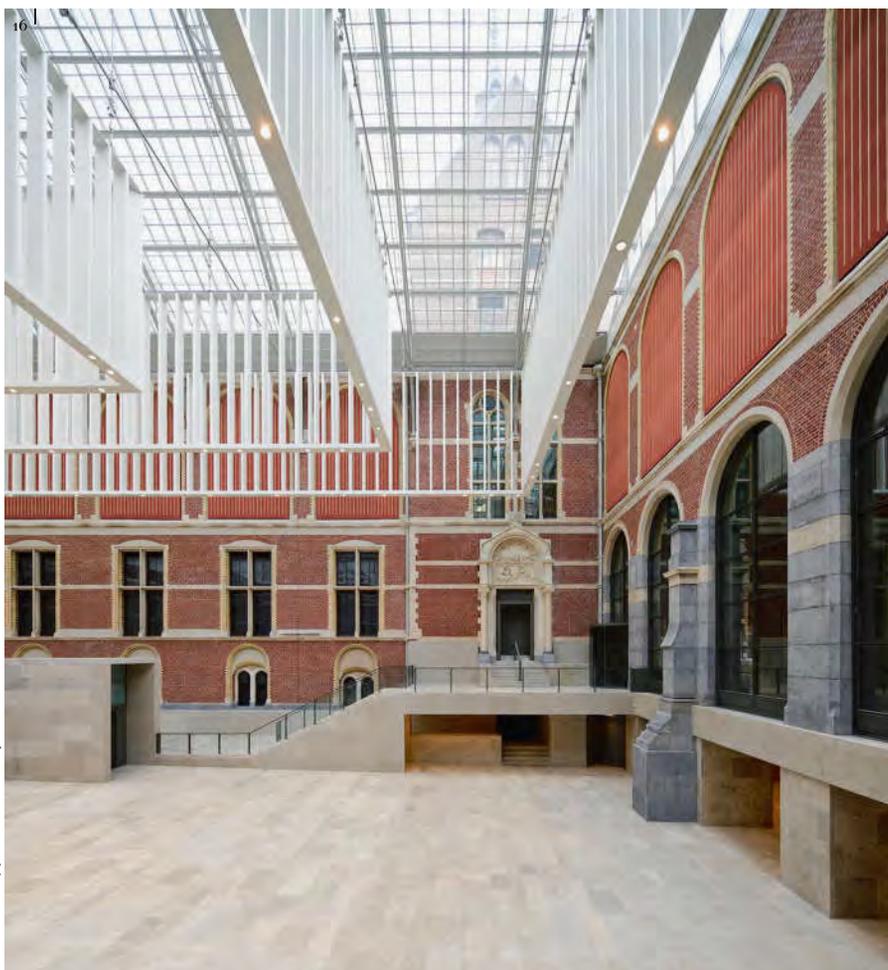




ФОТО: ПИВАН БААН/RIJKSMUSEUM



16–17 | РЕЙКСМУЗЕУМ
18 | КОРОЛЕВА И ПРЕЗИДЕНТ.
ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «PETER GREAT»

на новой солнечной террасе. Теперь сад представляет собой просторную зеленую «гостиную» в центре города. Вход здесь бесплатный, а растения подобраны так, чтобы в любой сезон было ощущение благоухающего цветника. Для детей будет скоро открыт фонтан по проекту датского дизайнера Йеппе Хейна.

Вообще, в обновленном Рейксмюсеуме основное внимание уделяется посетителям. Ведь люди зачастую более уникальны, чем произведения искусства. Голландский писатель и художник Якоб Ян Кремер однажды сказал: студентам нужно непременно ходить в музеи, поскольку именно там можно встретить самых симпатичных девушек.

Первое впечатление часто оказывается наиболее важным, подобно тому как любое путешествие начинается с первого шага, а первый поцелуй навсегда остается в нашей памяти. Рейксмузеум становится самым первым впечатлением для сотен тысяч посетителей ежегодно; это касается как детей, так и туристов: многие впервые встречаются здесь с настоящим искусством и настоящим музеем. Большие музеи излучают почти магическое очарование, их пространство каким-то способом преобразует. Я уверен, что в новом Рейксмузеуме впечатление и от обстановки, и от музейной коллекции заставит замирать сердца. Нет ничего плохого в том, чтобы, будучи потрясенным открывшейся тебе красотой, ненадолго потерять дар речи.



19 | Ян Асселейн
Лебединая угроза. 1650

Начало

19 ноября 1798 года, спустя три года после основания Батавской республики, правительство поддержало идею Исаака Гогела основать национальный музей в Гааге, как это было к тому времени уже сделано французами. В число экспонатов вошли, в первую очередь, остатки коллекции статхаудеров, а также картины, которые ранее украшали залы различных государственных учреждений.

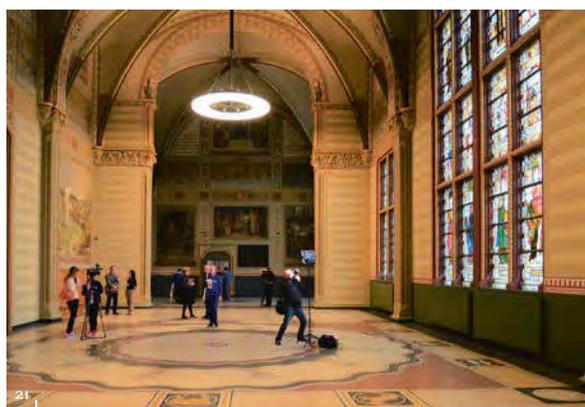
31 мая 1800 года Национальная галерея искусств (первое название музея) открыла двери для посетителей. На тот момент экспозиция насчитывала 200 картин и исторических предметов. Гогел вместе с директором К. С. Росом все последующие годы помогал покупать предметы искусства для музея. Самым первым приобретением стал «Защищающийся лебедь» Яна Асселейна, купленный за 100 гульденов и по сей день считающийся одним из шедевров в коллекции Рейксмузеума.

Переезд в Амстердам

В 1808 году по указу нового монарха Людовика I Бонапарта коллекция была перевезена в Амстердам, ставший столицей Королевства Голландия. Живопись и другие экспонаты оказались во дворце на площади Дам, в бывшей городской ратуше. Там их объединили с наиболее ценными городскими полотнами, среди которых был и «Ночной дозор» Рембрандта. Через несколько лет после того, как в 1815 году королем нидерландским был провозглашен представитель династии Оранских Вильгельм I, музей, уже названный Rijksmuseum («Государственный музей»), вместе с доставленной из Гааги коллекцией гравюр был размещен в доме братьев Трип — городском особняке XVII века на канале Кловенирсбюргвал, где в то время находилась Королевская нидерландская академия наук. В отличие от времени правления Людовика Бонапарта, в этот период значительных приобретений сделано не было.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН



Но даже для тех, кто считает, что уже всё повидал, наш музей готовит сюрпризы. Историк Йохан Хейзинга еще в 1920 году ввел понятие «историческая сенсация». В случае с Рейксмузеемом физическое посещение музея, пребывание с глазу на глаз с историей и искусством, приобретение ранее неизведанного опыта и должно стать сенсацией: визуальной, эстетической, интеллектуальной и эмоциональной.

Нужно отметить, что многие музеи «нового поколения» развиваются в этом русле, успешно реализуя переход от «посетить» и «посмотреть» к «ощутить». Рейксмузеум научился думать в режиме «реального времени», это чувствуется с первого же дня после его открытия.

Мир быстро меняется, открывая новые возможности. Существовавшая когда-то иерархия, с ее требованием разделения на разные формы, на «высокое» и «низкое», — стирается. Так в современных зоопарках исчезли перегородки между вольерами — и теперь зебры, жирафы и антилопы гну вместе пасутся в искусственной африканской саванне.

В обновленном Рейксмузееме сделан выбор в пользу смешанного экспонирования, когда живопись, стекло и керамика, серебро, одежда, оружие или мебель соседствуют друг с другом в одних и тех же залах. Развеску и расстановку определяет не форма или материал, а единое хронологическое повествование, частью которого становится каждый предмет. Музей готов явить Нидерланды миру в самых разных ракурсах: от полотен средневековых голландских мастеров до картин Мондриана.

Отказ от четких границ и иерархий и смешение художественных форм сегодня можно наблюдать повсеместно. мода становится искусством, искусство становится модой. Прежде труднодоступный «храм» сейчас открыт для всех, и процесс приобщения к искусству постоянно ускоряется благодаря большей легкости путешествий и новым средствам коммуникации.

ФОТО: ЭРИК СМЙТС/RIJKSMUSEUM



- 20 | «Ночной дозор» Рембрандта
в зале одной картины
- 21 | Большой зал
- 22 | Зал с произведениями
искусства XVII века
- 23 | Зал с произведениями
искусства XIX века

В 2012 году Рейксмузеум представил интернет-портал Rijks Studio. На нем каждый может свободно, без каких-либо ограничений, пользоваться коллекцией из 125 тысяч произведений искусства, которая постоянно пополняется. За короткое время около 100 тысяч человек создали собственные произведения на основе экспонатов музея: коллажи, узоры, цветовые комбинации и т. п. Сегодня, в том числе благодаря поддержке ведущего журнала в мире дизайна Wallpaper и дизайнерской компании Droog Design, этот проект получил международное признание — как пример, которому стоит следовать.

Совершенно новое расположение экспонатов позволяет провести надлежащий экскурс в искусство и историю, включающий и знаменитые шедевры, и неожиданные акценты. Каждый экспонат приобрел новое место и новый контекст. Вернулся на свое прежнее место лишь «Ночной дозор» Рембрандта, да и то картина повешена чуть ниже, чем раньше. Экспозиция будет постоянно находиться в движении. Настоящее искусство — вне времени, но старые мастера кажутся статичными и сейчас менее популярны у молодежи, а потому мы сознательно сближаем их с современниками. Такого эффекта можно добиться, предложив сравнить портреты Рембрандта с портретами Марлен Дюма, а прикладное искусство прежних веков — с современным голландским дизайном.

Искусство и история — это не вчерашний день, и Рейксмузеум «обеими ногами» в настоящем, это место, где все происходит здесь и сейчас. В силу своих особенностей и традиций наш музей способен не только сохранить былой авторитет, но и, без чопорности и высокомерия, стать одной из платформ для актуального искусства. Перспективы самые радужные. Например, можно активнее сотрудничать с учебными заведениями, развивать программы, учитывающие демографическое развитие и образовательную экспансию, привлекать неожиданных партнеров: телеканалы, радиостанции и туроператоров.

Финансирование реставрации здания шло из государственного бюджета, а внутренние работы велись при поддержке главного партнера — компании Philips, фонда национальных лотерей Bank Giro Loterij и основных спонсоров: банка ING и компании KPN. Рейксмузеуму помогали также многие другие фонды и частные лица, что лишний раз подтверждает общенациональную значимость музея.

Обновленный музей остается верен ценностям, которые он всегда олицетворял: вкусу, фантазии, решительности, оптимизму и умеренной «буржуазности». Именно с ними Рейксмузеум в 2013 году встречает будущее.

Храм Кёйперса

Дом братьев Трип не соответствовал стандартам хранения музейных ценностей. Кроме того, многие считали, что Нидерландам подобает иметь здание, возведенное специально для национального музея. К строительству, после долгих споров, приступили лишь в 1876 году. Архитектор Питер Кёйперс создал для Рейксмузеума проект в историческом стиле, сочетавшем в себе готику и Ренессанс. И хотя многим этот стиль казался излишне переключившимся со стилем Средневековья и «недостаточно голландским», в 1885 году музей был официально открыт. Помимо картин и гравюр из дома братьев Трип, в Рейксмузеум попали почти все старые картины из городского собрания Амстердама, в том числе «Еврейская невеста» Рембрандта, которую банкир Адриан ван дер Хоп завещал городу. Собрание также пополнила коллекция искусства XIX века, ранее находившаяся в Харлеме.

Перестройки и реставрация

Из-за постоянного увеличения количества экспонатов, а также ввиду изменения представлений о музейном пространстве, здание Рейксмузеума постепенно «обрастало» разного рода пристройками. Так, между 1904 и 1916 годами с юго-западной стороны был пристроен флигель, частично предназначенный для картин XIX века, подаренных музею супругами Дрюкер-Фрейзер (ныне флигель Филипса). В 1950-х и 1960-х годах внутренние дворики были переоборудованы в выставочные залы, с целью увеличить площадь экспозиции.

В 1927 году под руководством директора Фредерика Шмидта-Дегенера музей был разделен на отделы истории, живописи, скульптуры и прикладного искусства, а после 1945 года их разместили в разных частях здания. В 1950-х годах появился также отдел восточного искусства (для коллекции Общества друзей восточного искусства).

В 1970-х число посетителей достигло рекордных показателей — почти двух миллионов в год. Здание перестало отвечать требованиям, предъявляемым к современным музеям.

В будущее с Кёйперсом

Во время последней реставрации музею вернули первоначальную планировку, а внутренние дворики очистили от застройки. Живопись, прикладное искусство и исторические экспонаты теперь представлены как единый, организованный по хронологическому принципу, рассказ об искусстве и истории страны. Здание было во всех смыслах модернизировано и переоборудовано, но в то же время вновь обрело облик, в целом соответствующий замыслу Кёйперса. «В будущее с Кёйперсом» — так этот подход называет руководство музея.

Открытие обновленного Рейксмузеума в 2013 году стало для посетителей великолепным музейным торжеством XXI века.

ВЕСНА РЕНЕССАНСА. СКУЛЬПТУРА И ИСКУССТВА ВО ФЛОРЕНЦИИ, 1400–1460 ГОДЫ

ЛУВР

Выставка, открывшаяся в Лувре, уже показывалась этим летом во Флоренции, в Палаццо Строцци, среди бесконечной череды мраморов, лепнины, терракоты: всего, что составляло «новую красоту» и элегантность разных слоев общественной жизни Флоренции в эпоху Кватроченто.

²⁴ | **Бенотцо Гоццоли**
Этюд, по скульптурной группе *Кастор и Поллукса*. Около 1447–1449



Выставка, открывшаяся в Лувре, уже показывалась этим летом во Флоренции, в Палаццо Строцци, среди бесконечной череды мраморов, лепнины, терракоты: всего, что составляло «новую красоту» и элегантность разных слоев общественной жизни Флоренции в эпоху Кватроченто.

Для подготовки восприятия искусства Возрождения выставка начата впечатляющими римскими вазами, скульптурными рельефами, танцоры которых вдохновляли потом многих тосканских художников, в том числе Никколо Пизано¹, работами XIII и XIV веков, в числе прочих — французских скульпторов (здесь показаны две красивые «Мадонны с Младенцем» XIII века: одна из Парижа, другая из Пикардии), которые, как говорят, повлияли на его творчество. Мы видим в движении художественное и культурное воплощение новой конструкции мира. Богатство и разнообразие подходов, использованных в экспозиции и тесно связанных друг с другом, помогает понять секрет «вспышки» флорентийского Возрождения.

Фокус выставки — скульптура, родившаяся во Флоренции в начале XV века, главная тема «весеннего» Возрождения. Более 140 предметов экспозиции — монументальных работ, скульптур, картин, рисунков, рукописей, монет, ювелирных украшений и майолики — объединяют шедевры раннего Ренессанса.

Готика встречается и сливается с классикой в самом начале XV века, мы можем видеть это на дверях флорентийского Баптистерия², в «Жертвоприношении Исаака»³ в золоченой бронзе Лоренцо Гиберти, ознаменовавших, как утверждают, «торжественное открытие» Ренессанса, очарование позднеготического изящества в классических скульптурных формах.

Новые стандарты скульптуры 20-х годов XV века иллюстрируются шедеврами Донателло (Pazzi Madonna, 1417–1418)⁴, Нанни ди Банко⁵, в том числе скульптурами, предназначенными для общественных пространств (раздел 9: «Красота и Милосердие. Больницы, детские дома, сообщества, братства»).

Показаны деревянные архитектурные модели, главные из которых — модель купола Санта-Мария-дель-Фьоре Брунеллески, как абсолюта Флоренции, и модель самой известной частной резиденции времен Возрождения — Палаццо Строцци; ретроспектива скульптуры, оказавшей решающее влияние на развитие всего изобразительного искусства, в прямой дискуссии с ее классическими предшественниками — древними саркофагами; возрождение и прогресс конных памятников и резных портретов.

«Весна Ренессанса» рассказывает о греческих и римских влияниях в искусстве Возрождения и их последующих интерпретациях в нем. Диалог между скульптурой и живописью проиллюстрирован работами Джотто, Мазаччо, Филиппо Липпи и скульптурными рельефами, которые соединены открывшимися для художников возможностями использования линейной перспективы.

Резные портреты, ставшие популярными к середине XV века и представленные мраморными бюстами Мино да Фьезоле⁶, Дезидерио да Сеттиньяно⁷ и Антонио Росселлино⁸, стали своеобразным историко-художественным переходом от Fiorentina libertas к гегемонии семьи Медичи (раздел 10: «От Города до дворца. Новые покровители искусства»).



25 **Паоло Уччелло**
Ромбовидная сфера.
Между 1450–1475

Звезда выставки, полной безусловно красивых вещей, — Донателло. Представлено 13 работ, среди них возвышенно-элегантная, но выразительная «Мадонна с Младенцем» [1420–1425].

Скульптуры Донателло — это монументальные статуи, бюсты или рельефы, образующие потрясающее поле выставки; однако они не затмевают произведения других знаменитых скульпторов: Гиберти, Нанни ди Банко, Луки делла Роббиа⁹, Нанни ди Бартоло¹⁰, Агостино ди Дуччо¹¹, Дезидерио да Сеттиньяно, Мино да Фьезоле. «Весна Ренессанса» представляет несколько работ каждого из скульпторов, чтобы публика смогла оценить, насколько первая половина XV века была богата художниками первого плана. Панели Брунеллески и Гиберти для творческого конкурса на создание второй двери Баптистерия во Флоренции [1401], монументальные скульптуры Донателло для Орсанмикеле¹² и для Сампанале¹³, великолепные терракоты Луки делла Роббиа или уникальная серия флорентийских бюстов являются только частью того целого, что делает этот город непревзойденным создателем нового стиля Возрождения, источником «флорентийского мифа» на протяжении веков.

И посещение выставки, где кураторы ищут истоки дивного нового мира, свет которого упал на всю последующую историю искусств и гуманитарных наук, и последующее изучение каталога — обязательны для любого ценителя искусства. Эта выставка настолько наполнена шедеврами, что вполне достаточно наслаждаться ими самими, без погружения в историю, которую они пытаются рассказать. Но все же Лувр должен был бы рассказать ее более внятно, поскольку определенные части экспозиции получают объяснение только после дополнительных изысканий по завершении просмотра.

1
Niccolò Pisano
(около 1220 — между
1278 и 1284).

2
Ballisero di San Giovanni
— Баптистерий Иоанна
Крестителя, Флоренция.

3
Скульптурная группа
«Жертвоприношение
Исаака» (1418–1421),
выполнена совместно
с Нанни ди Бартоло.

4
Staalliche Museen zu
Berlin-Preussischer
Kulturbesitz, Berlin.

5
Nanni di Banco
(около 1384 — 1421).

6
Mino da Fiesole (1431–1486).

7
Desiderio da Sellignano
(около 1428/1431 — 1464).

8
Antonio Rossellino
(1427–1479).

9
Lucca della Robbia
(1399/1400–1482).

10
Nanni di Bartolo
(1362–1422).

11
Agostino di Duccio
(1418–1481).

12
Orsanmichele, Or San
Michele — уникальная
флорентийская церковь —
зернохранилище.

13
Колокольня Джотто —
кампанила кафедрального
собора (Дуомо)
во Флоренции.

«СЕГОДНЯ МЫ ПЕРЕЗАГРУЖАЕМ ПЛАНЕТУ»
ВЫСТАВКА АДРИАНА ВИЛЬЯРА РОХАСА

SERPENTINE SACKLER GALLERY

Он никогда не бьет свои скульптуры, чтобы получить трещины. Это просто случается в пути: они ломаются, их вид ухудшается, несмотря на использование суперклея. Он задает вопросы о судьбе мира, на которые нет ответа.

Выставка Адриана Вильяра Рохаса «Сегодня мы перезагружаем планету» (Today We Reboot the Planet) стала инаугурационной для только что открывшейся в Лондоне Serpentine Sackler Gallery¹. Произведенная Захой Хадид архитектурная трансформация бывшего порохового склада 1805 года стала первой площадкой для демонстрации глиняных курьезов, целого мира окаменевших памятников сего дня, игрушечной машины времени, превращающей обычные вещи в древние реликвии. Новая галерея — вторая лондонская Serpentine, открытая за счет благотворительного взноса супругов Саклер.

Множественная реальность Адриана Вильяра Рохаса — той же метафизической основы, что и сюжет борхесовского рассказа о снах². Он делает памятники, потому что не готов к утратам³. Он смотрит на мир глазами жителей разных миров, и каждый раз это захватывающе новый взгляд.

Адриан Вильяр Рохас — аргентинец, один из самых интересных художников нашей эпохи, — стал известен своими масштабными скульптурами из глины, цемента, дерева и кирпича. Его игры с временем, историей и будущим в созданном им окаменевшем мире руин и памятников становятся всё более повествовательными: очередными главами неизвестного мифа.

«Сегодня мы перезагружаем планету» — первая выставка Рохаса в Великобритании. Он стал известен благодаря своим недавним проектам на dOCUMENTA(13) в Касселе (Германия) и в павильоне Аргентины на 54-й Венецианской биеннале современного искусства, монументальным инсталляциям в саду Тюильри в Париже в 2011 году и на 12-й Стамбульской биеннале.

²⁶ | Вход на экспозицию

²⁷ | *The Serpentine Sackler Gallery*, разработанная архитектором Захой Хадид. Название картины. 2011

²⁸ | Скульптура, основанная на кадре из фильма «Такова жизнь, Бальтазар» Роберта Брессона (1966), со вставками из картофеля и пасты



ФОТО: ЛУКЕ ХЕЙЕС



ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

¹ | Галерея и выставка открылись 28 сентября.

² | *The Circular Ruins*.

³ | «I build monuments because I'm not ready to lose anything» (Adrián Villar Rojas).



● ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА



29 | Котята, целующиеся
у ног разрушенной
статуи Давида
Микеланджело
The Serpentine Sackler
Gallery, Лондон

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

ЛОС-АНДЖЕЛЕС

Джеймс Таррелл
до 02.02.14
Лос-анджелесский музей современного искусства / LAMCA

ВАШИНГТОН

Да, Нет, Может быть: Художники студии Crown Point Press / Yes, No, Maybe: Artists Working at Crown Point Press
01.09.13–05.01.14
Национальная галерея искусства в Вашингтоне / The National Gallery of Art (Washington DC)

Пересечения: Джон Ф. Саймон Младший. Точки, линии и цвета подряд / Intersections: John F. Simon Jr. Points, Lines, and Colors in Succession
17.10.13–09.02.14
Собрание Филлипс / The Phillips Collection

НЬЮ-ЙОРК

Похвала теням. Уильям Кентридж в собрании Метрополитен / In Praise of Shadows. William Kentridge in the Collection
26.08.13–02.02.14
Музей Метрополитен / The Metropolitan Museum of Art

Иза Генцкен: Ретроспектива / Isa Genzken: Retrospective
23.11.13–10.03.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Кристофер Вул / Christopher Wool
25.10.13–22.01.14
Музей Соломона Р. Гугенхайма Print Press

Айзек Джулиан: Десять тысяч волн / Isaac Julien: Ten Thousand Waves
25.11.13–17.02.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Тишины Не Будет Никогда: 0 композиции Джона Кейджа 4'33" / There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"
12.10.13–22.06.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Крис Бурден: Крайние меры / Chris Burden: Extreme Measures
02.10.13–12.01.14
Новый музей современного искусства / New Museum of Contemporary Art

Майк Келли: Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene) / Mike Kelley: Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1 (A Domestic Scene)
13.10.13–02.02.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Устойчивые образы / Lasting Images
14.10.13–12.01.14
Музей Соломона Р. Гугенхайма

Василий Кандинский: от "Синего всадника" к Баухаусу. 1910–1925
03.10.13–10.02.14
Новая галерея

Магритт: Загадка обычного, 1926–1938 / Magritte: The Mystery of the Ordinary, 1926–1938
28.09.13–12.01.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Американский модерн: От Хоппера до О'Кифа / American Modern: Hopper to O'Keeffe

17.08.13–26.01.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Доротея Рокберн: Drawing Which Makes Itself / Dorothea Rockburne: Drawing Which Makes Itself
21.09.13–20.01.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Бальтюз. Кошки и девочки–Живопис и провокации / Balthus. Cats and Girls–Paintings and Provocations
25.09.13–12.01.14
Музей Метрополитен / The Metropolitan Museum of Art

Кандинский в Париже, 1934–1944 / Kandinsky in Paris, 1934–1944
28.06.13–23.04.14
Музей Соломона Р. Гугенхайма

Карол Бове: Равноденствие / Carol Bove: The Equinox
20.07.13–12.01.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

Арт-лаборатория MoMA: Движение / MoMA Art Lab: Movement
10.10.13–31.08.14
Музей современного искусства в Нью-Йорке / The Museum of Modern Art

ГЛАЗГО
Джек Веттриано: Ретроспектива / Jack Vettriano: A Retrospective
21.09.13–23.02.14
Kelvingrove Art Gallery and Museum

Ян Гамильтон Финлей. Поэт, художник, революционер / Ian Hamilton Finlay. Poet, Artist, Revolutionary
20.10.13–01.03.14
Gallery of Modern Art (GoMA)

ЛОНДОН

Стэнли Спенсер: Рай в аду войны / Stanley Spencer: Heaven in a Hell of War
07.11.13–26.01.14
Сомерсет-Хаус / Somerset House

Рыбная история Аллана Секюлы–Глава 8: Эволюция наука / Allan Sekula Fish Story – Chapter 8: Dismal Science
16.09.13–23.03.14
Tate Britain

Грасела Итурбиде / Graciela Iturbide
13.05.13–11.05.14
Tate Modern

Сильвия Панкхерст / BP Spotlight: Sylvia Pankhurst
16.09.13–23.03.14
Tate Britain

Мира Шендель / Mira Schendel
25.09.13–19.01.14
Tate Modern

Пауль Клее. Making Visible
19.10.13–09.03.14
Tate Modern

Уильям Эгглстон / William Eggleston
15.04.13–11.05.14
Tate Modern

Джонатан Йео / Jonathan Yeo Portraits
11.09.13–05.01.14
Национальная портретная галерея в Лондоне / National Portrait Gallery (London)

Дерек Бошир: Воображаемые портреты / Derek Boshier: Imaginary Portraits
27.09.13–04.05.14
Национальная портретная галерея в Лондоне / National Portrait Gallery (London)

Джон Картер РА: Между размерами / John Carter RA: Between Dimensions
02.10.13–16.02.14
Королевская Академия искусств / Royal Academy of Art

Fischli/Weiss
Rock on Top of Another Rock до 06.03.14
Serpentine Gallery

Лоуренс Вайнер / Lawrence Weiner
27.09.2012–01.09.14
Tate Modern

Герхард Рихтер / Gerhard Richter
11.07.13–01.04.14
Tate Modern

Йозеф Бойс / Joseph Beuys
01.04.2012–31.12.13
Tate Modern

Дэн Флавин / Dan Flavin
01.04.13–14.04.14
Tate Modern

Атака на искусство: Истории британского иконобичества / Art under Attack: Histories of British Iconoclasm
02.10.13–05.01.14
Tate Britain

БИЛЬБАО
Антони Тапиес. Объекты и скульптуры
04.10.13–19.01.14
Музей Гугенхайма

БАРСЕЛОНА
Искусство, две точки. Барселона живет современным искусством Art, dos punts. Barcelona viu l'art contemporani / Art, two points. Barcelona lives contemporary art
18.07.13–06.01.14
Музей современного искусства в Барселоне / Museu d'Art Contemporani de Barcelona

МАДРИД

Роман Ондак. Сцена / Roman Ondak. Escena
19.09.13–23.02.14
Центр искусств королевы Софии / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Сюрреализм и Сон / El Surrealismo y el sueño / Surrealism and the Dream
08.10.13–12.01.14
Музей Тиссен-Борнемиса / Museo Thyssen-Bornemisza

Габриэль Асеведо Веларде. Паранормальный гражданин / Gabriel Acededo Velarde. Ciudadano Paranormal / Paranormal Citizen
25.09.13–06.01.14
Центр искусств королевы Софии / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Мария Лобода. Ярмарки / Maria Loboda. Las fieras
25.09.13–06.01.14
Центр искусств королевы Софии / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Мартин Чирино: скульптуры
30.10.13–02.02.14
Центр изящных искусств Циркуло

ПАРИЖ

Пьер Юиг / Pierre Huyghe
25.09.13–06.01.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Лауреаты премии Марселя Дюшана 2012 / Daniel Dewar et Gregory Gicquel, Le Hall Prix Marcel Duchamp 2012
25.09.13–06.01.14
Национальный центр искусства и

культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Фрида Кало-Диего Ривера. Искусство в слиянии / Frida Kahlo-Diego Rivera. L'art en fusion / Frida Kahlo-Diego Rivera. The Art in Fusion
09.10.13–13.01.14
Музей Франжери / Musee de l'Orangeie

Клод Симон / Claude Simon
02.10.13–06.01.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Сюрреализм и предмет / Le surrealisme et l'objet
30.10.13–03.03.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Пьер Юиг / Pierre Huyghe
25.09.13–06.01.14
Galerie sud-Centre Pompidou, Paris

История Студии Бранкузи / Histoire de l'Atelier Brancusi / History of the Workshop of Brancusi
21.11.12–24.02.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Коллекция Музея: Произведения с 1960 г до наших дней / Collections contemporaines (des années 1960 à nos jours) / The Museum's collections (since 1960)
17.10.12–10.03.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Современное искусство 1905–1970 годов
23.10.13–26.01.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Моник Фридман. Полиптих Сассетты / Monique Frydman. Polyptyque Sassetta
26.09.13–06.01.14
Лувр / Musee du Louvre

Фрида и я / Frida et moi
19.10.13–17.03.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Дар Флоранс и Даниэля Герлен Donation Florence et Daniel Guerlain
16.10.13–31.03.14
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Сю Тей-Сюн. Художники–свидетели своего времени / Les peintres témoins de leur temps
11.10.13–16.03.14
Парижская Пинакотекa / Pinacothèque de Paris

Филипп Паррено: Anywhere, Anywhere. Out Of The World
23.10.13–12.01.14
Palais de Tokyo

Georges Braque
18.09.13–06.01.14
Grand Palais

ЛИОН
Джозеф Корнелл и сюрреалисты в Нью-Йорке
18.10.13–10.02.14
Музей изобразительных искусств

НИЦЦА

Музей Шагала, шедевр Андре Хермана / le musée Chagall, chef-d'oeuvre d'André Hermant
19.10.13–13.01.14
Музей Шагала / Musee Chagall

АМСТЕРДАМ

Лоуренс Вайнер: Начертанное на ветре / Lawrence Weiner: Op De Wind Geschreven / Lawrence Weiner: Written on the Wind
21.09.13–05.01.14
Городской музей Амстердама–Стеделик-музей / Stedelijk Museum Amsterdam

Полина Оловска. На Счастье Дам / Paulina Olowaska. Au Bonheur des Dames
21.09.13–27.01.14
Городской музей Амстердама–Стеделик-музей / Stedelijk Museum Amsterdam

Казимир Малевич и русский авангард
19.10.13–02.02.14
Городской музей Амстердама–Стеделик-музей / Stedelijk Museum Amsterdam

ГЕНТ

Rachel Harrison | Fake Titel: Turquoise-Stained Altars by Burger Turner
07.09.13–05.01.14
S.M.A.K. [Stedelijk Museum voor Actuele Kunst]

Jordan Wolfson
07.09.13–05.01.14
Esse Homo / le Poseur
S.M.A.K. [Stedelijk Museum voor Actuele Kunst]

СТОКГОЛЬМ

Сюрреализм и Душан / Sussealism And Duchamp
до 17.08.14
Музей современного искусства Стокгольма / Moderna Museet Stockholm

Мгновение–Гуннар Смольянски / Moment–Gunnar Smoliansky
14.09.13–12.01.14
Музей современного искусства Стокгольма / Moderna Museet Stockholm

БРЮССЕЛЬ

Аниш Капур "Большая гора"
5.10.13–5.01.14
Центр изобразительных искусств

Оп-арт: Виктор Вазарели
17.10.13–19.01.14
Музей Ixelles

Генри ван дер Велде / Henry van de Velde. Passion-Function-Beauty
13.09.13–19.01.14
Royal Museums of Art and History

ЦЮРИХ

Эдвард Мунк. 150 графических работ
04.10.13–12.01.14
Художественный музей

БАЗЕЛЬ

Томас Шютте: скульптуры
06.10.13–02.02.14
Музей коллекции современного искусства Байлера

Томас Шютте: здания
26.10.13–16.02.14
Музей изобразительных искусств

Пит Мондриан–Барнет Ньюман–Дэн Флавин / Piet Mondrian–Barnett Newman–Dan Flavin
09.10.13–19.01.14
Базельский Музей изобразительных искусств / Kunstmuseum

КЁЛЬН

Сара Вестфаль: Тимпан / Sarah Westphal: Timpano
27.09.13–02.02.14
Музей Вальрафа-Рихарца / Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Луис Лоулер. Пригодное / Louise Lawler, Adjusted
11.10.13–26.01.14
Музей Людвига / Museum Ludwig

Временно без названия. Новое экспозиция собрания Филиппа Кайзера / Not yet titled. Neu und for immer im Museum Ludwig / Not yet titled. New presentation of the collection by Philipp Kaiser
11.10.13–26.01.14
Музей Людвига / Museum Ludwig

ЛЕЙПЦИГ

Ричард Мюллер и Мэл Рамос
13.10.13–12.01.14
Музей изобразительных искусств

ДРЕЗДЕН

Герхард Рихтер. Ленты и стекло / Gerhard Richter. Strips & Glass
14.09.13–05.01.14
An exhibition by the Galerie Neue Meister (New Master Gallery) of the Staatliche Kunstsammlungen Dresden at the Albertinum

МЮНХЕН

Reading Andy Warhol
18.09.13–12.01.14
Brandhorst

Образы-сновидения. Эрнст, Магритт, Дали, Пикассо, Анте, Най / Traum-Bilder. Ernst, Magritte, Dali, Picasso, Antes, Nay... Die Wurmland-Schenkung
14.09.13–26.01.14
Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

Ed Ruscha. Books and Paintings
06.05.13–31.12.13
Museum Brandhorst

БЕРЛИН

Телесное давление. Скульптура с 1960-х годов / Body Pressure. Skulptur seit den 1960er Jahren / Body Pressure. Sculpture since the 1960s
25.05.13–12.01.14
Гамбургский вокзал–Музей современного искусства / Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart–Berlin

Конец XX века. Лучшее еще впереди. Диалог с собранием Маркс / Das Ende des 20. Jahrhunderts. Es kommt noch besser. Ein Dialog mit der Sammlung Marx / The End of the 20th Century. The Best Is Yet to Come. A Dialogue with the Marx Collection
14.09.13–30.03.14
Гамбургский вокзал–Музей современного искусства / Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart–Berlin

Награда Национальной галереи для молодого искусства 13 Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 13 / National Gallery Prize for Young Art 13
30.08.13–12.01.14
Гамбургский вокзал–Музей современного искусства / Hamburger Bahnhof–Museum für Gegenwart–Berlin

Пабло Пикассо. Женщины–Быки–Старые мастера / Pablo Picasso Women–Bulls–Old Masters
09.10.13–12.01.14
Kulturforum

Франц Акерман. Холмы и сомнения / Franz Ackermann

ВЫСТАВКА МУЗЕЕВ МИРА (ЗИМА 2013–2014)

14.09.13-28.02.14
Эрмитаж Амстердам / Hermitage Amsterdam

СТОКГОЛЬМ

Скаген-скандинавская колония художников / Skagen – en skandinavisk konstnarskoloni
14.09.13-26.02.14
Музей принца Евгения Вальдемарсудде / Prins Eugens Waldemarsudde

Sagavaggiisti
05.12.13-30.03.15
Национальный музей / National museum

БРЮССЕЛЬ

Наследие Рогира ван дер Вейдена
12.10.13-26.01.14
Музей изящных искусств / The Royal Museums of Fine Arts of Belgium

Рамаяна, индийские Миниатюры от Национального музея, Нью-Дели / Ramayana, Indian Miniature Art from the National Museum New Delhi
21.11.13-18.05.14
Cinquanteenaire Museum

ЛЕВЕН

Михаэль Кокси / Michiel Coxie до 02.02.14
Museum Leuven / Левен. Музей «М»

БАЗЕЛЬ

Жак Кристоф Мивилль (1785-1836). Художник-пейзажист от Рима до Санкт-Петербурга (коллекция Русского Музея)
16.11.13-16.02.14
Государственный музей искусств-Кунстмузеум / Kunstmuseum

КЕЛЬН

Секреты художников. Кельнская школа живописи в Средние века Die Geheimnisse der Maler. Koln im Mittelalter / The Painters' Secrets. Cologne c. 1400
20.09.13-09.02.14
Музей Вальрафа-Рихарца / Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

ГАМБУРГ

Стефано делла Белла: рисунки
25.10.13-27.01.14
Kunstshalle / Kunstshalle

ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ

Дюрер
23.10.13-02.02.14
Штеделевский художественный институт / Städtisches Kunstinstitut

БЕРЛИН

Антон Граф. Лица эпохи Anton Graff. Gesichter einer Epoche
25.10.13-23.02.14
Старая национальная галерея / Alte Nationalgalerie

Охотники и охота. Римская мозаика из Лода
18.10.13-май 2014
Старая национальная галерея / Alte Nationalgalerie

ФЛОРЕНЦИЯ

Импрессионисты в Палаццо Питти. 12 шедевров музея Орса / Impressionisti a Palazzo Pitti. 12 capolavori dal Museo d'Orsay
24.09.13-05.01.14
Национальная галерея современного искусства / Galleria d'arte moderna

Матвей Корвин и Флоренция: Искусство и гуманизм при дворе венгерского короля / Mattia

Corvino e Firenze. Atre umanesimo alla corte del re di Ungheria
10.10.13-06.01.14
Музей Сан-Марко / Museo di San Marco

Parigi
09.10.13-26.01.14
Люксембургский музей / Museo del Luxembourg

ВАТИКАН

Драгоценные древности. Музей светского искусства времен Пия VI
02.10.13
Музей Ватикана / Musei Vaticani

ВЕНЕЦИЯ

Авангард в Париже Fin de Siecle: Синьяк, Боннар, Редон и их современники / Le Avantgarde nella Parigi Fin de Siecle: Signac, Bonnard, Redon e i loro Contemporanei / The Avant-Gardes of Fin de Siecle Paris: Signac, Bonnard, Redon, and their Contemporaries
28.09.13-06.01.14
Коллекция Пегги Гуггенхайм / Museo Peggy Guggenheim

Архивы городского пейзажа (ведуты). Пьетро Беллотти Archivi del vedutismo. Pietro Bellotti / Archives of Landscape Paintings. Pietro Bellotti
07.12.13-28.04.14
Ка' Реццонико-Музей Венеции XVIII века / Ca' Rezzonico-Museo del Settecento Veneziano

Авангард в Париже Fin de Siecle: Синьяк, Боннар, Редон и их современники / Le Avantgarde nella Parigi Fin de Siecle: Signac, Bonnard, Redon e i loro Contemporanei / The Avant-Gardes of Fin de Siecle Paris: Signac, Bonnard, Redon, and their Contemporaries
28.09.13-06.01.14
Коллекция Пегги Гуггенхайм / Museo Peggy Guggenheim

Архивы городского пейзажа (ведуты). Пьетро Беллотти Archivi del vedutismo. Pietro Bellotti / Archives of Landscape Paintings. Pietro Bellotti
07.12.13-28.04.14
Ка' Реццонико-Музей Венеции XVIII века / Ca' Rezzonico-Museo del Settecento Veneziano

ТУРИН

Ренуар: из коллекции музея Орса
23.10.13-23.02.14
Галерея современного искусства / GAM Civic gallery of Modern and Contemporary Arts

Коллекция Александра Базилевского (Государственный Эрмитаж)
06.06.13-20.12.13
Палаццо Мадама / Palazzo Madama

ВЕНА

Матисс и "дикие" Matisse und die Fauves / Matisse and the Fauves
20.09.13-12.01.14
Галерея Альбертина / Albertina

В цвете! Ренессансные ксилографии в технике кьяроскуро Из собраний Георга Базелица и Альбертины / In Farbe! Clair-Obscur-Holzschnitte der Renaissance. Aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina / In Colour! Chiaroscuro Woodcuts of the Renaissance. From the collection of Georg Baselitz and the Albertina
29.11.13-16.02.14
Галерея Альбертина / Albertina

Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900
09.10.13-12.01.14
Национальная галерея / National Art Gallery

Михаэль Недер-Без компромиссов / MICHAEL NEDER-Ohne Kompromisse
18.09.13-19.01.14
Галерея Бельведер / Osterreichische Galerie Belvedere

БУДАПЕШТ

От Караваджо до Каналетто
26.10.13-16.02.14
Музей изобразительных искусств / Szepművészeti Múzeum

Рембрандт и Золотой Век голландской живописи / Rembrandt and the Golden Age of Dutch Painting
28.10.13-15.02.14
Музей изобразительных искусств / Szepművészeti Múzeum

ХЕЛЬСИНКИ

August Uotila Painter of Girl with Oranges (1858-1886)
6.9.13-13.01.14
Художественный музей Эмоса Андерсона / Amos Anderson Art Museum

МОСКВА

Больше, чем романтизм. Русская и голландская живопись первой половины XIX века. Год Голландии в России / Год России в Нидерландах
07.11.13-12.01.14
Государственная Третьяковская галерея / The State Tretyakov Gallery

Голландский групповой портрет золотого века из собрания Амстердамского музея Год Голландии в России
21.09.13-19.01.14
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина / The Pushkin State Museum of Fine Arts

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Джампьетрино. Христос в терновом венце. Из собрания В.Б. Кановского
02.10.13-26.01.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

КАЗАНЬ

Французские импрессионисты и их эпоха
11.10.13-25.02.14
Выставочный центр "Эрмитаж-Казань" / The Hermitage-Kazan Exhibition Center

ТОКИО

The Renaissance to Impressionist Arts
04.10.13-05.01.14
Фуджи арт музей / Tokyo Fuji Art Museum

Импрессионисты в пространстве воды-городские курорты: Париж, Сена, Нормандия / Impressionists at the Waterside—Depicting Urban Resorts: Paris, the Seine, and Normandy
22.10.13-05.01.14
Фуджи арт музей / Tokyo Fuji Art Museum

ТОРОНТО

Месопотамия-изобретая наш мир. Невероятные сокровища шумеров, Ассирии и Вавилона из Британского музея / Mesopotamia Inventing Our World. Extraordinary treasures of SUMER, ASSYRIA and BABYLON from the British Museum с июня 2013
Королевский музей Онтарио / Royal Ontario Museum/Musee royal de l'Ontario

ЛОС-АНДЖЕЛЕС

Чудеса и мученики: Святые в Средние века / Miracles and Martyrs: Saints in the Middle Ages до 02.03.14
Музей Ж.Поль Гетти / J. Paul Getty Museum at the Getty Center

Кентерберги и Сент-Олбан: сокровища церкви и монастыря / Canterbury and St. Albans: Treasures from Church and Cloister до 02.09.14
Музей Ж.Поль Гетти / J. Paul Getty Museum at the Getty Center

Тиберий: портрет императора / Tiberius: Portrait of an Emperor
16.10.13-03.03.14
Музей Ж.Поль Гетти / J. Paul Getty Museum at the Getty Center

ВАШИНГТОН

Говорите это с гордостью: 54-й Массачусетский полк и памятник полковнику Р.Г. Шо работы Огастеса Сент-Годенса / Tell It with Pride: The 54th Massachusetts Regiment and Augustus Saint-Gaudens' Shaw Memorial
15.09.13-20.01.14
Национальная галерея искусства / The National Gallery of Art [Washington DC]

Формирование современной идентичности. Портреты из собрания Джозефа и Шарлотты Лихтенберг / Shaping a Modern Identity. Portraits from the Joseph and Charlotte Lichtenberg Collection
24.10.13-12.01.14
Собрание Филиппс / The Phillips Collection

НЬЮ-ЙОРК

Пятьдесят лет олеktionирования исламского искусства / Fifty Years of Collecting Islamic Art
24.09.13-06.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Объединенный город: 100 урбанистических трендов из BMW Guggenheim Lab / Participatory City: 100 Urban Trends from the BMW Guggenheim Lab
11.10.13-05.01.14
Музей Соломона Р.Гуггенхайма / The Solomon R. Guggenheim Museum

Моделирование современных женщин. 1890-е-1990-е годы Designing Modern Women, 1890s-1990s
05.10.13-01.10.14
Музей современного искусства / The Museum of Modern Art

Чернильное искусство: Прошлое как настоящее в современном Китае / Ink Art: Past as Present in Contemporary China
11.12.13-06.04.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Взгляд Нельсона А.Рокфеллера. В погоне за лучшим в искусстве Африки, Океании и Америк The Nelson A. Rockefeller Vision. In Pursuit of the Best in the Arts of Africa, Oceania, and the Americas
08.10.13-05.10.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

БАРСЕЛОНА

Путешествие через синий: "Жизнь" Viatge a trave's del blau: La Vida / Journey through the blue: La Vie
11.10.13-19.01.14
Музей Пикассо в Барселоне / Museu Picasso

МАДРИД

Естественная история. Проект Мигеля Анхеля Бланко / Natural Histories. A Project by Miguel Angel Blanco
19.11.13-27.04.14
Музей Прадо / Museo Nacional el Prado

Фурии. Политическая аллегория и художественная проблема / Las Furias. Alegoria politica y desafio artistico
21.01.14-04.05.14
Музей Прадо / Museo Nacional el Prado

ЛИССАБОН

Великолепие городов: маршрут изразца / The Splendour of Cities: The Route of the Tile
25.10.13-26.01.14
Музей Галуста Кольбенкяна / Museu Galouste Gulbenkian

Архитектура — исламское одиночество в Португалии / Architecture — Islamic heritage in Portugal
06.09.13-06.01.14
Замок Святого Георгия / Castelo de Sro Jorge

БРИСТОЛЬ

Римская империя: могущество и народ до 12.01.14
Бристольский Городской музей и Художественная галерея / Bristol Museum and Art Gallery

ЛОНДОН

Сверх Эльдорадо: Власть и золото в древней Колумбии. Совместно с Музеем золота (Богота) / Beyond El Dorado: power and gold in ancient Colombia
17.10.13-23.03.14
Британский музей / The British Museum

Сюнга: Секс и удовольствия в японском искусстве / Shunga: Sex and pleasure in Japanese art
03.10.13-05.01.14
Британский музей / The British Museum

Лицом к слепоте: Нарушения зрения в XIX веке / Facing Blindness: Visual Impairment in the Nineteenth Century
18.11.13-13.07.14
Национальная портретная галерея / National Portrait Gallery

Утраченные драгоценности Лондона: тайна Чипсайдского клада / London's Lost Jewels: The Mystery of the Cheapside Hoard до 24.04.14
Музей Лондона / The Museum of London

Королевы и консорты: Сходство в жизни и смерти Queens and Consorts: Likeness in Life and Death
12.06.13-02.03.14
Национальная портретная галерея / National Portrait Gallery

Измена, заговоры и убийства / Treason, Plots and Murder
26.05.13-16.02.14
Национальная портретная галерея / National Portrait Gallery

Женщины и труд / Women and Work
16.09.13-23.03.14
Tate Britain

Австралия
21.09.13-08.12.14
Королевская Академия Искусств / Royal Academy of Art

ЭДИНБУРГ

Arctic Canvays до 13.03.14
Национальный музей войны / National War Museum

Kabuki. Japanese Theatre Prints
04.10.13- 02.02.14
Национальная галерея Шотландии / National Gallery of Scotland

Охота бозона Хиггса / Hunting the Higgs boson
27.09.13-27.02.14
Национальная галерея Шотландии / National Gallery of Scotland

ПАРИЖ

Разнообразные современности с 1905 по 1970 годы / Modernite's plurielles de 1905 a 1970
23.10.13-26.01.15
Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду / Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Сестры Наполеона. Три итальянские судьбы / Les Soeurs de Napoleon. Trois destins italiens
03.10.13-26.01.14
Музей Мармоттан-Моне / Musée Marmottan Monet

РИМ

Архимед. Искусство и наука изобретений / Archimede. Arte e scienza dell'invenzione / Archimedes. Art and Invention Science
31.05.13-12.01.14
Капитолийские музеи / Musei Capitolini

Nature 04/04 UN Studio. Наука о Природе-Материя в движении Nature 04/04 UN Studio. La Scienza della Natura-Materia in movimento
05.12.13-13.04.14

Национальный музей искусств XXI века / MAXXI — Museo nazionale delle arti del XXI secolo
17.10.13-09.02.14
Клеопатра: Рим и закат Египта
08.10.13-09.02.14
Chiostro del Bramante

Август / Augusto
18.10.13-09.02.14
Выставочный дворец / Palazzo esposizioni

АМСТЕРДАМ

400 лет арабистики в Нидерландах до 02.03.14
Государственный музей, Рейксмузеум / Rijksmuseum

Петра. Чудо в пустыне / Petra. Wonder in the desert
09.10.13-23.03.14
Государственный музей, Рейксмузеум / Rijksmuseum

Приостановлено историей / Suspended Histories
05.10.13-20.01.14
Музей Ван Лон / Museum Van Loon

БРЮССЕЛЬ

Индонезия
16.10.13-26.01.14
Центр изобразительных искусств / Centre for Fine Arts (aka BOZAR)

Контурные книг. Рисование в Древнем Египте / Scribes of Outlines. Drawing in Ancient Egypt
13.09.13-19.01.14
Королевский музей искусств и истории / Royal Museum of Art and History

СТОКГОЛЬМ

Танцующие машины / The Dancing Machines
22.01.14–27.04.14
Музей современного искусства Стокгольма / Moderna Museet Stockholm

БАЗЕЛЬ

Настоящая Марилин – человек за маской персонажа Монро / Private Marilyn – the person behind the concept of Monroe
19.10.13–06.04.14
Музей кукол / Puppenhausmuseum

НЕВШАТЕЛЬ

Цветы фараонов / Flowers of the Pharaohs
до 02.02.14
Археологический музей 'Латениум' / Laténium

ДРЕЗДЕН

За 13-ю дверями-скрытый мир кукольного театра / Behind 13 Doors – The hidden World of the Puppet Theatre Collection
до 09.02.14
Саксонский музей народного искусства / Museum für Sächsische Volkskunst

КАРЛСРУЭ

Империя богов: Исида-Митра-Христос: культы и религии Римской империи / Empire of Gods: Isis – Mithra – Christ: Cults and Religions in the Roman Empire
16.11.13–18.05.14
Дворец Карлсруэ / Karlsruhe Palace, Baden State Museum

ЛЕЙПЦИГ

Aboriginal Art from Ntaria / Landscapes by members of the Hermannsburg School
до 28.02.14
GRASSI Museum für Völkerkunde

МИНХЕН

Помпеи: жизнь на вулкане / Pompeii: Life on the Volcano
15.11.13–23.03.14
Кунстхаале / Kunsthaalle

Бессмертные. Боги Греции
до 19.01.14
Государственное античное собрание / Antikensammlungen

ШТУТГАРТ

Русские бриллианты в немецкий короне. Романовы, Вюртемберг и Европа
05.10.13–23.03.14
Государственный историко-культурный музей земли Вюртемберг

ВЕНА

Император Карл V захватывает Тунис. Документы кампании Kaiser Karl V erobert Tunis / Dokumentation eines Kriegszuges / Emperor Charles V Captures Tunis. Documenting a Campaign
07.05.13–02.02.14
Венский Музей истории искусств / Kunsthistorisches Museum Wien

Лицо друга. Монеты гунов и западных тюрков Центральной Азии и Индии / The Countenance of the Other. The Coins of the Huns and Western Turks in Central Asia and India
до 02.03.14
Музей истории искусств / Kunsthistorisches Museum

ВАРШАВА

В царстве Осириса и Анубиса
15.10.13–15.01.14
Национальная галерея / The National Museum

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Виллем II и Анна Павловна. Королевская роскошь Нидерландского двора
24.09.13–19.01.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

К 150-летию со дня рождения академика С.Ф.Ольденбурга
25.09.13–12.01.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

Пиковая дама
10.10.13–22.03.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

Дары русским царям
07.11.13–15.02.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

МОСКВА

Романовы. Портрет династии К 400-летию Дома Романовых. Царский и великокняжеский портрет из собрания Государственно-го Исторического музея
04.09.13–30.01.14
Государственный Исторический музей / The State Historical Museum

Сокровища первобытных властителей Европы. Бронзовый век
15.10.13–13.01.14
Государственный Исторический музей / The State Historical Museum

Купеческий портрет XVIII–начала XX века. Из собрания Исторического музея
11.13–03.14
Государственный Исторический музей / The State Historical Museum

Скульптуры XX века. Мир семьи и детства. Образы ушедшей эпохи Программа "Третьяковская галерея открывает свои запасы"
17.04.13–30.03.14
Государственная Третьяковская галерея / The State Tretyakov Gallery

Венчания на царство и коронации в Московском Кремле
27.09.13–22.01.14
Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль" / The State Kremlin Palace

Портретная. Царские и дворянские портреты, предметы мебели и интерьера из коллекции Государственного исторического музея
03.07.13–26.04.14
Государственный Исторический музей / The State Historical Museum

«Русские монархи. Династия Романовых». Костюмированная фарфоровая скульптура
до 12.01.14
Музей-усадьба "Архангельское" / The State Museum-Estate Arkhangelskoe

ГУАНЧЖОУ

Сильный и стройный, молчаливый и естественный. Анималистическая живопись Жао Шао из собрания музея искусства Гуанжоу / Powerful and Graceful,Tacit and Natural/Animal Paintings of Zhao Shao'ang Collected by Guangzhou Museum of Art
до 18.02.14
Zhao Shao'ang Art Gallery

КАНБЕРРА

Old Masters: Australia's great bark artists
06.12.13–20.07.14
Национальный музей Австралии / The National Museum of Australia

НЬЮ-ЙОРК

Стены из перьев. Гобелены Древнего Пепу / Feathered Walls. Hangings from Ancient Peru
16.09.13–02.03.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

"Промышленный музей": Коллекция индийских тканей Джона Форбса Уотсона / An "Industrial Museum": John Forbes Watson's Indian Textile Collection
12.08.13–20.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Кисть в искусстве Японии Brush Writing in the Arts of Japan
17.08.13–12.01.14
Музей Метрополитен / The Metropolitan Museum of Art

Венецианское стекло Карло Скарпа. The Venini Company, 1932–1947 / Venetian Glass by Carlo Scarpa. The Venini Company, 1932–1947
05.11.13–02.03.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Jewels by JAR
20.11.13–09.03.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Башфорд Дин и создание Отдела оружия и доспехов / Bashford Dean and the Creation of the Arms and Armor Department
02.10.12–29.09.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Фаберже из собрание Фонда Матильды Геддингс Грай Faberge' from the Matilda Beddings Gray Foundation Collection
с 22.11.2011
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Точность и роскошь: Часы из коллекции Фрик / Precision and Splendor: Clocks and Watches at The Frick Collection
23.01.13–02.02.14
Коллекция Фрика / The Frick Collection

Мебель Абрахама и Давида Рентгенов из Музея декоративных искусств в Берлине / Furniture by Abraham and David Roentgen on loan from the Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin
29.01.13–26.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Затканная планета: Мировая торговля тканями, 1500–1800 гг. Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800
16.09.13–05.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Фрэнк Ллойд Райт. "Юсоновский" дом и павильон / A Long-Awaited Tribute: Frank Lloyd Wright's Usonian House and Pavilion
27.07.12–00.00.14
Музей Соломона Гуггенхайма / The Solomon R. Guggenheim Museum

Роберт Мозервелл: Ранние коллажи / Robert Motherwell: Early Collages
27.09.13–05.01.14
Музей Соломона Гуггенхайма / The Solomon R. Guggenheim Museum

Мотивы узоров в византийском искусстве / Design Motifs in Byzantine Art
06.08.13–03.08.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Маленькие удовольствия. Китайские нюхательные флаконы / Small Delights. Chinese Snuff Bottles

19.07.13–17.02.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

ЛОНДОН

Момент в истории: то, что ускользает / This Time in History: What Escapes
с 01.03.14–01.11.14
Музей Виктории и Альберта / The Victoria and Albert Museum

Клара Баттон / Clara Button and the Magical Hat Day: A Fantastic Journey in the V&A
19.03.13–19.01.14
Музей Виктории и Альберта / The Victoria and Albert Museum

Из клуба на подиум: Лондонская мода в 1980-е годы / Club to Catwalk: London Fashion in the 1980s
10.07.13–16.02.14
Музей Виктории и Альберта / The Victoria and Albert Museum

Жемчуг / Pearls
21.09.13–19.01.14
Музей Виктории и Альберта / The Victoria and Albert Museum

ПАРИЖ

Модные куклы Второй империи (1852–1870)
26.10.13–03.03.14
Музей Кукол / Musee de la Poupée

Ковры и гобелены современных художников / apis/Tapisseries – Carpets and tapestries by modern and contemporary artists
01.10.13–09.02.14
Парижский Музей современного искусства / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

МАДРИД

Рим в кармане. Эскизы и художественное обучение в XVIII веке / Rome in your pocket. Sketchbooks and artistic learning in the XVIII Century
15.10.13–19.01.14
Музей Прадо / Museo Nacional del Prado

СТОКГОЛЬМ

Сервировка стола с XVI века до 1950-х / Table settings from the 16th century to circa 1950
до специального объявления
Северный музей / Nordiska museet

КОПЕНГАГЕН

Фрида Калло — красивые национальные мексиканские платья / Frida Kahlo — udstilling viser Nationalmuseets smukke mexicanske kjoler
до 31.01.14
Национальный музей Дании / Nationalmuseet

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Британское серебро времен королевы Виктории
23.10.13–19.01.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

Рождественская картинка Из цикла "Поднесение к Рождеству"
21.12.13–09.03.14
Государственный Эрмитаж / The State Hermitage Museum

ГОНКОНГ

Блеск королевского костюма / The Hong Kong Jockey Club Series: The Splendours of Royal Costume: Qing Court Attire
до специального объявления
Исторический музей / Museum of History

ВАШИНГТОН

Шарль Марвилль: Фотограф Парижа / Charles Marville: Photographer of Paris
29.09.13–05.01.14
Национальная галерея искусства / The National Gallery of Art (Washington DC)

НЬЮ-ЙОРК

XL: 19 новых приобретений фотографии
XL: 19 New Acquisitions in Photography
10.05.13–06.01.14
Музей современного искусства / The Museum of Modern Art

Новая Фотография 2013 New Photography 2013
14.09.13–06.01.14
Музей современного искусства / The Museum of Modern Art

Уокер Эванс. Американские фотографии / Walker Evans American Photographs
19.07.13–26.01.14
Музей современного искусства / The Museum of Modern Art

Ежедневные Явления. Фотография и повседневность с 1969 года Everyday Epiphanies, Photography and Daily Life Since 1969
25.06.13–26.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

Джулия Маргарет Камерон / Julia Margaret Cameron
19.08.13–05.01.14
Метрополитен-музей / The Metropolitan Museum of Art

БАРСЕЛОНА

Одежда висит. Пере Формигуэра / Roba estesa, Pere Formiguera
10.09.13–24.02.14
Фонд Жуана Миро / Fundació Joan Miró

МАДРИД

Крис Киллип: документальная фотография
02.10.13–24.02.14
Национальный музей Центр искусств королевы Софии / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

ЛОНДОН

Приобретение: Новые фотографии 2011–2013 / Achievement: New Photographs 2011–2013
14.09.13–05.01.14
Национальная портретная галерея / The National Portrait Gallery

История фотографии / A History of Photography
01.10.12–05.01.14
Музей Виктории и Альберта

НИЦЦА

Наташа Лесуэер / Natacha Lesueur
16.02.14–19.05.14
Музей Марка Шагала / Musée Marc Chagall

СТОКГОЛЬМ

Синди Шерман. Кошмары без названия / Cindy Sherman. Untitled Horrors
19.10.13–19.01.14
Музей современного искусства / Moderna Museet

Христодулос Панайоту. Дни и века / Christodoulos Panayiotou. Dagar och sekler
30.11.13–27.04.14
Музей современного искусства / Moderna Museet

Ханс Гедда / Hans Gedda
05.12.13–30.03.14
Национальный музей / National museum

АМСТЕРДАМ

Документируя Нидерланды: Хлеб насущенный / Document Nederland: Ons dagelijks brood
21.09.13–07.01.14
Государственный музей Рейксмузеум / Rijksmuseum

БЕРЛИН

Барбара Клемм. Фотографии Barbara Klemm. Fotografien / Barbara Klemm. Photographs
16.11.13–09.03.14
Дом Мартина Гропиуса / Martin-Gropius-Bau

РИМ

Габриэле Базилика. Фотографии из собрания MAXXI / Gabriele Basilico. Fotografie dalle collezioni del MAXXI / Gabriele Basilico. Photographs from the MAXXI Collections
21.11.13–30.03.14
Национальный музей искусств XXI века / MAXXI — Museo nazionale delle arti del XXI secolo

National Geographic. Большое приключение. 125 лет в мире, 15 лет в Италии / National Geographic. La Grande Avventura. 125 anni nel mondo, 15 in Italia / National Geographic. The Great Adventure. 125 Years in the World and 15 in Italy
28.09.13–02.03.14
Выставочный дворец / Palazzo delle Esposizioni

МОСКВА

Ман Рей. Портреты
30.10.13–19.01.14
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина

КАНБЕРРА

Випотайм. Photographs, stories and objects from the Torres Strait
до 27.04.14
Национальный музей Австралии / The National Museum of Australia

АДЕЛАИДА

Лестница на небеса: искусство из Гималаев / STAIRWAY TO HEAVEN: ART FROM THE HIMALAYAS
до января 2014
Художественная галерея Южной Австралии / The Art Gallery of South Australia

БЕРЛИН

БЕРЛИНСКАЯ МАШИНА ПО УЛУЧШЕНИЮ МИРА

Отзывы об этой выставке часто начинаются, например, так: «Мы живем в удручающе глупом мире. Везде капитализм, из него нет выхода. Поэтому во дворе Гамбургского вокзала теперь построена Машинапоулучшениюмира — Weltverbesserungsmaschine. Если она не сломается и если мы все объединимся вокруг нее — мир станет лучше». Мария Иссерлис, Марта Здроба

Этот тетраэдр — не революция и не объект искусства. Это абстрактная модель, даже не очень красивая, довольно банальная: пирамида Маслоу. Вы хотите изменить мир? Тогда заводите машину в своей голове и двигайтесь по карте между 70 экспонатами в 15 берлинских музеях — от рубенсовского «Пейзажа со стадом коров и охотниками на речных уток» к «Лежащему теленку» в Пергамском музее, оттуда к Гойе, вавилонским Воротам Иштар, роденовскому «Мыслителю», дальше, дальше по Берлину: собирать впечатления, жонглировать ассоциациями, мастерить свою собственную Машину. Менять мир, меняя себя.

Этот проект придумал Фридрих фон Боррис (Friedrich von Borries), возобновив старую идею. Очень старую, ей около 400 лет. Замысел Машины возник в XVII веке, и, похоже, Берлинская академия художеств (1696) и Королевские музеи Берлина (1830-е) были созданы для ее воплощения. Написаны исторические, философские, музейные комментарии на каждую из 70 частей механизма Машины (экспоната), разработаны маршруты для прогулок и рекомендована литература для чтения. Ведется наблюдение за изменениями мира.

Фридрих фон Боррис — профессор, архитектор и художник, но прежде всего — проповедник. Еще одна попытка спасти цивилизацию от катастрофы, попробовать правильно жить в неправильном мире. Противопоставление искусства потребления потреблению искусства.

Это амбициозно — вовлечь в выставку весь Берлин, подобно биеннале. Это последовательно: концепция фон Борриса напоминает идею Массимилиано Джони, создавшего в Венеции Энциклопедический дворец, вдохновившись идеями итальянского самоучки Марино Аурити. В Венеции центральной темой стала индивидуальная одержимость коллекционированием. В Берлине сделана попытка представить забытые коллекции в новом свете, в контексте артефактов Машины.

Есть подозрение, что это — сектантство. Вероятно, проект ждет провал.

29 | Пирамида, установленная перед Берлинским музеем современного искусства Hamburger Bahnhof (Гамбургский вокзал)



Амстердамский музей Стеделик показал крупнейшую ретроспективу Казимира Малевича и русского авангарда на выставке, открытой до 2 февраля 2014 года. Это первая масштабная выставка работ одного из ключевых для музея художников с 2012 года, когда Стеделик вновь открылся для публики. Экспозиция дополнена работами из коллекции Николая Харджиева (под патронатом Стеделик) и Георгия Костаки из Государственного музея в Салониках (Греция). **Барт Руттен, сокуратор выставки «Казимир Малевич и русский авангард»**



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И РУССКИЙ АВАНГАРД

Эти коллекции не только по-новому раскрывают творчество Малевича, но и вновь показывают его место в богатом историческом контексте, в диалоге его с современниками: Ларионовым, Гончаровой, Поповой, Родченко, Клюном, Клуцисом и многими другими.

Кроме уже упомянутых коллекций, в выставку включены работы Малевича, собранные со всего мира, что дало возможность в том числе реконструировать феноменальную супрематическую выставку «0,10»¹. Выставка оформлена известными графическими дизайнерами Mevis & Van Deursen, создавшими шрифт для плакатов, каталог, подписи и эффектную шкалу времени, которая отражает жизнь Казимира Малевича.

Любимый фрагмент огромной выставки (две тысячи квадратных метров): небольшой кабинет, заполненный рисунками Малевича 1912–1915 годов, где обретают форму концептуальные основы его супрематизма.

Процитируем Александру Шатских, чьи исследования стали источником вдохновения для этой выставки: «В своих рисунках он был освобожден от бессодержательного желания потрясения и сосредоточен на стратегической цели. Малевич всегда любил разговаривать с бумагой, умеющей моментально реагировать на любые творческие импульсы. Бумага стала настоящим пристанищем его мысли, художественной и философской» («Черный квадрат», 2012).

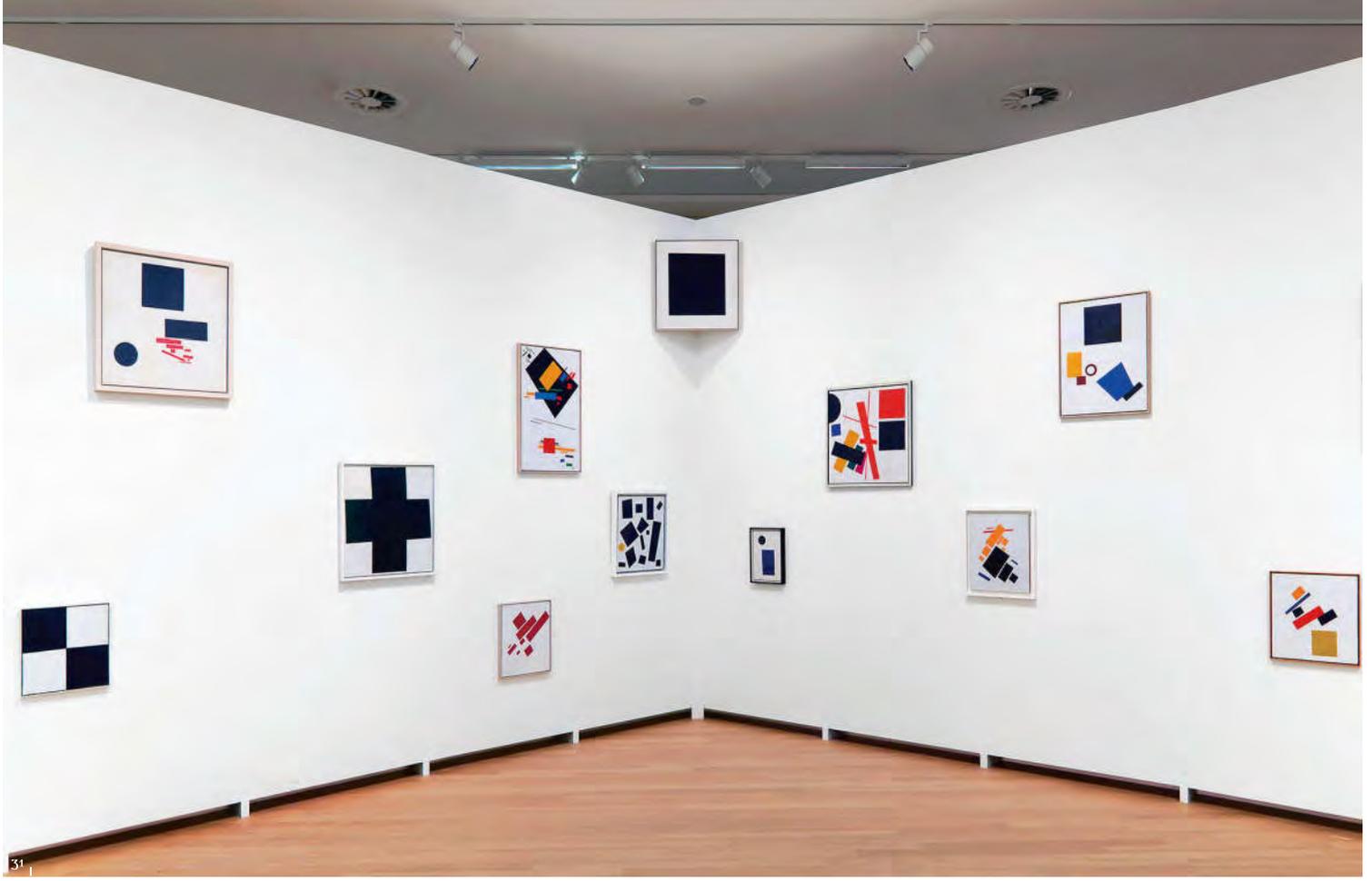
Часть выставки отправится в Бонн (в Bundeskunsthalle) и галерею Tate в Лондоне.

¹ «Последняя кубофутуристическая выставка картин 0,10», декабрь 1915 — январь 1916 года, Петроград. Художественное бюро Е. Н. Добычиной (Марсово поле, 7). Инициатором ее был И. Пуни, участниками — Н. Альтман, К. Богуславская, М. Васильева, В. Каменский, А. Кириллова, Л. Попова, И. Пуни, О. Розанова, В. Татлин, Н. Удальцова и др. На выставке были широко представлены супрематические работы К. Малевича (в том числе знаменитый «Черный квадрат») и его последователей. Слово «последняя» в названии выставки, по мнению организаторов, должно было означать завершение кубофутуристического периода в русской живописи и переход к новому этапу — беспредметности.

30 | ПОСЕТИТЕЛИ ВЫСТАВКИ. 2013

31 | НА ФОТО ЗАПЕЧАТАНЫ РАБОТЫ ИЗ ВОСЬМИ РАЗНЫХ МУЗЕЕВ

32 | КАБИНЕТ, ЗАПОЛНЕННЫЙ РИСУНКАМИ МАЛЕВИЧА. 1912–1915



51



32

Национальная галерея предоставила нам этим летом редкую возможность оценить влияние музыки на работу Яна Вермеера (1632–1675) и его современников. Четыре великолепные картины Вермеера — «Урок музыки» (предположительно 1662–1665), предоставленный королевой Великобритании, «Гитаристка» (около 1672) из Хемпстеда, попавшая туда, по завещанию, из Кенвуд-хауса, и две другие, из собственной коллекции Национальной галереи: «Дама, стоящая у вирджинала¹» (предположительно 1670–1672) и «Дама, сидящая за вирджином» (около 1673). Джеральдин Норман

¹ Вирджинал (англ. virginal, от virgin — «дева», «барышня») — клавишный инструмент, разновидность спинета. В Англии термин «вирджинал» применялся и к клавесину.

ВЕРМЕЕР И МУЗЫКА: ИСКУССТВО ЛЮБВИ И ДОСУГА

Коллекция оригинальных инструментов была включена в экспозицию, что дало возможность посетителям сравнить подлинные музыкальные инструменты XVII века — вирджины, гитары, лютни — с их изображениями на картинах, оценить точность живописного воспроизведения, уровень художественной свободы художника, рассмотреть инструменты в деталях.

Три дня в неделю выставка сопровождалась живыми выступлениями музыкантов из Академии старинной музыки, иллюстрирующими аутентичной музыкой жизнь на картинах.

В голландской живописи XVII века музыка имеет множество смыслов. На портретах музыкальный инструмент либо нотный альбом намекают на талант или изысканность персонажа. В сценах повседневной жизни те же предметы выступают метафорическим изображением гармонии, или символом мимолетности, или, в зависимости от того, что за музыка звучит с полотна, — знаками особой образованности либо положения в обществе.

Выставка напомнила и воссоздала завораживающие сцены голландских музыкальных спектаклей с картин Яна Вермеера, Герарда Терборха (1617–1681), Габриеля Метсю (1629–1667), Яна Стена (около 1626–1679), Питера де Хоха (1629–1684) и Готфрида Схалкена (1643–1706): вечные образы музыки, атмосферу живого исполнения, любовную интригу между мастером и учеником.

Выставку поддержали Фонд семьи Блаватник и посольство Королевства Нидерландов.





35 |



36 |

- 33 | **Ян Вермеер**
Дама, стоящая у вирджинала.
Около 1670–1672
- 34 | **Ян Моленар**
Музыцирующие молодые
мужчина и женщина.
Около 1630–1632
- 35 | **Ян Вермеер**
Гитаристка. Около 1672
- 36 | **Ян Вермеер**
Урок музыки. Около 1662–1663
- 37 | **Неизвестный мастер**
Лютня. Около 1630
- 38 | **Неизвестный мастер**
Цитра. Начало XVIII в
- 39 | **Рене Вобоам**
Гитара. 1641



37 |



38 |



39 |

● ФОТО: © HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2013

● ФОТО: © ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

● ФОТО: © ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

Во многих смыслах Домье был «художником художников». На выставке звучит тема отношения общества к художникам и искусству, к которой Домье регулярно обращался; например, искусствоведы обсуждают достоинства авангарда по сравнению с традиционным подходом. Домье всегда ценили коллеги-художники: и его современники, и живущие в наши дни. Ему отдавали должное Эдгар Дега, Винсент Ван Гог, Пабло Пикассо, а в Англии — Фрэнсис Бэкон, Паула Рего и Питер Дойг. Наступила пора осознать, какую важную роль Домье сыграл в инновациях французской живописи и каково его значение в настоящее время. Кураторы выставки: Катерина Ламперт, Энн Дюма.

Для Бодлера Домье был идеальным художником, способным уловить и передать «героико современной жизни». Основным видом творчества Домье были остроумные карикатуры на буржуа для сатирических журналов, таких как *Le Charivari*. Они смотрятся удивительно актуально даже в наши дни: мы узнаём ослепленных любовью родителей, предприимчивого агента по недвижимости, надменного юриста, писательницу-феминистку, а более поздние работы, посвященные раздору между европейскими странами, воспринимаются сейчас как пророческие. Гибкие, подвижные линии и умелое использование светотени, особенно характерные для его литографий, также присутствуют и в графике на бумаге и в картинах. Бесконечные авторские переделки и варианты демонстрируют самокритичность Домье, его неприятие всего ложного и чужеродного.

Домье обращался к широкому кругу сюжетов. Благодаря тонкой и чуткой зрительной памяти, он точно и живо воспроизводил сценки в общественном транспорте, жизнь уличных музыкантов и артистов, пьяниц, людей из низов, например его соседей-рабочих на набережных острова Сен-Луи. В то же время он брал темы из мира литературы, изображая таких персонажей, как Дон Кихот, которому он посвятил целую серию работ.

Уистен Хью Оден в «Письме лорду Байрону» (1937) заметил, что «отдал бы все яблоки Сезанна за одну маленькую картину Гойи или за одного Домье».

40 | **ОНОРЕ ДОМЬЕ**
Совет молодому художнику. 1860

41 | **ОНОРЕ ДОМЬЕ**
Коллекционер. Между 1857–1863

42 | **ОНОРЕ ДОМЬЕ**
Вагон третьего класса
Между 1862–1864



ЛОНДОН
АНДОВЕР
ВАШИНГТОН

КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ ДАЛИДЖ-КОЛЛЕДЖА
16 ОКТЯБРЯ 2013 — 12 ЯНВАРЯ 2014

ГАЛЕРЕЯ АМЕРИКАНСКОГО ИСКУССТВА АДДИСОНА
1 ФЕВРАЛЯ — 13 АПРЕЛЯ 2014

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ ФРИРА
И ГАЛЕРЕЯ АРТУРА М. САКЛЕРА
2 МАЯ — 14 АВГУСТА 2014

«УИСТЛЕР В ЛОНДОНЕ: МОСТ БАТТЕРСИ И РЕКА ТЕМЗА»

«Уистлер в Лондоне: мост Баттерси и река Темза» стала первой большой выставкой, посвященной жизни Джеймса Эббота Макнила Уистлера в британской столице в период с 1859 по 1903 год. Уистлер родился в Америке, но его отец стал работать на строительстве железной дороги в России и в 1842 году переехал жить в Петербург. Молодой Уистлер сначала брал частные уроки, а затем, в возрасте 11 лет, поступил в Императорскую Академию художеств. В 1847–1848 годах его семья жила в Лондоне, который позже стал для художника вторым домом, хотя начиная с 1855-го он провел четыре важных для него года в Париже, изучая живопись.

Ранние работы Уистлера являют собой успешные и решительные атаки на художественные устои его времени. Он был активным поборником «искусства ради искусства». Выставка включает 15 картин — изображений Челси и Темзы, а также 35 гравюр, 10 редко выставляемых рисунков, акварели и пастели и, в довершение, несколько знаменитых ноктюрнов, включая «Ноктюрн в синем и золотом. Старый мост в Баттерси» (1872–1875; одно из наиболее известных и признанных изображений моста Баттерси) и этюд к картине «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета» (1875).

На выставке присутствуют и старые фотографии, развешанные во всех залах: они помогут воспринять картины Уистлера в контексте района Челси, где художник проживал и творил; фотографии напоминают об историях, связанных с некоторыми его знаменитыми произведениями. Выставлены и 14 из 16 офортов, изображающих сцены на Темзе, включая «Ротерхайт» (1860), перекликающийся с «Уоппингом» (1860–1861) — тоже вошедшей в экспозицию новаторской картиной маслом, где изображена Джо, любовница Уистлера.

43 | **Джеймс Уистлер**
Ноктюрн в коричневом и серебряном. Старый мост Баттерси. Между 1859–1863

44 | **Джеймс Уистлер**
Уоппинг. Между 1861–1864



МУЗЕЙ ОРСЭ

Для того чтобы эта выставка состоялась, потребовалась еще одна, первая, в венском Музее Леопольда (Nackte Männer, октябрь 2012 — март 2013), сделавшая попытку собрать главные факты на тему, безусловно сильнейшую в западном искусстве. Марта Здроба

45 | **Пьер и Жиль Меркурий.** 2001

Видимо, Орсэ хотел показать: эстетические, профессиональные и религиозные догмы в отношении изображения обнаженного мужского тела основаны на традициях классицизма XVIII века — и в XIX столетии, и в XXI.

Долгое время, с XVII по XIX век, изображение мужской наготы было ключевым элементом академического художественного образования. Орсэ, опираясь на богатые собственные и чужие французские коллекции, стремится дать разные — игристые, социальные, философские — толкования обнаженной натуре в живописи, графике, скульптуре и фотографии.

Тема сильная, и благодаря отличному подбору вещей возникают неожиданные и насыщенные диалоги и конфронтации, новое понимание старых произведений в шаге от традиционных классических подходов. Выставка организована по тематическому принципу, а не хронологически; историческое и чувственное, классические идеалы и героические ню, бескомпромиссные изображения тел живых и мертвых, низкорослых, уродливых и прекрасных интересно перемешаны: боги-олимпийцы, герои XIX века в испытаниях и невзгодах, реализм и экспрессионизм.

Изображение полной наготы не всегда было принято; в каталоге выставки приведена отличная история о королеве Виктории, которая испытала шок при посещении Музея Виктории и Альберта, увидев отдельные детали фигуры микеланджеловского Давида. После этого была введена мода на фиговые листки, которые, в случае высочайших посещений, скрывали необходимое. Много фиговых листьев и на выставке в Орсэ, как и ленточек, лоскутков ткани, совершенно случайно упавших на пикантные детали, но намного больше let it all hang out.

Выставка заканчивается двумя секциями эротических изображений мужского тела: «Искушение Мужского» и «Объект Желания», преимущественно гомозротических, в большой степени пренебрегающих взаимоотношениями мужского и жен-

ского, за небольшим исключением — странной картины Фердинанда Ходлера «Весна III»¹ (1907–1910) с голым мальчиком, сидящим на земле и глядящим прямо на зрителя, полностью игнорируя сидящую перед ним девушку в белом, пребывающую, кажется, в пароксизме восторга.

На выставке представлено непропорционально большое количество работ французских художников Пьера и Жилья², в том числе знаменитые «Меркурий» (2001) и Vive la France (2006). Много святых Себастьянов, это популярная тема: начиная с Гвидо Рени, с его красивыми мучениками, продолжая чрезвычайно женственным «Святым Себастьяном» Жоржа де Ла Тура³ до гомозротического «Святого Себастьяна» Альфреда Курме, изображенного в виде матроса, обнаженного ниже пояса⁴. Есть известные и бесспорные вещи, такие, как «Обнаженный Бальзак» Родена; есть малоизвестные: Карл Штерре, Коломан Мозер (висит недалеко от Сезанна).

Выставка большая, но, по всему, передозировка мужской обнаженной натуры невозможна или кратковременна.

Французские критики обещают, что вы будете раздевать глазами каждого мужчину, встреченного после посещения выставки. Это ожидаемый эффект от огромного числа живописных, скульптурных, нарисованных и сфотографированных обнаженных мужчин в Орсэ нынешней зимой.

1 _____
Ferdinand Hodler.
Spring III.

2 _____
Guido Reni (первая
половина XVII века).

3 _____
George de la Tour. Saint
Sebastian Tended by Saint
Irene (1638).

4 _____
Alfred Courmes. Saint
Sebastian Seen from
Behind at the Saint-Marlin
Lock (1974).



Синди Шерман¹ прославилась благодаря своим тревожным интерпретациям сказочных, природных, сюрреалистических, фрейдистских сюжетов в разных фотографических жанрах, последовательному путешествию во всё более чудовищные крайности тщеславия, заблуждения, самоанализа.

¹ Синди Шерман (Cindy Sherman; родилась 19 января 1954 года, США) — современная американская художница в области постановочной фотографии. По версии ArtFacts.net, самая известная и влиятельная художница в мире за всю историю искусств. В рейтинге Art Review «Сто самых влиятельных персон в арт-мире — 2011» Синди Шерман на седьмом месте. В 2012 году большая ретроспектива Синди Шерман прошла в Московском музее современного искусства.

СИНДИ ШЕРМАН. «КОШМАРЫ БЕЗ НАЗВАНИЯ»

Шерман существует в ситуации постоянного общественного интереса, в интриге признания и оспаривания. «Кошмары без названия» собрали работы разного времени и разных направлений ее творчества, эссе известных авторов, режиссеров, художников, работающих с гротеском, странными и необычными практиками. Шокирующие краски на лице, сбивающие с толку приключения тела в сериях «Катастрофы», «Гражданская война», «Сюрреализм и кошмары» показывают, как неубедительны и странны могут быть наши попытки упорядочивания себя.

Трудные с первого взгляда, эти изображения, в которых можно разглядеть фрагменты личности автора, его глубинного «я», с каждым взглядом становятся всё более и более приемлемыми. «Я думаю, что люди тем более склонны верить фотографии, чем более она фантастична. Они хотят стать более легковерными. Иногда они верят в фантазии».

Синди Шерман — одна из ведущих и наиболее влиятельных художников нашего времени. Она принадлежит к поколению постмодернистов, которые изменили фотографию и ее место в визуальной культуре. Работы Шерман стали ключевыми в период турбулентности самого понятия искусства и продолжают бороться с традиционными представлениями об идентичности. Это жестокие, комичные, отвратительные и вводящие в заблуждение работы, создающие новые возможности для интерпретации известных явлений. Используя себя в качестве модели, Шерман агрессивно применяет маски, парики и протезы для возбуждения современной фотографии, где изображение человека все больше уступает место куклам, а также следам человеческих отходов и распада.

Это волнующая выставка, где коллажи формируют метанарратив, где диалог между изображениями разных периодов и серий создает новые возможности считывания — уже в который раз за 30 лет.



ФОТО: СИНДИ ШЕРМАН И METRO PICTURES, НЬЮ-ЙОРК

⁴⁶ | Синди Шерман
Фотокадр без названия #10. 1978

⁴⁷ | Синди Шерман
Без названия #153. 1985

● ФОТО: СИНДИ ШЕРМАН И МЕТРО ПИКТУРЕС, НЬЮ-Йорк



МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (MODERNA MUSEET)

Разнообразие эстетических форм, торжество красоты жизни и аутентичность духа Парижа, главной столицы второй половины XIX века, — вот что ожидает посетителей выставки в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, представившей, помимо собственных, экспонаты европейских и американских музеев, преимущественно — парижского д'Орсе и Института искусств в Чикаго. Анна Низяева

Из зала в зал, от экспоната к экспонату не покидает ощущение, что перед нами флешбэки оживших видений улиц Парижа, персонажей полотен Огюста Ренуара, Эдуарда Мане, Анри Сомма, Эдгара Дега, Жана Бера, — не покидает благодаря безусловно настоящим предметам их быта: платьям Чарльза Уорта, шляпам, зонтикам и веерам, туфлям и галстукам, журналам мод, лентам, булавкам, перчаткам и театральным биноклям...

Шелковые бальные платья с известных полотен Жана Бера («Бал») и Джеймса Тиссо («Вечер», «Женщины Парижа») оживают на манекенах в гарнитурах англичанина Уорта: открытые плечи, переливчатый шелк, кружево и пышные турнюры со шлейфами.

На известном «Портрете маркизы де Мирамон» Джеймса Тиссо (1866) она стоит в ярко-розовом домашнем пеньюаре, облокотившись на широкую, покрытую красным каминную полку. На выставке представлен совсем небольшой, 12-дюймовый кусочек этого нежного розового вельвета с шелком.

Организаторы выставки учли всё: восторг от встречи с известными полотнами, ностальгическое узнавание лиц на портретах, преклонение перед талантом знаменитых художников-импрессионистов и возможность почти потрогать то, что носили, крутили в руках, затягивали на талии, прищипывали к волосам и шляпам и чем украшали свою жизнь парижане полтора века назад.

48 | **АЛЬБЕР БАРТОЛОМЕ**
В оранжерее. 1881



В 1868 году Эмиль Золя написал: «...мы осознаём себя, столкнувшись с одной лишь реальностью: не придавая значения себе, мы тем не менее требуем от наших художников представлять нас на своих полотнах как есть, в наших костюмах и с нашими привычками...» Именно такому искусству посвящена выставка: искусству, полноценно отражающему симбиоз жизни и художнического взгляда, не отделяющему реальность парижских улиц от творчества и ставшему основой программы *La nouvelle peinture* в 1860–1870-х годах.

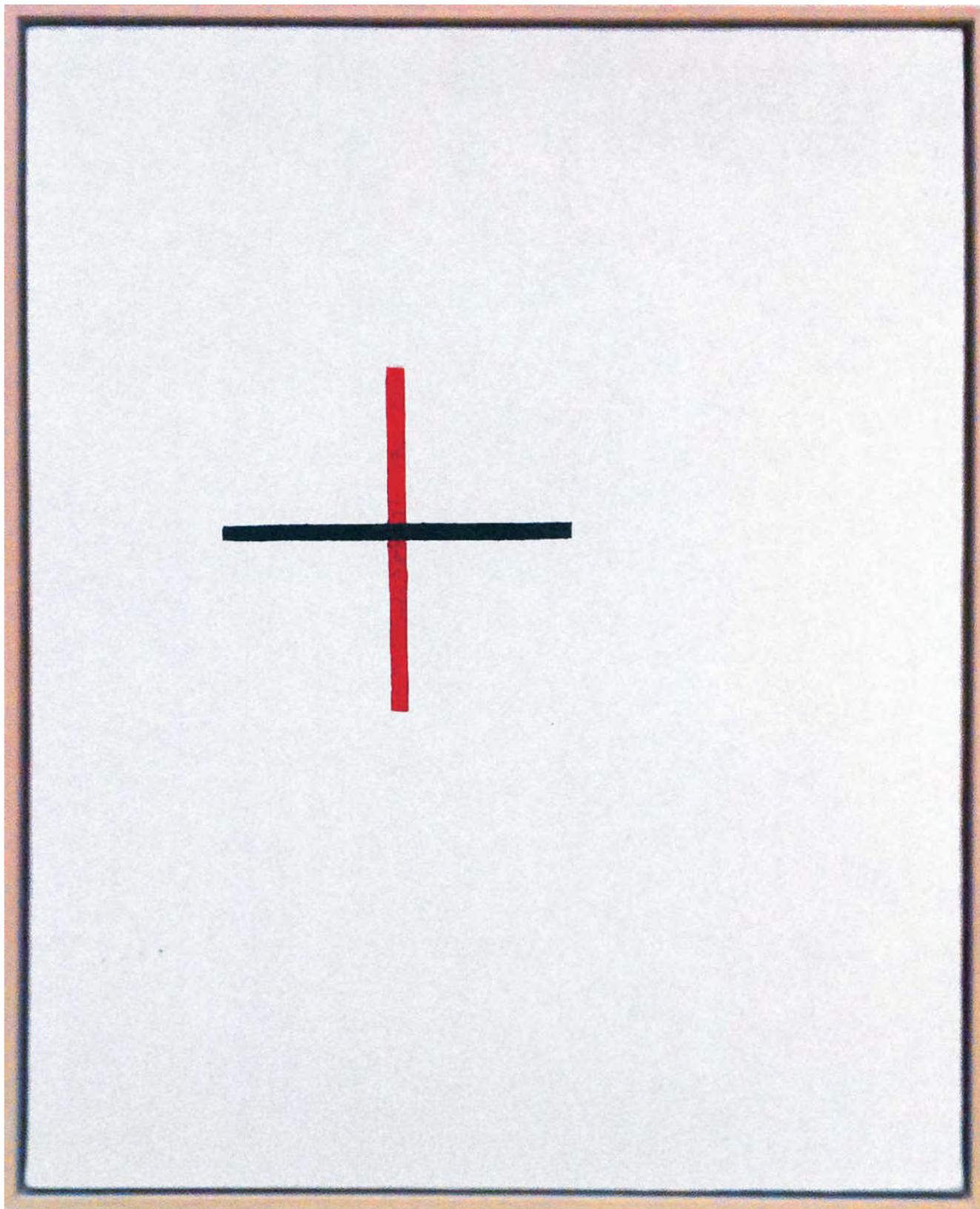


Эдмон Дюранти. Новая живопись. 1876

Цель современной живописи — захватить внимание публики поразительными и конкретными образами, легко узнаваемыми благодаря их правдивости <...> и создать полное ощущение того, что мы видим на улицах. Публика абсолютно готова славить искусство, честно изображающее ее одежду, лица, привычки, вкусы, традиции и дух.

На картине «В оранжерее» (1881) француз Альбер Бартоломе изобразил свою жену в летнем платье: сложном, поражающем воображение ансамбле со шляпкой, лиловой многоярусной юбкой (с множеством белых складок изнутри), лифом в горошек, полосатыми рукавами, множеством бантов и пышным бело-лиловым турниром с каймой. Удивительным обстоятельством, едва ли не чудом, стало то, что платье это сохранилось в почти идеальном состоянии: художник сберег его после смерти жены.



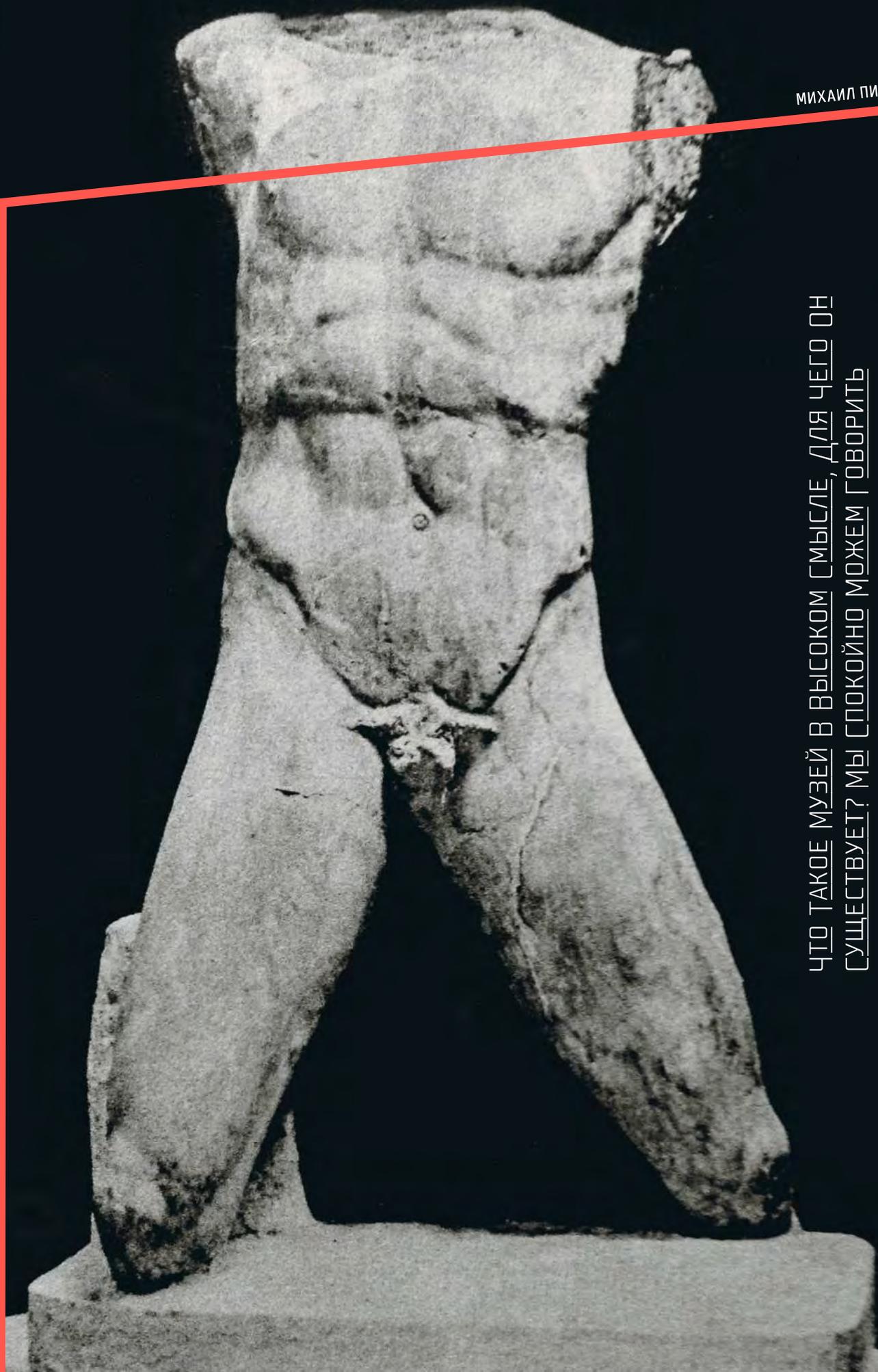


49 | **Казимир Малевич**
Супрематический крест.
Мотив: 1916. Версия: 1920–1926

5

che fai,
CI
SFORMI?

ПОДАЛИННЫЕ ВЕЩИ



МИХАИЛ ПИТРОВСКИЙ¹

ЧТО ТАКОЕ МУЗЕЙ В ВЫСОКОМ СМЫСЛЕ, ДЛЯ ЧЕГО ОН СУЩЕСТВУЕТ? МЫ СПОКОЙНО МОЖЕМ ГОВОРИТЬ О РОЖДЕНИИ, ЖИЗНИ И СМЕРТИ МУЗЕЯ: ЧТО РОЖДАЕТСЯ, ТО И УМИРАЕТ. СЕГОДНЯ ЧАСТО ГОВОРЯТ, ЧТО МУЗЕИ ИСЧЕЗАЮТ. НИКУДА ОНИ НЕ ИСЧЕЗАЮТ, НО УГРОЗ ДЛЯ НИХ МНОГО.



Чего нам не хватает: Можно ли сравнивать положение российских и зарубежных музеев? Нам ничего не «не хватает» по сравнению с западными, сравнение с западными музеями в этом смысле просто смешно. Наши музеи живут своей, особой жизнью и ничем не уступают западным, даже в смысле техники. Музеи, с которыми сравнивать интересно, — это музеи Востока. Сейчас есть любимый сюжет — «посещаемость». По-настоящему большая посещаемость в Китае, в Корее и Японии. 10 миллионов в Лувре — это другой разговор, там особый подход, совсем другое отношение к музеям, там люди ходят в музеи. Почти как в Амстердаме, даже больше.

Наши стереотипы немного устарели: с одной стороны — Восток и мы в нем, с другой стороны — Запад. А мы не Восток, мы посередине. Другой стереотип: где-то есть то, как должно быть, и мы должны этому научиться. Это — старое русское представление, очень неправильное. Потому что нигде никто не знает, как и что нужно делать. Каждый человек для себя должен вырабатывать правила собственной жизни на основе разных вещей, но должен делать это уже сам, а не просто пытаться научиться, и тогда все будет хорошо. Мы время от времени пытаемся вот так учиться — и получаем то, что получаем. Но это к слову.

О подлинности: Музеи формируют, хранят и изучают фонды подлинных вещей. Чем различаются подлинные и неподлинные вещи — невозможно описать филигранно точно. Много чего невозможно описать точно. Мы в XXI веке. Люди XXI века могут понимать вещи и за рамками простой арифметики — и, в общем, знают или должны знать о том, что параллельные прямые могут сходить в определенных условиях в одной точке и дважды два может быть не только четыре, но и пять. Те, кто ходит в музеи, это, надеюсь, понимают.

Исторически музей находится где-то между храмом и диснейлендом. Родились музеи как храмовые сокровища: храмы похвалялись тем, что они подарили своим богам (знаменитые сокровища храма Аполлона в Дельфах). Представление о музее как о храме существует и сейчас. Но вместе с тем существует и другое популярное сейчас представление — о музее как, условно говоря, диснейленде, месте, где развлекаются. Это видно и из официальных представлений и документов и на Западе, и у нас. Государственное отношение к музеям сейчас таково, что это — место, где люди развлекаются, проводят досуг. Когда музей становится диснейлендом, он музеем быть перестает. Большой угрозы в этом нет, когда в музее есть главное — подлинные вещи. Вот «музей шоколада», в котором каждый «экспонат» можно съесть, — не музей.

Подлинные вещи — они ощущаются, они говорят с человеком. Они в музеях сохраняются, живут, и в этом прелесть музеев. И чем больше у нас в мире всего виртуального, чем больше мы живем в мире, в общем, нереальном, тем больше люди стремятся как-то вступить в контакт с подлинными вещами. Именно поэтому люди стоят в очереди на выставки картин, которые можно чудно увидеть на экране компьютера и даже в лучшем разрешении. А всё равно идут. И смотрят выставки. И в очередях стоят по всему миру.

Замена музея виртуальными всякими штуками — это угроза, поскольку виртуальные изображения, новейшие технологии, пусть очень интересные, помогающие музею, не есть цель и задача музея. Виртуальный музей, который просто воспроизводит отдельный музей как он есть, что существует, собственно, на сайте каждого музея, — это, в общем, полезно и интересно. Хороший виртуальный музей — это современный способ объединить разные коллекции. Есть целая программа создания виртуальных музеев у нас в России, у Союза музеев России. Собираются вещи из разных музеев и вместе с изображениями природы и исторических памятников вместе рассказывают о том, что в реальной жизни невозможно собрать в одном и том же месте.



Руками не трогать: Просто красивые украшения уже воспитывают в человеке вкус, когда можно кому-то уже ничего больше и не знать. Одновременно в музеи приходят глубоко знающие люди, гурманы, и находят что-то для себя.

Чтоб попасть в университет, надо сдать экзамены и иметь определенный уровень способностей и образования. Чтоб попасть в академию, нужно то же самое. А в музей может прийти каждый. И каждому в музее есть что увидеть: в зависимости от того, как он к этому подготовлен, чего он хочет, какой у него уровень знаний. Музей дает всякому человеку всё, он доступен в этом смысле каждому, хотя каждому — на своем уровне. Это зависит уже от уровня образованности человека, уровня подготовленности. И здесь диалектическое сочетание демократизма и элитизма очень важно. Эрмитаж — прекрасный тому пример.

Музей воспитывает в людях понимание, что здесь для них всё есть, они могут всё видеть и получать наслаждение. И что если тебе всё дают... Все искусство доступно по Конституции, но трогать его руками нельзя. Вот это очень важная вещь, которую нужно все время повторять.



Исследовательский центр или кунсткамера: Кунсткамера тоже собирает весь мир и хочет о нем рассказать. Однако собирает она кунштюки, вещи необыкновенные, удивительные, замечательные. Но кунсткамера не собирается рассказывать всю эволюцию цивилизации: вот тут одна красивая раковина, три, а дальше там уже какой-то красивый крокодил, а дальше — уродец, мусульманский кубок, а еще дальше картина Рембрандта... Упор на что-то особенное, необыкновенное, чтобы поразить, привлечь человека, обратить внимание... Вызвать восторг.

Работа музея и разговор музея с посетителем предлагает общение вокруг особо значимых вещей, коллекции шедевров. Вечный спор дизайнера и научных сотрудников в большом энциклопедическом музее: «Давайте мы расскажем, как все началось. Вот здесь мы повесим карту Северного Причерноморья, а там карту Греции, а вот здесь у нас нет материала, так его нигде нет. Здесь мы поставим фотографии, а здесь мы что-то напишем, а здесь потрясающие вещи, их не нужно ставить вдоль стены. Давайте их выделим как-то... нет, пожарные против отдельных витрин посреди зала... Давайте показывать коллекции, это целая история. Нет, это не история древнего времени, это современное, это история музея, подлинные вещи». В таких спорах всегда и строятся экспозиции, в Эрмитаже и повсюду.

Самый острый для меня спор был, когда мы делали особую кладовую Востока, теперь это Золотая кладовая. Спор был огромный: скифы, как соотносить рассказ о них и показ потрясающих вещей, что должен рассказывать экскурсовод.

Экскурсоводы, аудиогиды и этикетки: В музее важна роль экскурсовода, с этим ничего не поделаешь. Экскурсии, вообще, мешают музею, группы людей стоят на пути тех, кто знает, куда идти. Но люди без экскурсий по таким музеям, как Эрмитаж, почти не ходят, и музей учитывает то, что рассказывает экскурсовод, — нельзя писать дикое количество вещей на стенах.

Сейчас экскурсовод может частично заменить аудиогид — плеер и наушники. Это спасает нас и от этикеток. Этикетки вообще можно отменить. У меня мечта, чтоб все музеи были бесплатные и чтоб там не было этикеток. Этикетки — это очень интересный, серьезный жанр. Когда я только начинал быть директором, поехал в Лондон и восхищался этикетками в Лондонской Национальной галерее. Там самые лучшие этикетки: они очень интересно написаны, очень кратко, хорошо. Рассказал о них Виктору Александровичу Павлову, нашему главному художнику. «Михаил Борисович, Вы видели, куда они смотрят после того, как читают этикетку?» Я говорю: «Как-то не обратил внимания». В следующий раз посмотрел: если человек прочитал этикетку, он на картину больше не смотрит. Слишком содержательные, интересные этикетки. Ну, «ухо» эту проблему частично решает.





О сокровищах: Всегда существовало большое желание общества что-нибудь как-нибудь в музее подунничтожить, превратить музей во что-либо другое. Есть огромное желание воспользоваться тем, что имеется в музеях, изменив вечную музейную традицию, смысл музейев. Музей сейчас во власти материальных представлений, без метафизики, что-то пыльное, ненужное, на обочине, для обучения детей, что-то неуважительное. Из этого рождаются весьма практические разговоры, что раз уж там все пылится, как-то не так лежит, надо бы разобраться, эти музейные крысы ничего не понимают, надо прислать правильных людей. Выбросить ненужное, оставить только нужное.

Одновременно всем понятно, что в музеях хранятся нечто очень важное, даже при самом примитивном отношении. Называют это важное — «сокровища». Терпеть не могу это слово. Все становится сокровищами, когда люди начинают их осваивать. Философия-психология у нас рыночная: хорошо бы все эти сокровища правильно использовать. И опять разговоры про то, что музейщики ничего не понимают, а есть люди, которые умеют хранить, умеют составлять списки, умеют всё учитывать, и хорошо бы им это отдать. Они тогда разберутся. И чудно разберутся: что в музее лишнего, что можно продать, что — отдать, что — положить в свою коллекцию, подарить приятелю, а в музее оставить то, что нужно. Ну зачем, допустим, музею шесть одинаковых сабель, да? Не нужны шесть одинаковых сабель.

Музей сам хранитель традиций — он хранит культуру. Культура — это не наследуемая биологическая память поколения, ей можно только научить. Музей — один из способов учить людей передавать культурную традицию, учреждение традиционное.

Иногда мы говорим, что музей — ДНК нации. Но нет биологической передачи культуры, все равно надо учиться, недостаточно только смотреть, так не воспринять традиции нации, человечества.

О Николае Федорове?: Нам в России безумно повезло. У нас есть великий философ, который написал единственный в мире настоящий трактат о музеях, — это Николай Федоров. Абсолютно блестящий трактат и одна из самых блестящих фигур нашей философии.

Из его философии родились Циолковский и все наши космические дела. Как только у нас с философией стало худо, с космосом тоже стало плохо.

Космизм русский есть и в поэзии и в живописи. Это еще до сих пор недостаточно освоено, у нас еще есть в резерве то, чем потрясти мир; русский космизм важен не менее супрематизма, к примеру.

Федоров написал трактат «Музей, его смысл и назначение», который тоже исходит из идей космической, очень простой, ясной. По теории Федорова, все люди однажды воскреснут и будут жить вечно. Он пришел к Циолковскому с идеей осваивать космос, чтобы людям было где жить после воскрешения. Для воскрешения нужно хранить память о цивилизации с древних времен, хранить вещи: человек живет, пока живет его имя. Человек живет, пока живет его имя.

«Болезнью века» полагает мыслитель стремление уйти, отречься от прошлого, лишаящее жизнь смысла и цели; музей — лекарство от этой болезни, способное вернуть человеку гармонию с миром и самим собою.

Таким образом, само появление музея приобретает в философии Федорова характер неизбежного, обязательного проявления всеобщей закономерности.



Н. Ф. Федоров. «Музей, его смысл и назначение». Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова. Т. II. М., 1913

«Мы не преувеличим, конечно, если скажем, что музей, как выражение всей души, возвратит нам мир душевный, лад внутренний, даст нам радость, которую чувствует отец при возвращении блудного сына. Болезнь века и заключается именно в отрешении от прошлого, от общего дела всех поколений...»
«Хранение есть свойство не только органической, но и неорганической природы, а в особенности природы человеческой... От памяти, то есть от всего человека, родились музы и музей; иначе сказать: как лингвистические, так и психологические исследования убеждают нас, что муза и музей современны самому человеку; они родились вместе с его сознанием»

Сведения о некоторых малых планетах: Малые планеты (астероиды) — космические тела с диаметром от одного до тысячи километров. Суммарная масса всех малых планет — менее 1/700 массы Земли. Орбиты большинства малых планет находятся между орбитами Марса и Юпитера (так называемый пояс астероидов). Самые известные из малых планет: Церера (№ 1), Паллада (№ 2), Юнона (№ 3), Веста (№ 4).

Hermitage (Эрмитаж), № 4758: Открыта 27 сентября 1978 года Л. И. Черных в Крымской астрофизической обсерватории. Названа по предложению ИТА РАН, утверждена 22 февраля 1997 года. Среднее расстояние от Солнца — 3,208 астрономической единицы (479,9 миллиона километров). Период обращения по орбите — 5,745 года. Средний диаметр — 14 километров. Расстояние до Земли на 11 апреля 2007 года — 537,9 миллиона километров. В созвездии Рыб.

Piotrovsky (Пиотровский), № 4869: Открыта 26 октября 1989 года Л. И. Черных в Крымской астрофизической обсерватории. Названа по предложению ИТА РАН и Черных в честь Б. Б. Пиотровского и М. Б. Пиотровского, утверждена 22 февраля 1997 года. Среднее расстояние от Солнца — 2,234 астрономической единицы (334,3 миллиона километров). Период обращения по орбите — 3,34 года. Средний диаметр — 8 километров. Расстояние до Земли на 11 апреля 2007 года — 411,4 миллиона километров. В созвездии Близнецов.

Gorodnitskij (Городницкий), № 5988: Открыта 1 апреля 1976 года Н. С. Черных в Крымской астрофизической обсерватории. Названа по предложению ИТА РАН и Черных в честь А. М. Городницкого, утверждена 4 мая 1999 года. Среднее расстояние от Солнца — 2,683 астрономической единицы (401,3 миллиона километров). Период обращения по орбите — 4,394 года. Средний диаметр — 9 километров. В созвездии Весов.

Louvre (Лувр), № 4513: Открыта 30 августа 1971 года Т. М. Смирновой в Крымской астрофизической обсерватории. Названа по предложению М. Б. Пиотровского. Расстояние до Земли на 11 апреля 2007 года — 451,7 миллиона километров. В созвездии Ора.

SALA II

О ДВОРЦОВЫХ СТУЛЬЯХ • О КАРСТАХ • ОБ ИКОНАХ • О ДУШАХ • О НАДГРОбИЯХ



О дворцовых стульях: Музей — это что-то непочтенное? Или музей — это очень почтенное? Это связано с еще одним крайне важным аспектом деятельности музея. Музей изымает вещи из обихода, это совершенно ясная, принципиальная идея. Берет вещь, ну вот стул например, а через 100 лет он будет уже музейным экспонатом — и сидеть на нем уже будет нельзя. Это наша постоянная жизнь — в Эрмитаже. У нас во всех кабинетах старая, замечательная императорская, дворцовая мебель. И еще совсем недавно это было нормально: есть музейная — в залах и фондохранилищах, а эта — на хозяйственном учете, можно пользоваться. Потом пришел момент, когда хранители решили: всё. Отдавайте всю мебель, она уже стала музейной, потому что прошло 100 лет, 150 лет. И поотнимали всё и сдали в хранилище. Все вещи перестают функционировать по прямому назначению, в этом смысл музеев.

Музей ставит вещи в абсолютно другой контекст. В другой контекст истории искусств, истории культуры, общей истории. Это вопрос очень актуальный. Вот события, связанные с церковной утварью. Ясно, что вещи, переданные из церквей в музей, перестали быть ритуальными вещами, стали предметами искусства. Они только потому и попали в музей, что обладают и функцией искусства, памятников культуры, и здесь находятся в этом статусе. Они могут частично сохранить функцию ритуального предмета, его энергию, но ритуальными предметами уже не являются.

Это не вопрос переноса предмета с одного места на другое по справедливости. Нужно каждый раз решать, в какой степени общечеловеческое, музейное значение предмета важнее его ритуального значения.

Важнейшая сторона музейной жизни связана с ритуалами. Как вещи попадают в музей, вырываются из контекста своей исторической ситуации. Предметное искусство часто создается как нечто ритуальное. Вот скульптуры богов. Когда меняется идеология, а она все время меняется, главная задача новой идеологии — уничтожить все следы предшественников. Приходит христианство — мы уничтожаем античные статуи. Зверски, страшно их уничтожали. Как можно было их спасти? С помощью понятия «искусство»: «это не идолы, это — искусство». Раз искусство — давайте их убирать, ставить в музеи, там они уже безопасны, никто поклоняться им там уже не будет. Так некоторая часть античного искусства была спасена от христианского варварства.

О каретах: *Мы, со своей русской революцией, дети по сравнению с Французской революцией, с тем, что она устроила с французским культурным наследием, церковным в первую очередь... Во Франции не осталось карет. Мы возим выставки: в Испанию мы никаких карет не повезем, потому что в Испании полно карет. А во Францию повезем, там почти ни одной кареты не осталось. Есть история, как по решению Конвента уничтожали королевскую карету — с оговоркой, что картинки надо вынуть, все остальное сжечь. Беспрецедентное было уничтожение всего. И тут сыграл свою роль музей. Музей Ключни был создан в значительной мере для того, чтобы религиозное искусство сохранить именно как искусство, спрятать от уничтожения.*

Приходит протестантство в католические страны, кругом роскошь католическая, мадонны, почти идолопоклонничество. Протестантам это не нравится, снова уничтожаются скульптуры мадонн: в Нидерландах, в Великобритании, все должно быть строго.

Большинство из оставшегося — в музеях.

В Англии открывается выставка из коллекции Роберта Уолпола, первого премьер-министра Великобритании. Была громадная коллекция, которую купила Екатерина, но это отдельная история скандала, покупки, перевозки. Сейчас мы показываем ее в замке Хоутон-холл, и лорд Чамли, живой потомок владельцев, не требует вернуть все эти вещи обратно. Коллекция, возможно, погибла бы, не купи ее Екатерина (там позже был пожар, и картинная галерея сгорела).

Европа начинает собирать остатки католической роскоши, в уже протестантской Англии пишут статьи о том, какие безумные эти коллекционеры, мерзавцы, везут кораблями толпы, просто толпы всяческих мадонн в нашу благочестивую Англию. Вон тот везет — он везет картины с мадоннами, статуи. Племянник Роберта Уолпола даже произносит специальную проповедь у них в Хоутон-холл о том, что это всё искусство, это не идолы, это не нарушает благочестия.

Вот смысл, один из главных смыслов музея. Наследие сохраняется, есть механизм, который сохраняет его от уничтожения. Потому что люди стараются всё уничтожать.

То же самое происходило и происходит в России. В Москве «Музеон» на Крымском Валу и свезенные туда памятники — это опять один из примеров того, как общество сохраняет свое наследие от уничтожения по политическим причинам.

Диалектика процесса такова, что музей, вырывая вещи из контекста, сохраняет их и превращает в искусство. Как видите, это связано и с большой философией, совершенно другие аспекты вещи начинают «работать», когда о ней идет речь как об историческом или художественном памятнике в музее.





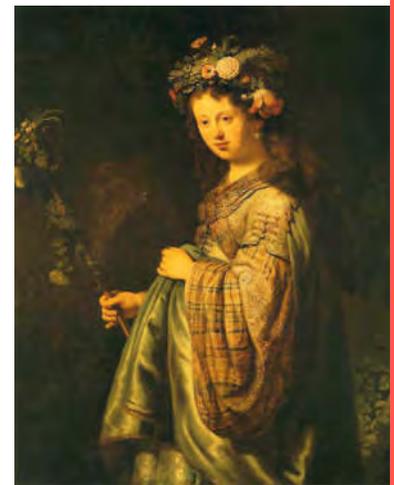
Об иконах: Икона в церкви может быть темной, и ничего от этого не меняется, хуже не становится. Икона в музее должна быть расчищена, все наши иконы расчищены. Музей исходит из того, что всё должно быть видно. В ритуале видеть не обязательно. Дialeктика. «Следует, однако, заметить, что презрение к сдаваемому в архив совершенно неосновательно и происходит от того, что наш век решительно не способен сознавать свои недостатки» (Николай Федоров). Ну, мудро. «Если бы он не был лишен этой способности, то, конечно, признал не позорную, а истинно почетную сдачу в музей. Например, первого парохода, который до этой сдачи занимался, быть может, перевозкой негров или, быть может, перевозкой мануфактурного вздора, а затем стал не годен к употреблению для этой цели».

Здесь не про статуи богов, здесь про утилитарное. В музее все приобретает новую жизнь. Иногда это жизнь после воскресения. «Тем не менее если музей есть только хранилище, хотя бы даже почетное, то сдача его как в могилу, хотя бы сопровождаемая художественным или ученым, то есть мертвым, восстановлением, не может заключать в себе ничего хорошего, и в этом случае уничтожительное значение, которое ему придается, имеет основание».

А с другой стороны: «Но если сдача в архив, как только в хранилище, заслуживает презрения, а мертвое восстановление не удовлетворяет живых существ, то и оставаться в жизни такой, какова она есть, также не почетно: покой и смерть, вечный разлад и борьба — одинаковое зло; и лицемерие неизбежно, пока музей только хранилище, только — мертвое восстановление, а жизнь — только борьба». Переводя на современный язык: мы постоянно боремся за то, чтобы за музеем признавалось право быть научным учреждением. Сейчас в очередной раз будем бороться. Потому что музейная наука, просветительство делают музей живым организмом. «Понятно, что век, называющий себя прогрессивным, будет тем обильнее, тем богаче “сдачами” в музей, чем он вернее своему названию века прогресса. Но прогресс есть именно производство мертвых вещей, сопровождаемое вытеснением живых людей; он может быть назван истинным, действительным адом, тогда как музей если и есть рай, то еще только проективный, так как он есть собрание под видом старых вещей (ветоши) душ отошедших, умерших».

О душах: Есть идея, что музей под видом вещей собирает души ушедших, умерших. Возможно, это та энергия вещей, которую мы все ощущаем, когда бываем в музее. «Для музея человек бесконечно выше вещи; для посада же, для фабричной цивилизации и культуры вещь выше человека. Музей есть последний остаток культа предков». Вот это — главное: поддерживать таинственный культ предков. Музей есть не просто остаток, а выражение и сохранение культа предков.

На самом деле ничего более важного для человека, чем культ предков. У животных нет культа предков, памяти, родословной. Нет ощущения того, что перед тобой есть другие поколения; либо ты должен быть достоин их, либо ты их ненавидишь и презираешь, но в любом случае они должны ощущаться. «...Особый вид этого культа [предков], который, изгоняемый из религии (как это видим у протестантов), восстанавливается в виде музеев». Это, возможно, наиболее важное, то, что дает право на воскресение и память. «Выше ветоши, сохраняемой в музеях, только самый прах, самые остатки умерших, как и выше музея — только могила, если сам музей не станет перенесением праха в город или же превращением кладбища в музей».



О надгробиях: У древних египтян для человека было самым страшным, когда его имя уничтожали с надгробия или саркофага. Вот тогда уже действительно всё, человеку приходил полный конец. Память — на надгробиях.

Знаменитая фраза, которую художники всегда очень любят повторять, что музеи суть кладбища искусства и что это ужасно. Для живого художника, может, и ужасно, хотя все художники стремятся попасть в музей. Но мы часто забываем, что кладбища — очень важный элемент нашей цивилизации, основа памяти нашей, сосредото-

точные искусства. Показатель уровня развития общества — хорошее содержание кладбищ и хорошее их посещение; память о предках — норма цивилизации. Я говорю, что музей — это действительно кладбище культуры, но это очень важное кладбище. Вряд ли кто-то разделит со мной подобную точку зрения.

SALA III



О совести: *«Второе противоречие современного музея заключается в том, что век, ценящий лишь полезное, собирает и хранит бесполезное. Музеи служат оправданием XIX веку; существование их в этот железный век доказывает, что совесть еще не совершенно исчезла». Совесть еще не совершенно исчезла... В XX столетии это, может, уже не так.*

«Иначе и понять нельзя хранение в нынешнем всепродажном, грубо утилитарном веке, как нельзя постигнуть и высокой непродажной ценности вещей негодных, вышедших из употребления. Сохраняя вещи вопреки своим эксплуататорским наклонностям, наш век, хотя и в противоречии с собой, еще служит неведомому Богу».

Сохранение «вещей негодных, вышедших из употребления». Музейные вещи имеют совершенно другую ценность. И оценивать их... У них совершенно другие категории ценности. Когда мы говорим, что вещь бесценна, значит ли это, что у нее нет цены? Вещь в музее бесценна, потому что вынута из оборотного рынка. Теоретически, если она вынута, она не должна вернуться. А если нет рынка — нет цены. Она бесценна, она в совершенно другом мире существует.

При всех возможностях музеев жить, зарабатывать и считать деньги, здесь другая атмосфера. Как только музей начинает жить по законам прибыли, то все кончается, и тогда его можно превращать в торговую точку, делать все что угодно. Музей — это служба «неведомому Богу», и Бог — ведомый. Большой, высокий смысл музея в том, что сохраняется память, которая дает нам — ни больше ни меньше — права на бессмертие.

Об энциклопедических и национальных музеях: *Энциклопедические музеи собирают различные цивилизации вместе, в диалоге разных культур. Вещи со всего мира переговариваются из зала в зал, люди на это смотрят. Каждый национальный энциклопедический музей пишет свою энциклопедию на своем языке. Эрмитаж — это энциклопедия мировой культуры, написанная на русском, а Лувр — энциклопедия мировой культуры по-французски, Британский музей — по-английски, Метрополитен — по-американски.*

Создаются подобные энциклопедии в эпоху строительства империи. Империи очень гордятся тем, что в них есть разные народы, разные культуры. Еще Римская империя всё соединяла и безумно гордилась, что в ней всё есть, какая она неоднородная, выпячивала это. И Эрмитаж, и Британский музей, и Лувр, и позднее Метрополитен — родились из этой имперской идеи.

XIX век, приоритет национального государства, появляются совсем другие музеи — национальные, другие выставки и экспозиции — посвященные культурному наследию нации. Меняются принципы отбора коллекций, собрания, появляются идеи о том, что если это наше национальное, то и должно быть у нас. Раз это немецкая вещь, то лучше, чтобы она была в Германии. У немцев это стремление выражено сильнее, чем у остальных. Во время любой военной кампании у них есть список вещей, которые должны быть возвращены в Германию, потому что соответствуют германскому духу. И в Первую мировую войну, и во Вторую — были такие списки, и в этих списках была часть коллекции Эрмитажа. Это отдельный рассказ. Музей Гитлера в Линце — крайнее проявление.

Национальные музеи с ориентацией на демонстрацию национальной доблести существуют, пока существуют национальные государства.





О «музее места»: В XX веке появляются другие музеи, условно говоря — локальные, основанные на локальном патриотизме. Практически везде есть какой-нибудь памятник, приезжают туристы, местные жители мало в это вовлечены до тех пор, пока не появляется и не подогревается некий локальный патриотизм, стимулированный в значительной мере еще и интересом тех, кто хочет брать за это деньги. Тут греки начинают осознавать, что греческая скульптура замечательная и, в общем, даже важна для страны. Опять утрируя: тогда пусть рельефы Парфенона снова стоят на своем месте.

Идея «музея места» в том, что все вещи должны быть там, откуда они произошли. Отличный пример — Греция, хотя бы потому, что вся наша цивилизация — из Греции. Греция всегда воюет за мраморы Парфенона, за их возврат из Лондона в Афины. А в самой Греции локальные музеи говорят: стоп, а вот у вас в Афинах громадный археологический музей, там прекрасные вещи, которые происходят из наших мест. Давайте-ка всё это раздайте обратно, нам тоже нужны туристы.

В Италии то же. Церкви просят музеи вернуть обратно иконы и картины, потому что в каждой церкви это было... люди приезжают. Видите, у этих остался Чима да Конельяно³, и все ездят. А у нас увезли Беллини, давайте всё обратно. Это совершенно конкретные большие вещи, как нефть. Уффици отстояла Джотто в сильнейшей борьбе с церквями, откуда происходили эти картины. Но только потому, что они большие, деревянные, их невозможно сохранить вне музея (пока). Однако все условия можно обеспечить и в других местах, если стоит вопрос создания новой ценности места.

Надо напомнить, что в Италии была эпоха секуляризма⁴, когда много церквей было закрыто, разрушено, вещи переданы в музеи⁵. В Италии очень много церковных зданий, которые секуляризированы и принадлежат Министерству внутренних дел. Как раз Министерство внутренних дел Италии — самый главный борец за возврат икон и картин из музеев, у них совершенно конкретный подход, без всякого благочестия, «нам нужно, чтобы приезжали туристы, мы хотим, чтоб люди здесь радовались, наслаждались, передавайте всё сюда».

О «скромном манифесте»: Недавно опубликован текст манифеста Орхана Памука, нобелевского лауреата, известного турецкого писателя⁶. В его книге «Музей невинности»⁷ есть очень интересные рассуждения о психозе коллекционирования, как рождаются первые ощущения коллекционера, сравнение коллекционеров с музейщиками.

Орхан Памук сочинил манифест, важный для истории развития музеев. Он говорит о совсем маленьких, частных, личных музеях, которые составляют память человека, семьи, которые очень интимны в общении. Любые вещи годятся для этого музея.

С манифестом Памука можно спорить или нет, он отражает некую общую идею. Не случайно Памук прислал манифест на международный съезд литературных музеев, то есть именно небольших музеев, как правило — музеев одного персонажа.

Психологически манифест очень тонко выстроен, исторически правильно — и в полной мере отражает одно из главных противоречий сегодняшнего времени: что важнее — общество и его история или отдельный человек со своей личной историей? Как мы знаем, эта проблема неразрешима. Если отдельный человек чувствует себя важнее всех, он берет ружье и начинает всех стрелять, в крайнем проявлении. Либо общество пренебрегает собственным мнением каждого, это крайность другой стороны. Но так же вопрос стоит и в музейном мире. В какой степени ежедневная жизнь и общий образ культуры (цивилизации) сочетаются?

Для такого музея, как Эрмитаж, где очень важное место занимает археология, эта проблема не то чтоб решена, но в значительной мере решается — экспозициями, которые рассказывают о жизни людей, не переходя при этом в этнографию. Этнография — совершенно иное дело.



Боятся ли люди ходить в большие музеи, как пишет Памук? И да и нет. Люди действительно иногда боятся, в Эрмитаже вечно все говорят: ну, заблудишься, невозможно ходить. Хотя ходить очень просто, наш музей — с окнами: окна справа, окна слева, видны внешние ориентиры.

Это ощущение — оно должно быть. Люди должны ощущать, что музей — немножко выше нас всех. Это важно. Да, индивидуальность; да, человек; да, отдельно. Но музей — это нечто еще более важное. Это должны помнить и посетители, и те, кто в музее работает. Те, кто работает в музеях, об этом очень часто забывают: что это не их собственность, что все мы букашки по сравнению с тем, что храним и показываем.

«Эрмитаж» означает «место уединения», и, в принципе, музей существует для тех, кто понимает, кто ходит один, — в качестве места уединения. Прийти в музей, отделиться от той улицы, которая нас окружает, миновать входную зону, где крутятся жулики, стоят толпы, очереди, случайные люди. Через 10–15 метров за входом уже можно отойти душой и действительно чувствовать себя отдельным человеком, индивидом, для которого специально приготовлено все. Один Эль Греко, одна картина — именно для индивидуального общения, чтобы человек осознал себя как индивидуальность. Если человек может стоять и смотреть на картину с одиннадцати до часа — значит, он индивидуальность. Если час — это слишком много, то мощная индивидуальность (правда, не у всех она есть, бывает и наоборот).

Памук требует изменений в приоритетах распределения государственных благ — от больших музеев в сторону маленьких. Вот эту песню мы все время слышим. А какие маленькие музеи? Они все разные. Вот Ирина Александровна Антонова в течение 20 лет говорила на всех международных форумах, что в России всё плохо еще и потому, что все деньги правительство отдает большим музеям, а вот таким маленьким, как Пушкинский, не дают. Ну, к этому еще добавлялось, что все эти большие музеи — в Петербурге, и президент из Петербурга, всё поэтому. Так что «большие» и «маленькие» — это всегда такой способ спорить за деньги...

Превращать ли собственные дома в музеи? Это очень своеобразный способ жить. Если вы живете в историческом памятнике (раз вы не можете изменить стропила или цвет стен, если живете в центре Парижа), то вы вынужденно как-то участвуете в музеефицировании, гордитесь этим. Превращать свою жизнь в музей — вполне правильно, только немножко нарочито. Тем не менее сам Орхан Памук сделал это, так что имеет право об этом говорить.

Стесняют ли наши души огромные дворцы, среди которых мы живем? Мы живем в Петербурге. Я думаю, что петербургские дворцы отражают наши души вполне, и мы всегда чувствуем себя частью всего, что нас окружает. Но ведь в каждом городе по-разному, в других городах этого нет. Потому что это город, который нельзя трогать. Он хрупкий, его надо сохранить, чуть выбьешь — и всё вылетит. В Москве можно все что угодно строить, достраивать, — она выдержит и не станет хуже. Она может это всё абсорбировать.

СКРОМНЫЙ МАНИФЕСТ

«Мой скромный манифест для всех музеев:

Я люблю музеи и, как многие, с каждым днем получаю от них всё больше удовольствия. Я воспринимаю музеи всерьез, и поэтому иногда меня посещают гневные, даже яростные мысли. Но мне бы не хотелось говорить о музеях с гневом. В Стамбуле моего детства музеев было мало. Почти все они были важными памятниками истории. Либо же это были какие-то пафосные государственные экспозиции наподобие музеев — таких много в неевропейских странах. <...> Много лет спустя в переулках европейских городов маленькие музеи помогли мне почувствовать, как можно рассказать историю каждого персонажа такого музея (в этом они были похожи на романы). <...> Я никогда не забываю о том, что такие музеи, как Лувр, Метрополитен, Топка

пы, Британский музей, Прадо, являются сокровищницей человечества. Но я бы не хотел, чтобы большие, величественные сокровищницы стали образцом для музеев будущего. Музеи, особенно те, которые появляются в быстро развивающихся неевропейских странах, должны исследовать новый мир современного человека, его человеческую природу и рассказывать об этом. Ведь большие музеи, которым государство оказывает поддержку, представляют именно государство, а не человека. А это не добрая и вовсе не невинная цель. <...> Свои соображения относительно музеев я хочу изложить по порядку.

1. Великие национальные музеи, такие как, например, Лувр и Эрмитаж, появившиеся в результате того, что для людей открыли императорский либо королевский дворец, и ставшие обязательной для посещения туристической достопримечательностью и национальным символом, показывают, что история нации (то есть исторический процесс сам по себе) важнее, нежели история отдельного человека. Однако именно на примере истории отдельного человека легче показать духовную высоту человечества.

2. Можно усмотреть параллель в том, как осуществляется превращение дворцов в большие музеи и превращение народных эпических сказаний — дастанов в романы. Да, эпические сказания, повествующие о героических подвигах правителей древности, подобны дворцам, в которых те жили. Однако большие музеи на романы не похожи.

3. Надоели музеи, которые пытаются поведать историю какого-нибудь сообщества, организации, команды, общины, нации, государства, народа, фирмы или какого-нибудь предмета, объекта. Мы устали от них. И мы все сознаем, что истории обычных людей будут намного богаче, важнее и подарят нам больше радости, чем история всех народов вместе взятых». «* Вопрос не в том, чтобы суметь рассказать, насколько богата китайская, индийская, мексиканская, иранская либо турецкая история и культура. (Конечно, и это тоже важно, но это нетрудно.) Трудно суметь показать в музее в том же масштабе, с той же силой и глубиной историю конкретных людей, живущих в этих странах сейчас.

* Музеи должны стать меньше, индивидуальнее и дешевле. Только так можно рассказать людские истории. В больших музеях с большим входом нас собирают, чтобы напомнить о государствах и народах, но забывают о нашей индивидуальности. Поэтому везде вне западного мира люди по музеям ходить боятся». «* Задача музеев настоящего и будущего — рассказывать не о государстве, а о человеке. Правда, не стоит забывать о том, что человек этот веками переживал жестокие трудности.

* Средства и источники финансирования, предназначенные большим, величественным, символическим музеям, следует отдавать маленьким музеям».

«Эти деньги должны поощрять и поддерживать обычных людей в том, чтобы они превращали свои маленькие дома и маленькие истории жизней в музеи».

«* Если предметы искусно и осторожно поместить в их родные дома, не оторвав их от своей среды, от своих улиц, то свою историю они расскажут сами». <...>

«10. Огромные дворцы, властвующие над кварталами и городами, не показывают наши души, наоборот — они их стесняют. Человеку ближе идея скромного музея, который превратит квартал, улицу, дома, магазины: словом, всё вокруг, — во фрагмент музея!

11. Будущее музеев — в наших домах.

О «Вёшенском манифесте»: Год назад, в сентябре 2012 года, Союз музеев России принял «Вёшенский манифест», где мы попытались выразить проблемы российских музеев. Довольно резко выразили. Что-то изменилось, что-то — нет.

Вся история после перестройки, когда музеям стало необходимо держать оборону своих коллекций, когда музеи России с честью сохранили свои фонды (практически в нашей стране не приватизированы было только две вещи: фонды Академии наук и Музейный фонд России)... все остальное было приватизировано, переприватизировано, снова национализировано. Каждую минуту мы должны помнить, что при любых переделах существует большое количество альтернатив: рынка частных коллекционеров, беднеющего антикварного рынка... как они ждут там шесть одинаковых шашек, пять в продажу.

«Вёшенский манифест» связан с этой необходимостью гарантии защиты музейных коллекций и их развития. Музеи России живут по модели, которая должна стать образцом для общества: это экономика, которая не стремится получать прибыль в 200 процентов в карман, это нормальные социальные программы бесплатного посещения теми, кто больше всего нужен музею, — детьми, студентами, пенсионерами, некоторыми другими категориями российских граждан. Кто-то должен за это заплатить: те, кто покупает полные билеты и знает, куда идут эти деньги.

Эрмитаж — музей, где идет постоянный диалог культур и где красивое слово «интернационализм» звучит наилучшим образом. Многому можно у музея поучиться. Вся музейная жизнь, между Сциллой и Харибдой, рядом с возможной гибелью, не прекратится никогда, музеи будут жить, расширять свои территории, возможности и аудиторию, понимание того, что есть музей, чем он может быть и что музеем не является.

ВЁШЕНСКИЙ МАНИФЕСТ

«Сегодня мы стоим перед реальной возможностью исчезновения музеев, их растворения в диснейлендах с мифическими бизнес-планами.

Мы против национального комплекса неполноценности, выражающегося в пренебрежении наследием, против рейдерства, против финансового унижения, против художественной и исторической неграмотности.

Мы против того, чтобы музеи перестраивать по моделям доморощенного бизнеса и грубых политехнологий. Напротив, пропаганду и бизнес нужно строить с оглядкой на музейную модель гуманитарного и ответственного действия.

Мы хорошо знаем, как нам действовать, у нас учатся многие музеи мира. Мы требуем сохранить право на принятие решений самостоятельно.

<...> Мы требуем признать специфику музейной деятельности в российском законодательстве, с учетом стратегических документов, подготовленных российским музейным сообществом.

Музеи выполняют государственную функцию сохранения культурной ДНК нации, они создают культурный продукт, обеспечивающий передачу этой ДНК. От государственного аппарата мы ждем политики поддержки этой высшей миссии музеев.

Исполнить свою миссию музеи России смогут только в том случае, если государством и обществом будет сделано несколько шагов.

Первый и главный шаг — это полный и безоговорочный отказ числить музеи по разряду культурно-просветительных, досуговых или развлекательно-креативных заведений.

Второй важнейший шаг — это закрепление во всех законодательных актах и в правоприменительной практике органов власти всех уровней принципа целостности, неприкосновенности и неделимости Музейного фонда Российской Федерации, музеефицированных объектов культурного наследия и историко-культурных территорий.

Третий шаг — это принятие государством обязательств по материальному обеспечению существования музеев.

1. На основе лекции «Острые углы мирового музейного пространства», прочитанной М. Б. Пиотровским в Государственном Эрмитаже в июне 2013 года

2. В блестящем созвездии «музейцев» Николай Федорович Федоров занимает особое место. Оригинальный мыслитель, стоявший у истоков русской религиозной философии конца XIX — начала XX века. Родоначальник философского и научного течения космизма. «Московский Сократ», перед синтетической мыслью которого преклонялись Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев. Деятель отечествоведения, выступивший с целым ря-

дом инициатив в области сохранения духовного и культурного наследия России.

3. Чима да Конельяно (Джованни Батиста Чима) — один из живописцев венецианской школы (конец XVI — первая половина XVII века, точное время рождения и смерти неизвестно).

4. Секуляризм — концепция, согласно которой права и другие источники права должны существовать отдельно от любого типа религий и религиозной веры.

5. Во время объединения Италии секуляризация проводилась в 1855 и 1866 годах, с ликвидацией Папской области в 1870 году. Секуляризация (от лат. *saecularis* — «мирской») — в исторической науке изъятие чего-либо из церковного, духовного ведения и передача светскому, гражданскому ведению, превращение церковной собственности в государственную.

6. Ферит Орхан Памук — турецкий писатель, лауреат многочисленных международных премий, в том числе Нобелевской премии по литературе (2006). В 2006 году был включен в сотню наиболее влиятельных людей мира по версии

журнала Time. Произведения писателя переведены на 60 языков, изданы в более чем 100 странах.

7. Одна из последних книг автора, «Музей невинности», посвящена вещам как отражению реальности прошлого. 28 апреля 2012 года в Стамбуле открылся созданный на основе этой книги Музей невинности.

1. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

МАДОННА ЛИТТА. 1490–1491
Холст (переведена с дерева),
темпера. 42 x 33 см
Государственный Эрмитаж
Источник поступления: картина
поступила в 1865 году из миланско-
го собрания герцога Антонио Лит-
та, с именем которого связано
ее второе название.

• Картина исполнена, очевидно,
в Милане, куда художник пере-
ехала в 1482 году. Она относится
к числу произведений, появле-
ние которых ознаменовало но-
вый этап в ренессансном искус-
стве – утверждение стилия Высо-
кого Возрождения. Подготови-
тельный рисунок к эрмитажно-
му полотну хранится в Париже в
Лувре.

2. КАРАВАДЖО.

ЮНОША С ЛЮТНЕЙ. Около 1595
Государственный Эрмитаж

• Источник поступления в музей:
приобретена в Париже из собра-
ния Джустиниани в Риме. 1808
«Юноша с лютней» был написан
около 1595 года для кардинала
Франческо дель Монте, покрови-
тельствовавшего художнику. На
нотной тетради, лежащей перед
лютнистом, начертаны началь-
ные ноты популярного в XVI веке
мадригала Жака Аркаделя (Яко-
ба Аркадельта) «Вы знаете, что
я Вас люблю». Символика люб-
ви скрыта и в других предметах.
До сих пор в европейских язы-
ках существует выражение: «Его
лютня дала трещину», что озна-
чает: «Его любовь закончилась
неудачно».

«Лютниста» купил у дель Монте
его друг, банкир и коллекционер
Винченцо Джустиниани. В 1808
году в Париже собрание Джусти-
ниани было выставлено на про-
дажу. Ещё до начала аукциона
Доминик Виван Денон, директор
Лувра, по просьбе Александра I
приобрёл эту картину для Эрми-
тажа.

3. АНТОНИО КАНОВА.

ТРИ ГРАЦИИ. Между 1813–1816
Мрамор. Высота 182 см
Государственный Эрмитаж

• Источник поступления в музей:
приобретена у герцога Н. Н. Лей-
тенбергского в Санкт-Петербурге.
1901. Группа «Три грации» была
заказана императрицей Фран-
ции Жозефиной, но заказ отса-
вался невыполненным вплоть до
ее смерти. У А. Кановы скульпту-
ру выкупил сын Жозефины Евге-
ний Богарне.

4. ФРЕДЕРИК РЮЙШ.

**ИНЪЕЦИРОВАННАЯ ГОЛОВКА
РЕБЕНКА НЕСКОЛЬКИХ МЕСЯ-
ЦЕВ СО ВСКРЫТОЙ ЧЕРЕПНОЙ
КОРОБКЕЙ.**

Конец XVII в – начало XVIII в
МАЭ РАН, № 4070-165
Коллекция Фредерика Рюйша,
Амстердам — Императорская
Кунст и Натурал Камера, Санкт-
Петербург — Музей антропологии
и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН

• Фредерик Рюйш (нидерл.
Frederik Ruysch, 1638–1731) — зна-
менитый нидерландский ана-
том, изучал медицину в Лейдене;
с 1665 г. — профессор анатомии,
а с 1685 году и ботаники в Амстер-
даме. Всемирную известность по-
лучил его способ сохранять ана-
томические препараты и бальза-
мировать трупы посредством так
называемый liquor balsamicus, а
также неизвестный в настоящее
время способ наполнять тонкие
кровеносные сосуды затвердева-
ющей жидкостью. Рюйш основал
первый после музея Ворма и Бар-
толина в Дании анатомический
музей. Во время второго загра-
ничного путешествия Петр I купил
в 1717 году анатомический кабинет
Рюйша за 50 000 флоринов. На-
ходящиеся в музее Академии наук
в Петербурге (Кунсткамера) пре-
параты, приготовленные Рюй-
шем, превосходно сохранились до
настоящего времени. Часть кол-
лекций Рюйш продал польскому
королю Станиславу, который их
подарил Виттенбергскому универ-
ситету.

5. ЖАН-БАТИСТ СИМЕОН

**ШАРДЕН. НАТЮРМОРТ С
АТРИБУТАМИ ИСКУССТВ.** 1766
Холст, масло. 112 x 140,5 см. Карти-
на приобретена Екатериной II у ху-
дожника в 1766 году.

Государственный Эрмитаж
• Картина была выполнена по
заказу Екатерины II для украше-
ния конференц-зала Император-
ской Академии художеств и сра-
зу привезена в Санкт-Петербург.
В центре композиции — стату-
этка «Меркурий» работы Жан-
Баптиста Пигалы, вокруг — атри-
буты, представляющие основные
жанры искусства. Считается, что
картина была доставлена в Санкт-
Петербург скульптором Фальконе,
приглашенным как раз в то вре-
мя для работы над конной стату-
ей Петра I. Натюрморт настолько
понравился императрице, что не
был передан в Академию, а остав-
лен в Зимнем дворце в ее личных
апартаментах.

6. ШИФР С ВЕНЗЕЛЕМ

ЕКАТЕРИНЫ II. 1780-1790-е
Серебро, золото, бриллианты; че-
канка. 7,3 x 3,3 см
Государственный Эрмитаж

Источник поступления в музей:
из собрания императрицы Екате-
рины II

• В правление императрицы Екате-
рины II её фрейлины вместо
миниатюрного портрета госуда-
рыни, как это было принято рань-
ше, например, при Елизавете Пе-
тровне, начали носить особые
знаки – «шифры», своего рода
ювелирное украшение с брилли-
антами в виде вензеля Екате-
рины II. Этот обычай получил широ-
кое распространение в 1770-х го-
дах. Самый известный, оконча-
тельный вариант вензеля импера-
трицы Екатерины II представлял
собой исполненное крупно пропи-
сью букву Е, пересеченную в сред-
ней части римской цифрой II.

7. СОБАКА В КОСМИЧЕСКОМ СКАФАНДРЕ.

1958
Лаборантка помещает собаку в
скафандр, обеспечивающий без-
опасность во время космических
полетов в ракете
№ 1227775

• Завершив программу медико-
биологических исследований жи-
вотных при их полетах на одно-
ступенчатых ракетах Р-2А, Р-2,
Р-5 до высоты 100,8; 212 и 450
км с использованием герметиче-
ских кабин с регенерацией газо-
вой среды для животных и воз-
вратом головной части ракет с
животными и всей регистрирую-
щей и обеспечивающей аппарату-
рой, в СССР решили вопрос о воз-
можности полета живых высоко-
организованных существ на раке-
тах с обеспечением безопасности
подобных полетов. У нас в стране
мы подготовились к полету чело-
века на ракете.

8. СТУЛ ПЕТРА I

«Старая Деревня»,
реставрационно-хранительский
центр Эрмитажа

9. КАРЕТА-ВИЗАВИ, 2-МЕСТ-

НАЯ. ФРАНЦИЯ. Около 1761
Дерево, металл, кожа, бархат, стек-
ло, перламутр; резьба, литье, вы-
шивка, золочение, роспись маслом.
500 x 200 x 250 см

Инв. № ЭК-13. «Старая Деревня»,
реставрационно-хранительский
центр Эрмитажа.

Источник поступления в музей:
Конюшенный музей в Ленинграде.
1927

• Карета типа "визави" в XVIII веке
представляла собой экипаж с ку-
зовом для двух пассажиров, сидя-
щих друг против друга. Эрмитаж-
ная карета являет собой исключи-
тельно художественную и истори-
ческую ценность, так как образ-
цы такого рода экипажей в евро-
пейских музеях почти не сохрани-
лись. Она принадлежала извест-
ному общественному деятелю рус-
ской культуры И. И. Бецкому, ко-
торый купил ее в Париже и препод-
нес в 1762 году императрице Ека-
терине II. Декор кареты исполнен
в стиле рококо.

10. ИКОНА ИОАНН БОГОС-

ЛОВ В МОЛЧАНИИ. 1678
Мастерская Кирило-Белозерского
монастыря. Мастер Нектарий Кулю-
шкин. Дерево, темпера. 109 x 85 см.
Вывезена из Архангельской обла-
сти в 1960 году.

• Апостол Иоанн Богослов одной
рукой касается губ (знак молча-
ния), за плечами святого — ангел
в сиянии. Это знак Божией премуд-
рости, которой руководствовался
в своем служении апостол.

11. РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС

ВАН РЕЙН. ФЛОРА. 1634
Холст, масло. 125 x 101 см
Государственный Эрмитаж

Поступление: между 1770–1774
• Свою жену Саскию ван Эйлен-
бурх в виде Флоры, античной
богини весны и цветов, Рем-
брандт писал трижды в 1634,

1635 и 1641 годах. Эрмитаж-
ное полотно, созданное им в год
свадьбы, свидетельствует о вос-
торженной любви художника к
молодой женщине. Особое оча-
рование придает образу кон-
траст неувережности и робо-
сти, с которой позирует юная
модель, и великолепия богато
расшитых одежды и аксессуаров.
В картине соединились особен-
ности пасторального и истори-
ческого портрета.

12. ЯКОБ ВАН РЕЙСДАЛ.

ЕВРЕЙСКОЕ КЛАДБИЩЕ.
1654–1655. Нидерланды
Холст, масло. 84 x 95 см/
142,2 x 189,2 см

• Картинная галерея, Дрез-
ден (вариант около 1660 — в
Институте искусств, Детройт,
дар из коллекции Юлиуса Х.
Хаасса в память о его брате
Эрнсте В. Хаассе). Сохрани-
лись два рисунка ван Рейсдала с
видами этого небольшого клад-
бища в окрестностях Амстер-
дама и изображением трех над-
гробий: бывшего лекаря коро-
левы Марии Медичи, Илии
Монтальто, главного раввина
Амстердама и неизвестного
богатого гражданина. Оба этих
рисунка стали основой при соз-
дании картины «Еврейское клад-
бище». Английский живописец
Джон Констебл, назвал эту кар-
тину «Аллегорией человеческой
жизни».

13. ЭТЬЕН МОРИС

ФАЛЬКОНЕ. ГРОЗЯЩИЙ АМУР.

После 1772 — до 1780
Мягкий фарфор, бисквит. Высо-
та 23,7 см

Государственный Эрмитаж
Источник поступления в музей:
Павловский дворец-музей. 1932
• Этьен Морис Фальконе создал
скульптуру в эпоху расцвета лег-
кого и праздничного искусства
рококо. «Грозный Амур» был
создан в 1757 году для украшения
маркизы Помпадур, скульптура
имела шумный успех, многие
хотели украсить ею свои салоны.
Мастер шесть раз повторял
свое творение в различных
материалах и разных размерах.
Экземпляр, хранящийся в Госу-
дарственном Эрмитаже, был
создан в 1770–1780-е.

14. КАТАЛОГ МУЗЕЯ

МУССОЛИНИ. 1939

Королевский институт археологии
и истории искусства.
Провинция Рима

15. СТАТУЯ СВЯТОГО

СЕБАСТЬЯНА В ВИТРИНЕ

Угол между улицами Borgo Pinli
и Via degli Alfani, район Сан-
Джованни, Флоренция

16. КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ.

**ФРАГМЕНТ АРХИТЕКТУРНЫХ
СООРУЖЕНИЙ ИЗ РЕДИМЕЙ-
ДОВ — RAY GUN WING И MOUSE
MUSEUM.** 1970-е
MoMA, Нью-Йорк, 14 апреля 2013 —
5 августа 2013



вторское 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 (843) 567-24-24 (г. Казань)

+7 (861) 267-24-94 (г. Краснодар)

+7 (831) 233-24-24 (г. Нижний Новгород)

+7 (383) 325-24-24 (г. Новосибирск)

+7 (863) 204-24-24 (г. Ростов-на-Дону)

+7 (846) 979-24-24 (г. Самара)

8 (800) 700-00-24

* По версии SPEAR'S Russia Wealth Management Awards 2010 и 2011 г.г.
Банк ВТБ 24 (закрытое акционерное общество).
Генеральная лицензия Банка России № 1623.
Реклама.
Private Banking — частное банковское
обслуживание



● ФОТО: РМАЙЯ ГОВАЙЛИ. ИЗ КНИГИ «WALL TALK. GRAFFITI OF THE EGYPTIAN REVOLUTION». ZEITOUNA, 2012

ОБ ЭСТЕТИКЕ РЕВОЛЮЦИИ

Революционные граффити
на улице Мухамеда
Махмуда, прилегающей
к площади Тахрир, Каир

Фрагмент надписи
на саркофаге царицы
Нахт-бастет-ру, матери
полководца Ях-меса
Базальт. VI в до н. э.



Граффити площади Тахрир — это египетская революция, «арабская весна»: первый этап революции и первые революционные граффити.

Написано: «Идут». И вы видите, кто идет. Таких знаков и на наших улицах много: это международный знак анархистов, их в Петербурге сколько угодно. Дама кричит: «Революция!» Даму узнаете? Да, Лиля Брик, Родченко. Так что эстетика русской революции продолжается. Мы иногда думаем, что эта революционная эстетика ушла, мы ее провалили — и все кончилось. Но в мире она еще всюду существует и действует.

Когда в Египте начались выступления против «Братьев-мусульман» — в Измаилии толпа громила их штаб-квартиру, там были печатные лозунги. Все эти лозунги были порваны толпой, но порваны так, что нигде не затронута часть текста со словом «Аллах». Сберегли. Очень аккуратно порвали. Это историческая традиция.

Ее можно увидеть и у нас в Эрмитаже. У нас стоят два больших базальтовых саркофага времени персидского вторжения в Египет. Это саркофаги родственников последних доперсидских правителей Египта. Видимо, новое персидское начальство приказало местным коллаборационистам сбить имена людей, которые лежат в этих саркофагах. Однако египетские имена частично состоят из имен богов. Так вот, наемный предатель сами имена сбил, но те части, где есть имена богов, не тронул — и они сохранились.

Революция сегодня та же, что и во времена персидского завоевания. То, что сегодня происходит на улицах, постепенно становится музейным делом. Все эти граффити уже являются предметом обсуждения музейщиков: как их сохранять? Музей расширяет свою аудиторию и расширяет представления о музейной коллекции. Всё спасаем и забираем в музей. И граффити тоже будем спасать, если только никто не станет рисовать их на стенах наших зданий.





НЕ ХНЫЧЬ, КАК ВЕРТЕР!

Немецкое искусство XX века выглядит как серьезное и бескомпромиссно жесткое. Это сквозит и в его формах, и в его палитре, и в послании, которое оно стремится донести, и в контексте, которое оно создает. Жесткое и очень тяжелое.

И непростое.

«Моя живопись последовательно организована агрессивно диссонирующей орнаментальной инверсией», — говорит Георг Базелиц.

Бескомпромиссное.

Гиперфигуративное и нередко уродливое.

Но чрезвычайно экспрессивное.

Ни на йоту не забавное.

Грубое, а не радующее глаз.

И агрессивно маскулинное.

Язык немецкого искусства XX века мгновенно распознаваем: спутать произведение немецкого модернизма с французским или итальянским практически невозможно. Живопись на немецких холстах всегда многослойна — как у Ловиса Коринта, Отто Дикса или Кристиана Шада. Образы нередко перечеркнуты, как у А. Р. Пенка, или решены весьма брутально, как у Георга Базелица, обрабатывающего свои скульптуры циркулярной пилой. Они находятся в резком контрасте с продуманной утонченностью французского сюрреализма или поэзией итальянской метафизической живописи, притом что и за первым и за вторым стилем стоят интернациональные движения. Искусство Германии чрезвычайно замкнуто и интровертно. На первый взгляд оно выглядит жестким. Кажется, его интересуют только внутренние проблемы немецкого общества последнего столетия, и лишь через его перспективу — попытка понять весь остальной мир и установить с ним приемлемый диалог. Все глобальные откровения немецкого искусства укоренены в местной почве. В XX веке юный Вертер, гётевский герой, покончивший жизнь самоубийством от безответной любви, продолжал оставаться всеобщим образцом для подражания. Но немцы традиционно клеймили его как слишком мягкосердечного.

Если немецкое искусство фигуративно, его послание зачастую очень сложно. Если оно абстрактно, то оборачивается калейдоскопом символов. Вильгельм Воррингер описывал сходную оппозицию в книге «Аб-

стракция и вчувствование» (1908), которая предвосхитила основной идеологический дисбаланс XX века. Воррингер сформулировал эту оппозицию накануне катастрофы Первой мировой войны. Противостояние между двумя явлениями продолжалось весь XX век, отражая политические реалии и становясь оружием в руках политиков. Баухауз с его прославленными экскурсами в область абстракции был закрыт Гитлером. Произведения абстракционистов и экспрессионистов были классифицированы как «дегенеративные» и сожжены нацистами. Их «положительные» контрагенты, фигуративные работы, выполненные в «правильном» ключе, были показаны на Большой немецкой художественной выставке, лично поддержанной Гитлером. Но когда в послевоенное время маятник качнулся в обратную сторону, большую часть «правильных» художников позабыли.

После окончания Второй мировой войны Германия оказалась распавшейся на две части, восточную и западную, разделенные реальной и идеологической Стеной. Со смертью Йозефа Бойса и падением Стены началась новая эра немецкого искусства. Но его основные черты и приоритеты во многом остались неизменными.

В ходе всех этих политических треволений единственным, что не подверглось разрушительной критике, была техника живописи как таковая. Запутавшиеся в идеологических противоречиях художники сконцентрировались на технике. Палитра и кисть оставались неизменными: идеология здесь была ни при чем. «Я немецкий художник, и то, что я делаю, укоренено в немецкой традиции», — говорит Базелиц. С этим согласились бы многие другие немецкие мастера. Укорененный в традиции Зигмар Польке выработал уникальный индивидуальный способ совмещения визуальных контекстов. Несмотря на кажущуюся близость поп-арту, его стиль далек от радостной простоты. Он следовал традиции использования природных ресурсов, прежде всего — дерева, основного материала скульптуры и графики немецкого Ренессанса. Помимо этого, его работы находятся в контексте особого *deutsches Formgefühl*, немецкого чувства формы, традиционно противопоставляемого гармонии итальянского Ренессанса. Скульптуры Вильгельма Лембрука

сложно представить себе без резьбы по дереву Тильмана Рименшайдера. Создание лесных пейзажей Кифера, Базелица и Люперца было бы невозможно без всей предшествующей немецкой традиции изображения леса — от Альбрехта Альтдорфера до Каспара Давида Фридриха и Фердинанда фон Райски.

Не удивительно, что искусство Германии второй половины XX века обращается к столь же национально укорененному наследию немецкого экспрессионизма как к источнику вдохновения. Экспрессионистские рисунки Эриха Хеккеля, Германа Макса Пехштейна, Эрнста Людвиг Кирхнера или Августа Макке сегодня могут быть с легкостью помещены среди неоекспрессионистских работ Георга Базелица, и вместе они, кажется, формулируют единое художественное послание.

Знание исторического контекста немецкого искусства необходимо для понимания того, почему немецкий художник, освоивший технику живописи, вдруг начинает чувствовать себя профессиональным солдатом на поле идеологии. В начале 1920-х Ловис Коринт (1858–1925) писал: «Пока я буду ходить по земле и буду способен работать, я буду стоять за живопись, как всегда это делал. Думаю, никто не сможет сказать, что я не был верен себе. Быть может, когда-нибудь меня вспомнят как стойкого солдата, оставшегося стоять на своем посту».

Нечего и говорить, что художникам конца XX века пришлось быть еще более стойкими. Это в большой степени справедливо в отношении Ансельма Кифера с его прямыми цитатами из немецких исторических реалей, как в работе «Темпельхоф» (2011), где происходит отсылка ко всей мифологии самой мощной авиабазы гитлеровского люфтваффе. Немецкий художник XX века часто обнаруживает, что его забыли на посту. «Я был одинок», — говорил Зигмар Польке, рассказывая о начале своего пути на Западе, куда он успешно перебрался в 1953 году из Восточной Германии. Немецкий художник одинок, как забытый солдат, как заблудившийся «Стрелок в лесу» (1814) с картины Каспара Давида Фридриха. В этом контексте полотно Вальтера Грамматте «Великий страх» (1918) предстает портретом целого столетия.

Многие немецкие художники XX века пострадали от плодов политических коллизий. Если им и не пришлось стать солдатами одной или обеих мировых войн, катастрофы столетия не могли не затронуть их судьбы. В связи с этим их профессия всегда выглядела как особое призвание. Они чувствовали себя проводниками Kunstwollen, художественной воли.

Данный термин, с отсылкой к Алоизу Рилю, развивал Воррингер, а затем Кандинский, понимая под ним нужду художника выразить свое внутреннее горение, его «внутреннюю необходимость». Большая часть немецких картин XX века была задумана и создана не как обычные работы, а как программные художественные заявления. Натюрморт был не просто натюрмортом, но живописным манифестом. Портрет писался не для того лишь, чтобы просто сохранить память о чьем-либо лице, но был средством навечно запечатлеть живительные силы, определяющие устрой-

ство и судьбу изображенной личности. На этой выставке таковы «Дама в меховом пальто» (1923) и «Урсус в детском конверте» (1927) Отто Дикса или «Спящая» Эриха Хеккеля (1914).

В Германии XX века никто не писал пейзаж просто так: это всегда или будоражащая рекомпозиция, как в работе «Женщина с младенцем и девушки на улице» (1913) Августа Макке и «Нищий из Прахтице» (1924) Конрада Феликсмюллера, или неестественный монумент, как в работе Базелица «Одна нога» (1988). Пейзаж Пауля Клее раскрывал тайное движение души, где каждое прикосновение к холсту обладало скрытым внутренним значением. В Баухаузе Клее обучал своих студентов, предлагая им «нарисовать топографический план и предпринять небольшое путешествие в Страну лучшего понимания. Первое действие движения (линия) ведет нас прочь от исходной точки. Через короткое время мы останавливаемся, чтобы перевести дыхание (прерывистая линия или, если мы останавливаемся несколько раз, пунктирная). Посмотрим назад, чтобы понять, насколько далеко мы ушли (движение в обратную сторону). Дальше пойдём по этой или по другой дороге (пучки линий). Река преграждает путь, садимся на лодку (волнистое движение). Далее вверх по течению находим мост (серия арок)...».

Художник, а в Германии это всегда интеллеktуал, — чувствует себя ответственным за общество, которое нужно образовывать, вдохновлять и направлять. Даже если его искусство будет понято не до конца, оно нацелено на то, чтобы прямо влиять на умы. Как говорил Маркус Люперц: «Современники не понимают художника, они его или любят, или ненавидят». Пока политики с пеной у рта обсуждают разные проблемы общества, художник обращает общественное внимание на то, что находится под ногами, и призывает отслеживать изменения, проходящие на этом уровне. Задача художника — не целительство в прямом смысле слова (романтическим исключением является лишь искусство Йозефа Бойса), но попытка помочь обществу пережить послевоенный и «послестенный» синдром и найти новую идентичность.

Является ли маскулинность художественной воли причиной того, что немецкое искусство XX века уделяет столь малое внимание женскому? Возможно. Исторически на истеричных Лорелей, которые застигали путников врасплох и доводили их до самоубийства, было мало спроса. Гораздо более популярным был образ вертеровской Лотты, раздающей хлеб детям: доброй, верной и спокойной женщины. Это Мать-Земля, которую можно увидеть в архаических формах Ганса Арпа, и задумчивая скромница из скульптур Вильгельма Лембрука. Немецкие мужчины XX века рады женскому окружению, но времени влюбляться у них нет. Художникам приходится быть серьезными и последовательно строгими, чтобы суметь повести за собой весь остальной мир в нужном направлении, вывести всех из очередного странного соцюрреалистического контекста, как на картине «Лесной поселок» (2004) Нео Рауха.

Можно сказать, что искусство и политика — центральная тема немецкого искусства XX века. Все оно словно сфокусировано на состоянии дисбаланса между достижением избранной исторической цели и вынужденной утратой свободы. Естественным образом, ключевым персонажем в этой непростой ситуации должен стать национальный герой, утешающий печали и воплощающий чаяния общества. В XX веке общество не может позволить ему быть ни обезумевшим влюбленным, ни кьеркегоровским фланёром. Вместо этого его образ формируется по модели нищенского суперчеловека, который страдает от наваждения стремительно меняющегося окружающего мира. Больше, чем в любые другие времена, немецкому художнику XX века хочется быть настоящим вином, идущим сквозь города и веси во имя установления честной политики в окружающем его, неизменно подлом, мире. Но в Германии эта позиция сильного героя должна оставаться незанятой: в XX веке роль вождя была бесповоротно скомпрометирована. Поэтому художнику приходится довольствоваться своим званием и своей скромной позицией. И до конца стоять на своем посту.

Отсутствие последовательной идеологии в руках политиков заставляет художников искать ей подходя-

щую замену. Поскольку слово «нация» в Германии все еще табуировано — в целях предотвращения нового неожиданного проявления «вертеровского эффекта», именно художники собираются с силами, чтобы встать во главе общества:

*Birre nicht mehr wie ein Werther,
Welcher nur für Lotte glüht...*

«Не хнычь, как Вертер, целью жизни / Шарлотту сделавший!..» — говорят они народу. Эту поэму в 1844 году оставил немецкому народу великий Генрих Гейне. Немецкие художники XX века следуют его заветам, продолжая строфу национального поэта на пределе своих голосов:

*Was die Glocke hat geschlagen
Sollst du deinem Volke sagen,
Rede Dolche, rede Schwerter!*

«...В отчизне / Всё то, что колокол вмещал, / Провозгласи перед толпою, / И речь твоя пускай собою / Разит, сверкая, как кинжал!» (перевод О. Н. Чюминой).



121 **КОНРАД ФЕЛИКСМЮЛЛЕР**
Нищий из Прахатице. 1924

ЛЮДИ РЕАЛЬНОСТИ

ДИТЕР БУХХАРТ

В первые месяцы военной подготовки и во время Первой мировой войны Дикс концентрировался на экспрессионистских, кубистских и футуристических способах выражения. Но познав ничем не сдерживаемого человека на войне, Дикс стал прибегать к реализму в рисунках и картинах, например в «Портрете Бруно Александра Рошера» (1915), стремясь описать видимое и изобразить личность «как можно ближе к действительности»¹.

Ужас войны показал Вальтер Грамматте в картине «Великий страх» (1918). Налитые кровью глаза, смотрящие из темноты, отражают неприкрытый человеческий страх как символ мрачных времен. Картина предвещает неминуемый конец Первой мировой войны и служит вступлением к межвоенному периоду. Страх, наполняющий «Шанталь» Кристиана Шада (1919), — это страх перед будущим: обнаженная фигура смотрит на зрителя с сомнением и скептицизмом.

Нищета, бедность и голод послевоенных лет запечатлены в лицах, как на картине Конрада Феликсмюллера «Нищий из Прахатице». Акварель Георга Гросса «Дешевый виски» (1933) — символическое изображение США начала 1930-х годов, с их бедностью, экономическим кризисом и сухим законом. Человеческие лица на картине превращены в пугающие маски, изуродованные нищетой, алкоголизмом и злобой.

Загадочный портрет женщины, носящей вуаль и одетой в открытое вечернее платье и меховое манти, наводит на ассоциации с женщиной легкого поведения: «Дама в меховом пальто» (1923), а на картине «Урсус в детском конверте» (1927) изображен собственный сын художника, ведь Дикс «должен увидеть всё своими глазами... дабы подтвердить, что это так, как оно и есть»². Он показывает нищету эпохи, рождение собственного сына, младенца в колыбели.

Крайне впечатляет «Маниакальное убийство» (1922), являющееся продолжением знаменитого пропавшего коллажа «Маньяк-убийца (автопортрет)» (1920). В акварельной версии картины окровавленная жертва лежит на полу, а убийцу видно не полностью: его лицо и выпачканная в крови рука с ножом изображены в правой части полотна. Демонический оскал лица передает безумие мира, несущегося в пропасть, наполненного нищетой, насилием и смертью.

Свое слово об ужасах войны сказал и Рудольф Шлихтер в акварели «Художник с двумя повесившимися женщинами» (1924). Автор изображает здесь самого себя — как человека реальности, который кажется частью событий, разворачивающихся на картине. Две молодые женщины повесились, чтобы уйти от горестей своего времени. Сам художник лишь описывает случившееся, он находится в другой реальности — между восхищением сексуальной притягательностью и ужасом смерти обеих женщин.

¹ Strobl A. Ollo Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre. Berlin, 1996.

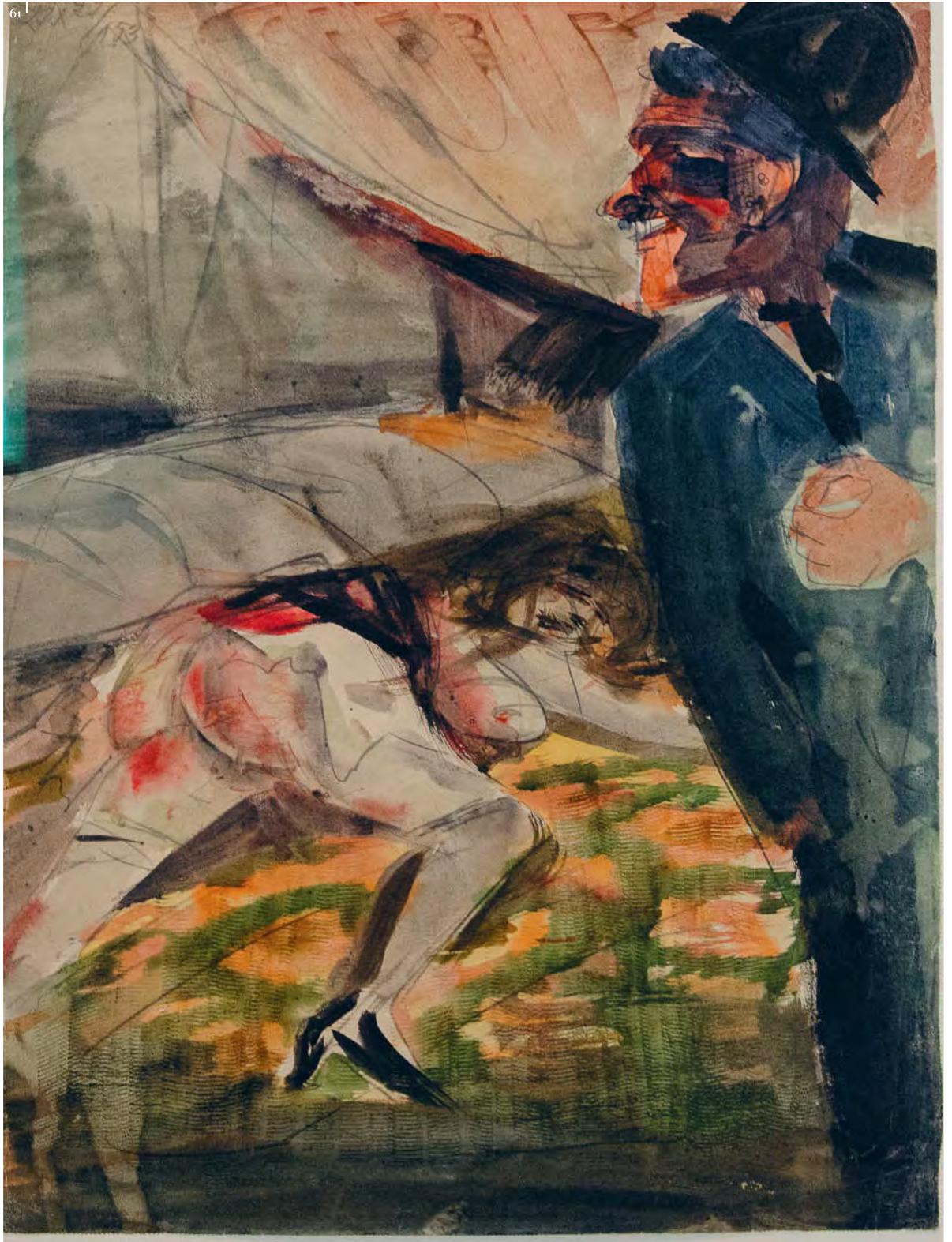
² Ollo Dix im Dezember 1963. Schallplatte des Erker-Verlags, St. Gallen





53

- 121 **Отто Дикс**
Урсус в детском конверте. 1927
- 121 **Отто Дикс**
Портрет Бруно Александра
Рошера. 1915
- 121 **Отто Дикс**
Маниакальное убийство. 1922



61





Ансельм Кифер

Название местности Темпельхоф может быть переведено с немецкого как «храмовый двор», или «двор тамплиеров», с отсылкой к Ордену рыцарей-храмовников. Во время Второй мировой войны в Темпельхофе собирали военные самолеты, а в 1948-м он стал воздушным мостом, спасшим от голода двухмиллионное население Берлина. Именно сюда «изюмные бомбардировщики» сбрасывали сладости для детей и всё необходимое для жизнеобеспечения населения. В дальнейшем

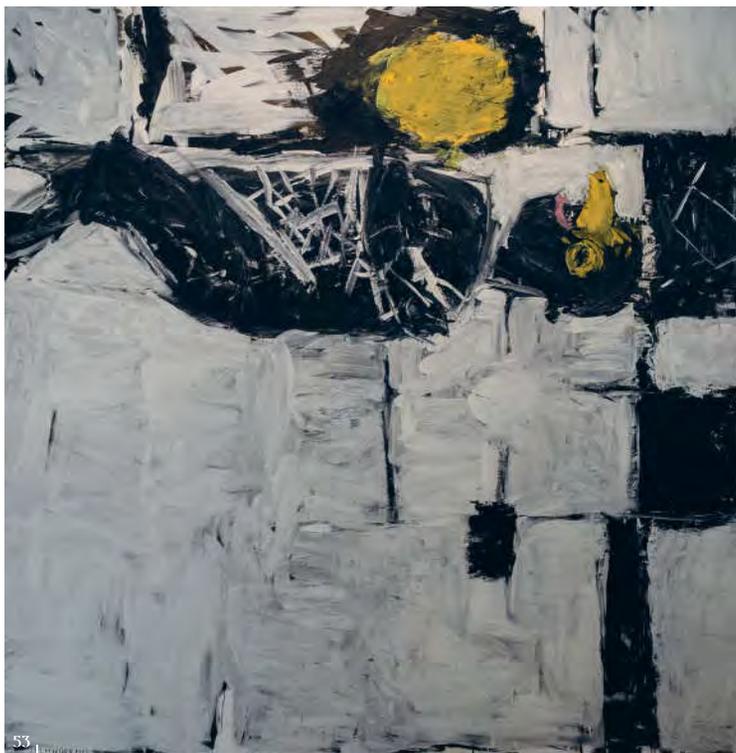
Темпельхоф функционировал как гражданский и коммерческий аэропорт, вплоть до закрытия в 2008 году. Работа Кифера представляет собой не ностальгическую иллюстрацию архитектурного памятника Третьего рейха. Это сложный герметический образ древнего собора, места мистических откровений и апокалипсиса. Интерьер огромного постиндустриального храма, показанного в перспективе, восстает из мешанины разнообразных материалов, напоминающих различные химические элементы и алхимические символы.



121 **АНСЕЛЬМ КИФЕР**
Темпельхоф. 2011

Георг Базелиц

В работе «Орел в кровати» Базелиц использует прием перевернутого полотна, саркастически определенный им впоследствии как «умное искусство плохих картин». Образ написан характерными широкими мазками текучей черной краски, с неподобными подтеками, в присущей художнику агрессивной манере начала 1980-х. Центральный персонаж, лежащий на кровати или в клетке, невнятен, его образ словно ускользает. То, что было немецким орлом, ныне представляет собой странное черное существо с кривым желтым клювом и раскрытой пастью. Орел неизлечимо болен. Грозный черный орел, символ силы и власти Германии, поддыхает в своей изломанной клетке. Картина проникнута одиночеством и безличием, ощущением отверженности и полного бессилия.



Нео Раух

Обыденная сцена «Лесного поселка» на первый взгляд правдоподобна, но вдруг оборачивается обманкой и лабиринтом для ума. Поверхность земли теперь крайне неустойчива: она колыхается и морщится, а бедное подобие травы, оказывается, прикрывает некую слоистую структуру, напоминающую по виду пергаментные страницы средневекового фолианта. Время, кажется, остановилось или потекло вспять в этой странной, пограничной, внепространственной зоне, созданной воображением художника.

121 **ГЕОРГ БАЗЕЛИЦ**
Орел в кровати. 1982

121 **НЕО РАУХ**
Лесной поселок. 2004

"Images of Russian Ballet"
can be seen at the Mikhailov Gallery
Russian jewellery stores

SASONKO
JEWELLERY HOUSE · ST.PETERSBURG



ballet.sasonko.com

Искусство в бизнес

ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТ

Безграничность мира искусства порождает тревогу, распространяя идею отсутствия у искусства определенного места или отправной точки для его оценки и отбора новых произведений. Подобное обусловлено глобализацией искусства и его выходом на широкий рынок, что полностью уничтожает ведущую роль музеев и галерей, за которыми более полувека оставалось последнее слово при отборе произведений искусства. Причины этому не только историко-экономические, имеет место конфликт модернистской и современной теории эстетики. В наше время система анализа и исследования, критики и отбора разрушена подвижностью цифровых образов, в которых предстают произведения искусства. Их распространение через многочисленные высокотехнологичные каналы, ставшие основными средствами для создания общественного мнения и одобрения, исключает возможность проверки и испытания: в отношении как смыслового, так и эмоционального их значения.

Возбуждающее, волнующее впечатление от избыточной демонстрации искусства эфемерно, и все способы — гламурные, декоративные — делают это впечатление все более безличным, схожим, неопределенным. В самом деле, яркая визуализация в средствах массовой информации делает неважным реальный опыт соприкосновения: сама связь искусства с реальным местом его присутствия, будь то город или конкретное учреждение, общественное или частное, — начинает казаться неуместной. Именно этим объясняется нынешняя утрата значения «культурными столицами»: сначала Парижем, который до 40-х годов был ведущим центром авангардного искусства, от кубизма до сюрреализма; затем Нью-Йорком, который с 50-х до 90-х являлся центром индустриального направления, от ташизма до поп-арта или минималистского искусства, наводнившего весь западный рынок.

С падением Берлинской стены и окончанием холодной войны общество знаний и экономики расширило свою географию: утвердился мир искусства без лидирующей идеи, если только это не идея прироста капитала; утвердился художественный мир без идентичности и места рождения. Из-за отсутствия принадлежности месту, без символической или реальной политической поддержки статус произведения искусства колеблется, оканчивается связанным с экономической стоимостью внутри финансовой системы. Искусство, как утверждал Уорхол¹, — это бизнес в окружении бизнеса. Оно становится инструментом прибыли и объектом обмена, выставочный зал, музей или галерея превращаются в шоу-рум, представляющую роскошные вещи, выполненные в мастерских «ремесленников». И если среди всего этого равнодушные интеллектуалы пытаются документировать отходы контекстуальной и изобразительной реальности, их вклад также неизбежно дает пищу для потребления.

Довольно сложно оценивать новые произведения искусства, имеющие разное философское и этническое происхождение: от Азии до Бразилии, от буддизма до христианства. Можно оценить достижения каждого следующего поколения, отмечая не столько потребность в новых идеях и альтернативных концептах, сколько претензию на оригинальность использования старых вещей и высоких технологий. Это утверждение особенно актуально в отношении таких художников, как Уэйд Гайтон или Келли Уокер², которые родились около 1972 года и используют инструменты и процессы, связанные со сканированием и компьютерной графикой. Их произведения стали модными и приобрели официальный статус сразу же после того, как были выставлены на аукцион в домах Christie's и Sotheby's, где постоянный рост стоимости заменяет истинную оценку историко-информационных технологий.

Не случайно в течение минувших 20 лет аукционные дома и арт-ярмарки стали инструментами «последней» оценки: в первом случае за счет искусственного роста цены на торгах, во втором — посредством их презентаций, а следовательно, прямого и конкретного предложения стоимости изображений и предметов искусства.

¹ «Бизнес — это следующая ступень после Искусства. Я начинал как коммерческий художник и хочу закончить как бизнес-художник. После того как я занимался тем, что называется “искусством”, я подался в бизнес-искусство. Я хочу быть Бизнесменом Искусства или Бизнес-Художником. Успех в бизнесе — самый притягательный вид искусства» (Энди Уорхол. «Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот)»).

² Wade Guyton (p. 1972, Хаммонд, Индиана).

³ Kelley Walker (p. 1969, Коламбус, Джорджия).

Но как назвать это чувство? Сегодня путешествие, цель которого — знакомство с искусством, больше не связано с посещением тех мест, где живут художники: от Парижа до Нью-Йорка, от Берлина до Лондона и Лос-Анджелеса, но обусловлено обобщенным понятием мира творчества, огромность которого непоправимо необъятна. Для того, кто интересуется современным искусством, тем, что именно сейчас находится в стадии становления и реализации, тому, кто хочет изучать его, приобретать его плоды, продвигать или понимать, становится невозможным познакомиться с ним напрямую, чтобы оценить его, из-за его всемирного гражданства. Стало очень трудно охватить всю территорию бывших окраин культурных экс-столиц: информационная и эмоциональная неуверенность становится абсолютной.

Если отказаться от посещения и открытия, что остается? Надежда отыскать прежний центр, где можно увидеть и испытать всё в одном и том же месте? Доверяться такому эксперименту рискованно, и этот риск берут на себя Венецианская биеннале и dOCUMENTA в Касселе, Афины, Сан-Паулу, на их выставках восстанавливаются центры, которые мы ищем. Сюда стекаются со всех континентов лучшие галеристы, кураторы, промоутеры «истинных» художественных ценностей. Им доверены анализ ситуации и подготовка открытия, при условии подмены теоретической базы экономической — с последующей гарантией покупки. Это максимальная гарантия, данная потребителю, который таким способом может, не совершая бесконечных путешествий, блуждать по одному магазину-складу, чтобы приобрести без какого-либо риска кусочек «земли искусства» и перенести его в свой дворец.

По существу следует отметить, что искусственные и временные объединения, подобные «Арт-Базелю» и «Фризу», не могли возникнуть в бывших культурных столицах, но только в местах, обладающих мощным банковским потенциалом и освобожденных от налогов: Бразилии, Гонконге и Лондоне.

В этих центрах беспрошльной торговли все одержимо познанием и овладением искусством. Именно здесь открыты лучшие магазины или галереи эксклюзивных товаров, от Zwirner до Gagolian, от Hauser&Wirth до Werner, от Perrotin до Gladstone, от White Cube до Goodman, которые множатся по всему миру и живут за счет перемещения произведения искусства из студии художника в частный дом или музей коллекционера. Здесь можно свободно, без всякого стыда, почувствовать себя связанным с художественными модными новинками, временно ставшими товаром; это — то место, где искусство становится фетишем, утратившим миссионерскую функцию и превратившимся в статусный символ, украшение, свидетельствующее о власти и умении инвестировать. Всё это без какого-либо страха и волнения, ради встречи с чисто экономической идеей искусства, без необходимости встречаться взглядом, иногда пристрастным, иногда отвлеченным, с неудобным и радикальным видением мира художника, если таковое еще существует.



12.1 Уэйд Гайтон/ Келли Уокер
Dear Ketel one drinker, here is the recipe for our signature cocktail. 1881

A former artist

Более века, с 1860-х, когда импрессионисты стали создателями живописной системы, построенной на разложении и дроблении цвета изображений, вплоть до 1989 года, когда падение Берлинской стены, посредством широкого обмена информацией между разными идентичностями и культурами, не без участия новых технологий вроде Интернета, повлекло за собой разрушение и рассеивание единой однозначной системы оценки произведений искусства, получившей распространение на всех континентах, а не только на Западе, — положение художника оставалось неизменным и постоянным. В течение всего этого времени он пребывал отщепенцем, человеком вне общества: индивидуумом, убежденным в своей выразительной и творческой силе, главной задачей которого было оставить след



12.1 Уэйд Гайтон
Без названия. 2006

хотя бы в общине, если не в обществе. Его основной чертой выступало творческое одиночество в поисках абсолютного выражения и самовыражения, вне всяких традиций и соглашений. Это было желание, еще не профессиональное, заниматься свободной деятельностью, в которой всегда оставалась возможность самому размышлять над процессом, видеть, думать и действовать без оглядки на предыдущие эпохи или существующие средства выражения. Нечто сродни протестному мышлению, революционному и анархичному по отношению к «правительствам», на творческой территории тех, кто объединяется, чтобы сформировать авангард, именно из-за своего стремления совершить прорыв через существующие эстетические шаблоны.

Это поиск новой, ни на что не похожей изобразительной культуры, большее включение искусства в реальную общественную жизнь со всеми ее преобразованиями, в результате — изменение творческих целей. Поиск в эпоху модернизма, о чем свидетельствуют иллюзии, присущие разным направлениям: от русского и итальянского футуризма до конструктивизма и дадаизма, от сюрреализма и неопластицизма до радикальных демонстраций времен культурной революции 1968 года, и отразившиеся в концептуальных и перформативных исследованиях, еще раз проанализировавших и давших новое прочтение, но уже не материалистическое, а теоретико-философское, смыслу и практике искусства.

С началом процесса глобализации в конце XX века искусство нового формата отошло от миссионерской идеи и перешло к практике обмена и сотрудничества с механизмами международного экономического влияния. Искусство превратилось в инструмент развлечения и украшения, в фетиш, тесно связанный с бумом обмена капиталов. Это привело к коммерциализации всех форм художественного творчества, искусство стало модой.

Необходимо оценить изменение места художника в истории: человека, который в начале эпохи модернизма стремится к созданию нового мира, открывая дороги к идеологии и утопии.

Теоретическое и философское оправдание подобного образа действий, направленных в будущее, было существенным и до 2000 года давало деятельную силу искусству. На

самом деле художник стремился обновить и перевернуть прошлое, если не самые основы. Он был частью сообщества, стремившегося сформировать новое общество через переворот в искусстве. Эти изменения проходили поэтапно благодаря группе личностей, которые объединялись в поисках общего духа и языка, чтобы при их помощи придать изобличительную силу своим новациям посредством множества средств выражения и коммуникации: от кино до живописи, от скульптуры до театра, от музыки до архитектуры. Субъектное накопление происходит по-разному, но с одинаковым результатом, высвобождая то новое, чем группа коллективно может выразить себя: акции, концерты, плакаты, выставки и книги, где разработаны главные групповые тренды.

Многочисленность участников имеет несколько причин: познакомиться с произведением искусства как можно больше людей, чтобы оно стало «на слуху» в обществе; но это также позволяет группе художников быть услышанными через «выкрики» манифестов, которые становятся средством распространения информации в национальном и международном масштабе. То был способ преодолеть монолог отдельного художника, где личность реализовывала себя, в пользу возможного включения в него других, децентрализации. Кроме того, пребывание внутри группы придавало операции «социальный» аспект, в котором личное исчезает ради некой фантастической эстетической миссии. На самом деле личность приносится в жертву для развития некоего идеального проекта, вдохновленного определенной идеей или образом жизни.

На протяжении более чем 100 лет, от импрессионизма до минимализма или концептуализма, противостояние учреждениям, предыдущим эстетическим и поведенческим девиациям осуществлялось группой людей, которые бросали символический вызов существующим до них культурным и художественным системам. Обычно появлялся один человек, но он всегда отождествлялся с определенным «движением», вроде пуантилизма, фовизма, экспрессионизма, кубизма, орфизма, супрематизма... Существовавшая вплоть до 90-х годов единая и однозначная система продвижения, основанная на западной, преимущественно — англосаксонской, традиции, переживает кри-



¹²¹ Сара Лукас
В натуральном виде. 1994



¹²¹ Дамиен Хёрст
Физическая невозможность
смерти в сознании живущего.
1991

зис, обнаруживая свою относительность и предвзятость. В конце XX века доминирует и распространяется по всему миру система, отвечающая стремительному развитию агрессивного капитализма, где — после поражения провокационных и революционных методов — значение имеет только экономическая ценность. Искусство становится лишь видимостью, симулякром новизны. Его интеллектуальная и концептуальная ценность уступает место меновой стоимости, которую регулирует коммерческая система. Разрушается героический образ художника, чье восхождение к славе совершалось в условиях борьбы против традиции и консервативного отношения, но утверждается идеальная «оригинальность» художника, теряющая, однако, действенность и остроту. Он становится объектом, приспособляющимся к гибкости и мобильности, к настроению и моде, которые царят на рынке.



12.1 **Маурицио Каттелан**
Him. 2001

Таким образом, за последним всплеском героизма и политизированности поколения 60-х, идентифицирующего себя с целым рядом разнообразных «тенденций» (боди-арт, концептуальное искусство, неоекспрессионизм, ленд-арт, бедное искусство и т. д.), сущность и вес идей уступили место абсолютному индивидуализму, соединившемуся с мифом художника-«звезды».

Был возрожден образ «одержимого», «демонического» творца, который так любят использовать массмедиа, чтобы придать большей гламурности главному действующему лицу, превращающемуся почти в извращенную фигуру: через это прошел сначала Джулиан Шнабель, а затем Джефф Кунс, Дэмиен Хёрст и Маурицио Каттелан.

Прежде всего, образ нового теперь не проходит через новую философию искусства, но изобретается для «поколения». В 90-х выдвигаются Молодые британские художники, для которых основным выразительным средством становится агрессия, профильтрованная панк-культурой и ассоциирующаяся с самыми низшими слоями общества. Возникают группы художников; Марк Куинн, Трейси Эммин, Гэвин Терк, Сара Лукас, Джейк и Динос Чепмены, Джиллиан Уэринг, Гэри Хьюм создают *Sensation*, скандальную выставку в Королевской академии в Лондоне в 1997 году: с этого момента возраст, равно как и влияние средств массовой информации, а также коммерческая поддержка становятся отличительными чертами изменения языкового знака. К тому же с 2001 года, с утверждением тенденций глобализации, страны, обладающие большим экономическим потенциалом: от России до Китая, от Индии до Бразилии, начинают продвигать и оценивать свои художественные произведения, как для их распространения в мире, так и для их коллекционирования с целью создания собственной идентичности, основанной на работах, которые в будущем пополнят местные и национальные музеи.

До настоящего времени новый порядок, связанный с тотальным и свободным перемещением культурных столиц, определяется полной утратой художником своей роли критика. Не питаясь более никакой угрозой или инаковостью, избежав столкновения миров, по окончании холодной войны интеллектуальность истощена и стала излишней.

Если раньше искусство могло вызывать дискомфорт, связанный с непониманием его содержания, то теперь оно сделалось «ресурсом», бизнесом, который не преследуется, а восхваляется. Оно стало товаром для развлечения и потребления. Критик больше не думает о своем языке, о месте в истории, но лишь о конечном результате, вследствие чего его значимость как эксперта и специалиста сужается до функции постановщика спектакля. Более того, искусство настолько впало в соблазн, что забыло об особом «диком» характере художников, которые всегда объединялись между собой, дабы сформировать «авангард», форпосты для прорыва и проникновения на территорию «врага». Сейчас художник достиг статуса своего «врага», он стал богатым профессионалом. Достаточно представить Дэмиена Хёрста; его фирма *ScienceProductionStudio* без особого стыда сделала из его искусства бизнес, который распространяется на производство всего что только можно: от джинсов до сумок, от ювелирных изделий до футболок, от скульптур до живописи.

Теперь художник с интересом следит за взлетами и падениями международного фондового рынка. Он присоединяется к эйфории, вызванной «бесполезными» ценностями, связанными с модой и гламуром, и больше не работает над чем-то «потрясающим основы», но лишь над изящным и элегантным, декоративным и статусным: теперь он «дизайнер», бывший художник, работающий на заказ и по шаблону.



12.1 **Джейк и Динос Чепмены**
Зиготная акселерация: биогенетическая десублимированная либидо-нальная модель (увеличено 1x1000).
1995



121 **ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТ В РЕСТАВРАЦИОННО-ХРАНИТЕЛЬСКОМ ЦЕНТРЕ «СТАРАЯ ДЕРЕВНЯ»**
Апрель 2013



ИЗ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ПЕТЕРБУРГА НАЧАЛА XVIII ВЕКА: НЕСКОЛЬКО КИТАЙСКИХ РАРИТЕТОВ И ИХ РИСУНКИ



В АРХИВЕ АКАДЕМИИ НАУК ХРАНИТСЯ БОЛЬШОЕ КОЛИЧЕСТВО РИСУНКОВ, ПО КОТОРЫМ МОЖНО СУДИТЬ, ЧТО К 1730-М ГОДАМ ТОЛЬКО В ПЕТРОВСКОЙ КУНСТКАМЕРЕ В ПЕТЕРБУРГЕ НАХОДИЛОСЬ НЕ МЕНЬШЕ 500 ПРЕДМЕТОВ КИТАЙСКОГО ПРОИЗВОДСТВА. СЧИТАЛОСЬ, БУДТО ПОЖАР КУНСТКАМЕРЫ 1747 ГОДА ПРАКТИЧЕСКИ УНИЧТОЖИЛ КИТАЙСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ, ОДНАКО СЕГОДНЯ МЫ МОЖЕМ УТВЕРЖДАТЬ, ЧТО ЭТО НЕ ТАК И ЧТО МНОГИЕ ПРЕДМЕТЫ, ХРАНИВШИЕСЯ В ПЕРВОМ РУССКОМ МУЗЕЕ С САМОГО ЕГО СОЗДАНИЯ, СОХРАНИЛИСЬ.

В 1730-х годах, продолжая претворять в жизнь идеи Петра Великого, попытались создать каталог собрания первого императорского музея с иллюстрациями. Рисунки выполняли художники Гравировальной палаты, и работа продолжалась долго, даже и после пожара. Большая часть рисунков с изображением китайских раритетов была сделана в основном с 1735 по 1740 год.

Многие из этих рисунков сохранились в Архиве ПФ РАН (р. IX, оп. 4). Некоторые листы оказались в собрании Эрмитажа, куда они попали в 1922 году (ныне хранятся в Отделе истории русской культуры). Эти рисунки неоднократно привлекали внимание исследователей, но в большинстве случаев очень трудно отождествить изображения с оригинальными предметами. Объясняется это рядом объективных причин. Во-первых, вещи и рисунки хранятся в разных учреждениях — и если и оказываются перед глазами специалистов, то последние не имеют возможности их сопоставить. Во-вторых, укрепилось мнение, что большая часть оригинальной коллекции Кунсткамеры сгорела в 1747 году, а изделия, которые имеются сейчас, поступили в музей позднее, когда восполнялись лакуны после пожара. В-третьих, многие памятники находятся в фондах — и долгие годы их практически никто не видел. И еще один фактор, сильно изменивший положение дел: коллекции неоднократно передавались в другие музеи в течение XVIII и XIX столетий. К XX веку история экспонатов была забыта, следы произведений искусства нередко оказывались потерянными, а сами вещи утрачены или проданы.

Рисунки, ныне хранящиеся в собраниях Академии наук и Эрмитажа, в основном выполнены акварелью, и фиксация цветом сегодня позволяет даже судить о материале и технике, в которой эти вещи были сделаны. Большинство листов не имеют подписи, но некоторые подписаны на лицевой или оборотной стороне инициалами либо полными именами или фамилиями, на некоторых указаны даты. Среди рисовальщиков из Академии наук есть и очень известные: Алексей Греков, Яков Нечаев (л. 188, 184), Михайло Махаев (л. 1, 60, 88), Андрей Поляков (л. 135), и менее известные: Ефим Терентьев (л. 145), Григорий Абузов (л. 138, 495), работавшие учениками или подмастерьями в Гравировальной палате Академии наук в те годы, когда была предпринята попытка создания иллюстрированного каталога Кунсткамеры. Многим художникам, особенно ученикам, например Махаеву, с трудом удавалось нарисовать характерные китайские вещи. Однако особенно следует отметить мастерство Нечаева, который мог не только передать особенности восточного предмета, но даже воспроизводил (рисовал) китайские иероглифы и печати. Нарисованные акварелью памятники, благодаря попытке их реального изображения, фиксации для каталога, обычно легко узнаваемы.

Китайские предметы, изображенные на рисунках из Архива Академии наук, — это изделия из бронзы, мыль-

ного камня, слоновой кости, дерева, лака, шелка. Важно и то, что среди памятников, хранившихся в Кунсткамере, были не только прикладные вещи или интересовавшие Петра I бытовые предметы и диковинки, но даже живописные свитки (л. 54, 60, 87).

Некоторые экспонаты на рисунках из Архива АН отождествляются с памятниками, хранящимися сегодня в Эрмитаже, а также в Кунсткамере.

Отдельные предметы были в 1996–1997 годах включены в состав выставки «Петр I и Голландия». Но про большинство из них с уверенностью утверждать, что это именно экспонаты Кунсткамеры, мы пока не можем, поскольку они не являются уникальными образцами китайского прикладного искусства. Особенно это касается бронзы, которая могла отливаться в разъемные формы, и даже резной кости с изображением традиционных китайских божеств. Но происхождение ряда вещей не вызывает никаких сомнений.

Один из памятников — переплетенные корни дерева с вырезанными на них фигурками. Данный предмет хранится в ОИРК (ЭРД-112), передан из собрания Кунсткамеры в составе коллекции Кабинета Петра Великого. Но из-за причин, указанных выше, до сих пор никто не сопоставил это резное дерево с рисунками. Мы можем утверждать, что это именно тот предмет, который изображен на листе 229 из ПФ РАН. Однако, судя по рисунку, в начале XVIII века в переплетениях корней в левом верхнем углу существовала китайская надпись, сейчас утраченная. Этот памятник происходит из коллекции, купленной Петром I в Голландии у аптекаря Альберта Себы в 1715–1717 годах. Он был описан как «очень редкий кусок корня райского дерева, на котором китайской работы резьба с речками, корабликами и фигурками». Предмет действительно очень редкий, и никаких близких аналогий к нему в других собраниях нам найти не удалось.

На акварелях Эрмитажа нами обнаружено всего пять китайских предметов. Все рисунки выполнены на одинаковой бумаге с филигранью со страсбургской лилией или инициалами «IV», листы одного формата (46 × 29,5 см). Один рисунок — фронтальное изображение фляги из золоченой бронзы с перегородчатой эмалью (ЭРР-7112). Фляга имеет форму «лунной»: она уплощенная с двух сторон, круглая, на овальной неорнаментированной ножке с невысоким цилиндрическим горлом, на плечиках две фигурные ручки-драконы золоченой бронзы, четыре петли, каждая с розеткой на боковых сторонах, крышка с ручкой в виде сидящего льна. Интересно, что у фляги изображены позолоченная цепочка, соединяющая крышку с ручкой, и даже веревка (или перевитая проволока?), частично сохранившаяся и продевшая через две верхних боковых петли. Веревка оборвана, и две нижних петли и два отверстия на ножке оставлены пустыми. На зеркале фляги в технике перегородчатой эмали выполнен пейзаж с парой фазанов, скалой, цветущими древовидным пионом-мудань, кустом магнолии и другими растениями, символизирующими весну. На горле изображена ветка с плодами персика, символизирующими долголетие. Фон заполнен перегородками в форме завитков-запятых. Бла-

11 Парусный корабль.
Неизвестный художник. 1730-е
Государственный
Эрмитаж

годаря качеству рисунка и точности передачи деталей и цвета, мы можем отнести сосуд к периоду династии Мин (1368–1644), к концу XVI — началу XVII века. Особенностью рисунка служит то, что он выполнен на целом неразрезанном листе (46 × 59 см) с правой и левой стороной водяного знака; собственно акварель имеет высоту 42 сантиметра. Лист подписан на обороте в правом нижнем углу: «А.Г. 1736». Инициалы расшифрованы Г. А. Принцевой как: «Греков, Алексей Ангилеевич (гг. жизни 1723/1726 — после 1770)» (см.: Петр I и Голландия. Государственный Эрмитаж: Каталог выставки. СПб., 1996. № 67).

Эта фляга существует. Нам удалось ее обнаружить в фондах Кунсткамеры. Насколько нам известно, рисунок является наиболее ранней фиксацией, а сама фляга — наиболее ранним образцом китайской перегородчатой эмали в европейских коллекциях, и это значит, что уже в начале XVIII века такие изделия привозились в единичных экземплярах, возможно как диковинки, во всяком случае в Петербург.

Четыре других рисунка не подписаны, но их можно рассматривать в качестве одной группы. По манере и мастерству исполнения их можно атрибутировать как работу Нечаева. На рисунке (ЭРР-7182) изображен корабль под двумя парусами, на палубе в центре — беседка на четырех опорах с двухъярусной крышей, в беседке — две фигурки чиновников и одна фигурка молодого человека; на носу — двухъярусный шестигранный навес, на нем укреплен флаг; на палубе четыре фигурки матросов. На борту изображена линия волн, и к борту прикреплены, возможно подвижно, скачущие по волнам кони (по два с каждой стороны), а у борта у ограждения палубы — по одному длинному дракону с каждой стороны. У борта ближе к носу изображен балкончик со стоящей на нем фигурой (непонятно, что это за фигура: человека или божества). Внизу под днищем видны колесики. Корабль нарисован акварелью, сохранился нестертый карандашный рисунок сетки и наброска, он сделан на большом листе (60 × 46 см). Под рисунком тушью написан номер: 18. Акварель (высота 46 см) выполнена во всю ширину листа, горизонтально. Изображение точное, и мы можем предположить, что корабль сделан из слоновой кости, серебряной или золоченой жести, поделочных материалов, возможно камней, янтаря и раскрашен.

Следующий рисунок (ЭРР-7136) изображает всадника на лошади. Это европейец в европейской одежде: в высоких красных сафьяновых сапожках со шпорами, в шаро-



варах, по покрою типа голландских штанов, в короткой куртке (с большим воротником и бахромой), застегивающейся на пуговицы спереди, в шляпе-цилиндре с полями; в руках он держит круглый предмет и палочку (?). За спиной у всадника — ветка цветущего дерева. Лошадь серая, в сбруе из золоченого металла с красной отделкой, у подбородка подвешена красная кисть, красная уздечка, копыта золоченые. Всадник сидит на золоченом седле, под седлом — попона с бахромой, расшитая цветами. Внизу под попойкой видно колесико. Под рисунком тушью написан номер: 65. Акварель выполнена на одном листе, высота изображения — 17 сантиметров.

На следующем рисунке (ЭРР-7137) мы видим китайянку, стоящую в длинном традиционном китайском платье с широкими рукавами, поверх платья надет жилет, у горла — воротник-оперение, за плечами узкий легкий шарф. Прическа с шиньоном украшена пучком, вниз спускается прядь. В уши вдеты серьги. В правой руке она держит чашу на подставке в виде лотоса, левая рука поднята вверх к плечу. Внизу из-под платья видна маленькая остроносая лотосовая туфелька. Жилет украшен ветками с цветами (изо-



бражает вышивку). Под рисунком тушью написан номер: 63. Акварель выполнена на одном листе, высота изображения — 23 сантиметра.

Последний рисунок (ЭРР-7105) изображает китаянку, сидящую на спине летящего (?) феникса. Женщина одета в длинное китайское платье с широкими рукавами и воротником-оперением, имеет такую же прическу, как китаянка на предыдущем рисунке, за плечами узкий летящий шарф. В руках держит поднос с двумя персиками. У птицы яркое оперение, следы краски синего, зеленого, красного цветов на серебряном и золотом фоне, лапы вытянуты назад. Под брюшком видны колесики. Под рисунком тушью написан номер: 60. Акварель выполнена на одном листе, длина изображения — во всю ширину листа, под углом — 30 сантиметров.

Рисунки изображают изделия, до сих пор хранящиеся в Кунсткамере. В фондах Музея антропологии и этнографии сохранились и другие предметы, рисунки которых не найдены. Но если упоминания о фляге в источниках нами пока нигде не обнаружено и единственным свидетельством ее существования пока является рисунок, то с другими предметами дело обстоит иначе.

В 1743 году в Петербург ко двору Елизаветы Петровны прибывают молодой великий князь Петр Федорович и великая княжна Екатерина Алексеевна. Они живут в Ораниенбауме, где создается «малый двор». По образцу других европейских дворцов и, конечно, по образцу Петербурга великокняжеская чета пытается создать в Ораниенбауме и музей редкостей, а Петр Федорович обучается у Я. Штелина, посещает Кунсткамеру. Это отчасти удается супругам: как мы знаем, в Картинном доме была небольшая Кунсткамера, созданная в 1750-х и просуществовавшая до 1792 года, когда по указу Екатерины она была окончательно расформирована. Возможно, в связи с интересом к созданию этого маленького музея, в конце 1744 года поступил «запрос Ея И.В. Государыни Великой Княжны о находящихся в кунсткамере золотых, серебряных и других дорогих вещах». В ответ была составлена «Роспись золотым и серебряным вещам и дорогим камням, которые хранятся при императорской кунсткамере, в полате ГГ», поданная 12 марта 1745 года (см.: Материалы для истории императорской Академии Наук. Т. VII: 1744–1745. СПб., 1895. С. 299–322).

В «Росписи» указано следующее:

«под N 18. Китайский кораблик из слоновой кости, позолоченным серебром оправленный, с распущенными парусами. Находящиеся на оном

человеческие фигуры, которые значат либо корабельщиков, либо купцов, сделаны отчасти из слоновой кости, а отчасти из янтаря, а весь корабль движется способом колес.

Под N 60. Машина серебряная, на колесах движущаяся, которая представляет женщину, на летающем павлине сидящую.

Под N 63. Машина такая же, какая под N 60, представляющая женщину стоящую, которая в правой руке держит стакан, а левую протянула.

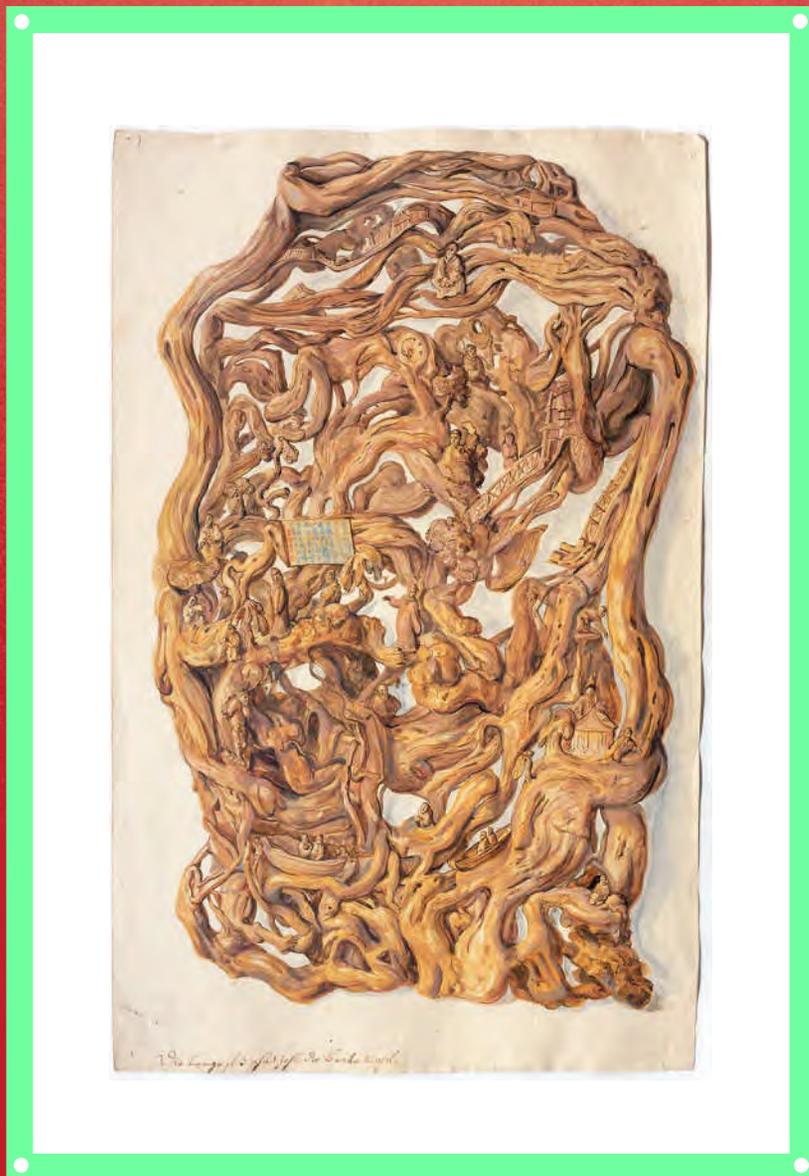
Под N 65. Машина, подобная N 63, представляющая человека, на коне сидящего и в тарелки бьющего».

Все эти вещи числятся как переданные от П. Мошкова в 1725 году, и стояли они в «шкапу N II». Номера описи совпадают с цифрами, подписанными тушью на рисунках.

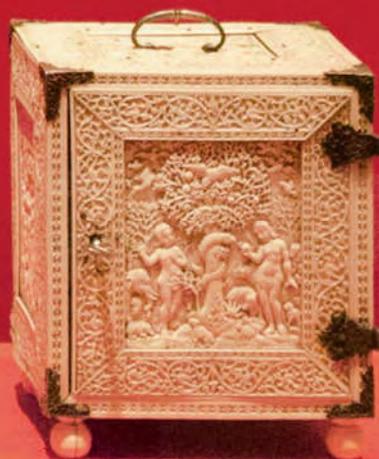
Кроме рисунков и тех игрушек, что сохранились в Кунсткамере и описаны выше, есть еще предметы, относящиеся к той же группе вещей. Это три фигурки, которые находятся в Эрмитаже, в Отделе Востока. Одна — механическая игрушка в виде китаянки, сидящей на лошади; женщина держит в руках струнный музыкальный инструмент — пипа (АС-94). Другая игрушка изображает китаянку, сидя-



Скульптура из коряги, выполненная в технике резьбы по дереву. Работа мастера-художника [Имя мастера].



41 Рисунок
переплетенных корней
дерева с вырезанными
на них фигурками
ПФА РАН





щую верхом на цилине (АС-92). Третья — китайца, сидящего верхом на цилине (АС-91). Все три имеют механизмы, которые заводятся при помощи ключа и пружинки. Выполнены они в Китае, относятся по своим стилистическим особенностям к изделиям конца XVII — начала XVIII века, династии Цин (1644–1911), к периоду правления императора Канси (1662–1722). Сделаны они из медной жести, в отделке использованы серебрение, золочение, краска, гравировка; слоновая кость, кораллы, перья зимородка, шелк (высота фигурок соответственно 19,5 см, 20 см, 20 см). Благодаря тому что фигурка всадницы аналогична изображению всадника на рисунке 3 и китайянки на рисунке 4 (см.: *Peter de Grote en Holland. Amsterdam, 1996–1997. № 72, 73*), мы можем утверждать, что голова и руки у всех упомянутых игрушек сделаны из слоновой кости, прически и волосы — из туши, уздечки лошадей набраны из мелких коралловых бусин, хвосты и гривы животных выполнены из серебряной проволоки. Одинаковыми были и движения фигурок. К сожалению, в Эрмитаж заводные ключи не передали, однако механизмы и пружинки действуют до сих пор, поэтому их можно завести. Когда игрушки работают, они не только перемещаются на колесах, но у животных двигаются шеи, головы (челюсти), ноги, хвосты; у человеческих фигурок качаются головы, двигаются костяные ручки. Вероятно, фигурки ручками играли на музыкальных инструментах, которые они держат. Существует и еще одно сходство: похоже, что художники, рисовавшие предметы из Кунсткамеры, старались передать их размеры и, если возможно, изображали изделия в натуральную величину. Так, размеры игрушек всадника и всадницы совпадают с изображениями на рисунках. С 1930-х годов три фигурки находились в фондах Особой кладовой Отдела Востока и считались серебряными; как серебряные они были указаны и в «Росписи» 1745 года. Удалось найти и самое раннее упоминание о них в коллекции Эрмитажа. Они были перенесены в «армитаж» при Екатерине II из казенной кладовой (какой — не указано) и помещены в собрание, о чем есть запись в «Описи драгоценным вещам», начатой в 1789 году (Архив ГЭ, ф. 1, оп. 6, лит. D): «одна статуйка мужская на звере», под № 129, и «две статуйки медные китайские, женские с головами и руками костяными, сидящие, из них одна на лошади, другая на звере», под № 242.

То, что фигурки и рисунки очень похожи между собой, а также то, что ни в одной другой коллекции нам не удалось найти аналогичных игрушек, позволяет сделать вы-

вод: это единая группа вещей. В Зимний дворец или в Эрмитаж они могли попасть из Кунсткамеры в 1780-х годах, когда Екатерина произвела первые обмены курьезов из музея на другие коллекции, например минералогический кабинет профессора Лаксмана. Тем более что отдельные китайские предметы, числившиеся в росписи Кунсткамеры 1745 года, составленной по запросу Екатерины Алексеевны, оказались также в инвентаре Эрмитажа 1789 года (например, серебряный «кувшин» — ваза с филигранью и эмалью, с двумя ручками в виде драконов: № 56 в «Росписи» и № 180 лит. D в «Описи» соответственно). Возможно также, что Мошков передал в Кунсткамеру не все аналогичные предметы, оставив часть в дворцовых коллекциях.

Однако на рисунках не зафиксированы фигурки, хранящиеся в Эрмитаже. находка, после сделанного мною доклада в Кунсткамере, была неожиданной: в коллекции МАЭ сохранились заводные игрушки. Теперь с уверенностью можно говорить об их существовании в Кунсткамере в 1730-х годах и о том, что они не сгорели во время пожара 1747 года. Сегодня мы можем отождествить с рисунками следующие предметы:

1. Заводная фигурка: китайянка, сидящая на павлине (оп. 671 — 29).

2. Заводная фигурка: китайянка с лицом из слоновой кости, во время действия фигурка помахивает рукой, точно пудрит лицо пуховкой (оп. 671 — 30).

3. Игрушка китайская заводная, модель судна, на палубе сохранились кормовая и центральная надстройки, семь фигур команды, передняя мачта. Оба фальшборта сделаны в виде драконов, на бортах фигурки скачущих коней. Внизу четыре колеса, два ведущих, одно для поворотов и одно для опоры под носовой частью судна (оп. 673 — 278).

В Кунсткамере эти вещи в последнее время не отождествлялись с коллекцией Петра Великого. Неоднократные передачи в XVIII — начале XIX века из Кунсткамеры привели к тому, что самая ранняя запись об упомянутых раритетах относится к 1827–1837 годам, когда были осуществлены передачи и возврат китайских коллекций, временно находившихся в Азиатском музее, основанном в 1818 году. Сейчас можно считать, что их история восстановлена.

Кроме совпадающих с рисунками, были найдены еще две модели кораблей, аналогичные первой и нарисованной (оп. 673 — 277, 279). Удалось найти и фигурку европейца, сидящего на лошади. Интересна судьба еще двух парных игрушек, каждая из которых изображает китайянку, сидя-



В. Ф. Левинсон-Лессинг. «Первое путешествие Петра I за границу»

«По словам Ягужинского, Петр до 25 лет ничего не видел, кроме икон, и не мог воспитать в себе художественного вкуса. Во время первого путешествия, уже в пути, ряд картин совершенно нового рода привлек его внимание. В Амстердаме — в ратуше, во многих частных домах — он видел собрания лучших нидерландских картин, которые очень его захватили, и он уже тогда увлекся мыслью составить себе подобное собрание, что, однако, было сделано только в 1717 г. Вкус его сложился на нидерландских картинах, и Петр остался верен ему до конца жизни»

61 Рисунок живописного свитка
XVIII в
ПФА РАН

71 Китайка
Государственный
Эрмитаж



шую на олене (оп. 621 — 28). Эти два предмета были позаимствованы великим князем Петром Федоровичем из Кунсткамеры Петербурга в Кунсткамеру Ораниенбаума, куда их доставили в 1757 году, а именно: «2 китайские женщины медные сидящие на оленях». Возвратили их в Кунсткамеру по указу Екатерины II в 1792 году: «на оленях сидящая в коих машины попорчены». В числе игрушек на колесах, находившихся в Ораниенбауме, были еще корабль и слон с китайцем.

Рисунки не только помогают отождествить подлинные вещи, но и дают нам более полное представление о том, как памятники выглядели изначально. В настоящее время не везде сохранились краски, отсутствуют детали: например, у Си Ванму, сидящей на фениксе, сейчас нет подноса с персиками, а на рисунке они изображены.

Трудно сказать, откуда эти «машины» появились в Петербурге. В качестве предположения позволю высказать следующее. Возможно, что все эти «машины» были привезены капитаном Л. Измайловым для царя из поездки с посольством в Китай в 1719–1721 годах. Тем более в «Росписи, что велено капитану Измайлову купить и сделать в Китае» от июня 1719 года упомянута «морскому судну модель. Модель масштаб...».

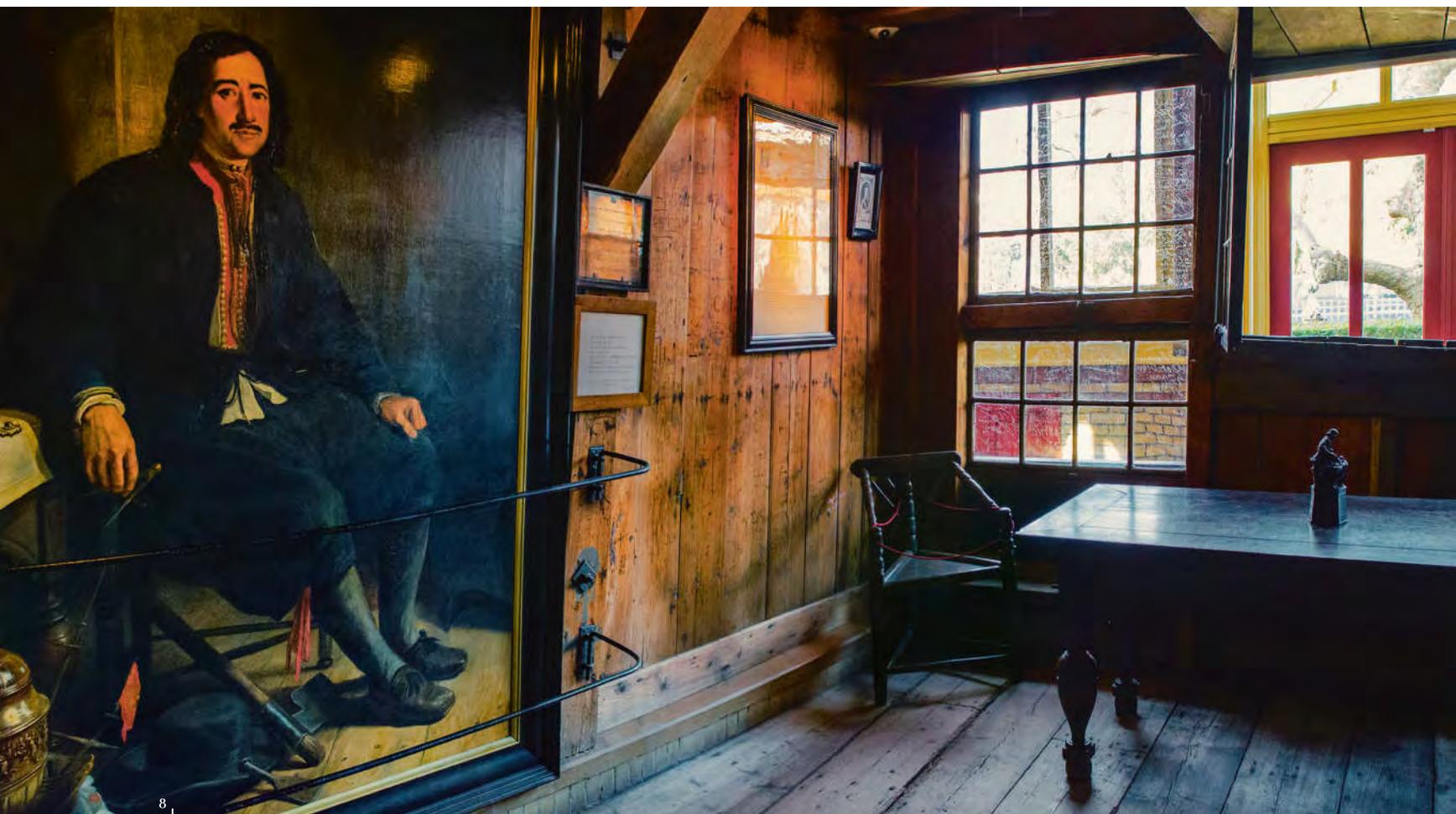
В дневнике Берхгольца, осматривавшего вместе с герцогом Голштинским в январе 1722 года вещи и подарки из Китая перед их отправкой в Петербург, упоминается: «...он [Измайлов] показывал нам еще много любопытных предметов, как напр. модель китайского корабля (длиною локтя в два), заостренного спереди и сзади» (Дневник камер-юнкера Берхгольца. Ч. 2. М., 1858. С. 112).

Не исключено, что это был подарок императора Канси. Интерес Петра I и Канси к механизмам широко известен. Они обменялись разными диковинками, сделанными в то время в Европе или в Петербурге, или собственноручно царем, или в мастерских Запретного города. В часовой мастерской Канси создавали механизмы, которые либо дополняли часы, либо служили курьезами-игрушками. Петр I мог видеть привезенные игрушки в Москве, когда направлялся в Астрахань, у вернувшегося из Китая Измайлова, или уже по возвращении в столицу. В Петербург эти предметы доставили в 1722 году и, наверное, сдали в Соляную контору Мошкову, куда поступали многие ценности и откуда потом они были переданы в Кунсткамеру или казенные (дворцовые) кладовые. Популярность «машин» в Европе в начале XVIII века была достаточно высокой, но сейчас подобные изделия нам практически неизвестны. Единственная китайская заводная игрушка того же времени хранится в Музее герцога Антона Ульриха, в Брауншвейге. Описанная группа памятников, которую можно считать единой коллекцией, уникальна.

По рисункам и выявленным вещам можно судить, что в коллекции русских царей в начале XVIII века было не меньше 11 механических китайских игрушек, или «машин». Хочется верить, что их удастся снова «научить» двигаться. Рисунки, дающие точное представление об их первоначальном состоянии, помогут в реставрации. Дальнейшее изучение рисунков из Кунсткамеры, архивных материалов, сравнение их с сохранившимися памятниками в коллекциях музеев дадут возможность выявить и другие предметы из коллекции Петра I и уточнить их историю.



71



ПЕТРОВСКИЙ СЛЕД

Под влиянием постмодернизма идет демистификация роли Нидерландов в истории России. Русский поэт Жуковский воспевал нашу страну в Зандаме в 1839 году в присутствии будущего царя Александра II:

Здесь колыбель империи твоей,
Здесь родилась великая Россия!

Высокопарные слова написаны на стенах «домика Петра» в Зандаме; голландцы их с удовольствием и гордостью цитируют. Но в последнее время представление о Голландии как «колыбели великой России» подвергается критике. Роль Голландской Республики в строительстве Петербурга, дескать, не так велика и не так значима, как раньше утверждали. Особенно сильна данная тенденция в самой Голландии. Знак ли это скромности? Несмотря на все постмодернистское разоблачение «петровского мифа», остается факт, что молодой царь Петр Алексеевич дважды побывал в Голландии, что дипломатически он достиг, скорее, скромных результатов, зато ему удалось убедить сотни голландцев переселиться в Московию (как тогда называли Россию) и помочь при строительстве новой страны, нового флота, новой столицы. Везде в окружении Петра в конце XVII — начале XVIII века мы встречаем голландцев: сотни строителей, моряков, плотников, каменщиков, мебельщиков, архитекторов, мастеров шлюзных и прочих дел. Утечка мозгов из Голландии была так сильна, что кое-кто боялся разорения страны. Даже во время своего второго путешествия в Нидерланды (1716–1717) царь интенсивно вербовал специалистов на российскую службу. К этому времени Петр располагал широкой сетью

Олег Каравайчук. «Вагнер — это чистая, ангельская акробатика»

«Вы знаете, что такое интервал Вагнера? Это можно объяснить только через сравнение. Петр Великий дал нам интервал Вагнера. Петр Великий — это не тело и не дух, это другое, влетевшее сюда и вылетевшее отсюда. Петр Великий увидел здесь, на этом месте, воду в бездонности небес, уловил сочетание воды и небес — и создал одно из самых величественных мест на земле. <...> Вот Вагнер уловил подобное. Отсюда — его интервалы. Гений — это же когда башки нет: влетает и вылетает — ты свободен от своих прозрений»



8-9 | Домик Петра I в Зандаме (там останавливался Петр Михайлов в свой первый приезд в Голландию) бережно отреставрирован к началу 2013 года.

агентов — русских и голландских, которые покупали для него не только оружие (что было запрещено, однако необходимо для победы над шведами), но и произведения искусства. К концу жизни царя отношения между молодой Россией и Голландской Республикой сильно ухудшились — и «голландский период» русской истории завершился. Голландцев со временем сменили немцы, а потом французы.

Во время великой дружбы между двумя нашими странами, находясь в Зандаме, Петр за столом неоднозначно высказался в пользу молодой, но мощной Голландии, которую любил и уважал: «Голландский язык нам нужен на море, немецкий на сухом пути, а французский совсем не нужен, для того что с французами мало имеем мы дела».

Петр был первым и, увы, последним русским царем, который говорил на нашем языке. Не причина ли это для гордости?

Мы, конечно же, понимаем, что все это далекое прошлое и что значение Голландии для развития России практически закончилось со смертью Петра. Но это не умаляет факта, что мы вместе заложили фундамент новой России — императорской, петербургской. Есть и еще одна причина гордиться. У России с нами никогда не было масштабных конфликтов, прямых вооруженных столкновений, как с Францией или Германией, — что делает наши отношения с Россией более спокойными, более невозмутимыми. Хотелось бы надеяться, что эти спокойные отношения, эта дружба и любовь и впредь будут способствовать контактам между Россией и Голландией, между «учеником» и «учителем», как говорили раньше.



Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» приносит оммаж самому, пожалуй, знаменитому в мире Романову, который открыл для себя Европу и для Европы Россию.

В 1696 году молодой Петр снарядил в Европу Великое посольство, не возглавив его, а участвуя под скромным именем плотника Петра Михайлова. В 1996 году Голландия и Россия сначала в Эрмитаже, а потом в Амстердамском историческом музее (ныне Амстердамский музей) была сделана очень подробная выставка, посвященная Петру I и Голландии. Научные исследования, проведенные и сотрудниками Эрмитажа, и Амстердамского исторического музея для создания той выставки, создали новый образ Петра I в глазах голландцев. Нация гордится тем, что русский царь приезжал в страну и набирался опыта — не только в строительстве кораблей, что известно и давно стало общим местом, а еще и получая знания в медицине, оккультных науках и искусстве. Именно в свой первый приезд в Голландию молодой царь обрел вкус к коллекционированию, активно посещая частные галереи и библиотеки.

С момента той амстердамской выставки прошло 17 лет, и выросло новое поколение голландцев, которому полезно напомнить об истоках дружбы между двумя нациями. Имея в Амстердаме постоянно действующий филиал, Государственный Эрмитаж может позволить себе масштабную моновыставку вещей только из своей коллекции. Несмотря на исторические перипетии, в России от эпохи Петра I до сего дня, личность первого российского императора всегда оставалась предельно важной. Поэтому во все времена в России, Российской империи, РСФСР, СССР и опять России — тщательно сохранялось его наследие: и великолепная коллекция личного гардероба, и смешные вещи, «куриоз», тщательно собранные лично царем для первого российского музея — Кунсткамеры.



СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО





13 | «Истоки», «Победы и поражения», «Я ученик и ищу себе учителей», «Венценосный коллекционер», «Преображение России»: так создатели выставки решили донести до зрителя образ Петра, наследие которого сохраняется не только в России, но и в самой Голландии.



14 |



15 |

10–12, 14, 15 | Выставка «Петр Первый. Великий реформатор» в центре «Эрмитаж Амстердам» была выбрана для официального открытия 2013 года. Собственная коллекция выставочного центра «Эрмитаж Амстердам», которая насчитывает всего несколько экспонатов, рассказывающих, прежде всего, о новейшей истории создания филиала Эрмитажа на берегах Амстела, проросла еще одним значительным экспонатом. Первые лица обоих государств, королева Нидерландов Беатрикс и президент России В. В. Путин, открыли памятную доску, где в бронзе отлит отпечаток руки Петра I, как будто он сам благословляет продолжение дружбы между Голландией и Россией.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

16–17 | Костюм Петра I

Эссе Питера Гринуэя, опубликованное в 2000 году в голландской книге *The Low Countries Yearbook* и вошедшее в сборник 2012 года *Twenty Is Plenty. The best of The Low Countries Yearbook*

«Когда я был ребенком, Голландия вплыла в мое сознание на спине несчастья. Я ходил в школу в Лондоне, и нас щепетильно обучали истории Лондона. Я был заинтригован тремя великими несчастьями царствования Карла II: Великая чума 1666 года, Великий пожар и то, как в 1667 году голландцы поднялись вверх по реке Медуэй и расстреляли из артиллерийских орудий Лондонский Тауэр. Первые два события имели природу некоей непреодолимой силы, третье, определенно, было деянием голландцев. Кем были те голландцы? И как случилось, что брат Карла был низвергнут голландцем? И как мы пришли к тому, что получили короля, который плохо говорил на английском — и делал это с голландским акцентом? И кем был тот маленький человек в черном вельвете, который так фатально опрокинул этого голландского короля, что тот ударился затылком, когда его лошадь упала, угодив в нору крота в парке Хэмпстед-Хит? Страна этих голландцев называлась и Голландией и Нидерландами: обладание двумя именами было алчным, — и они говорили на голландском, который звучал подозрительно похоже на немецкий, и у них была тревожащая репутация из-за того, что они были исключительно чистыми. И далее, что по поводу этих фраз: *double Dutch, my old Dutch, Dutch courage, Dutch trouble, Dutch caps, to go Dutch, my Dutch uncle* и даже *Dutch Elm Disease*?»

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ПЛАКАТА
К 250-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

250th ANNIVERSARY OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

POST

INTERNATIONAL POSTER EXHIBITION

PAST

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 СВЪЕЖИ,
АННИК ТРОКСЛЕР, ВЛАДИМИР ЦЕСЛЕР,
ИВАН ЧЕРМАЕВ, АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО И ДР.

ЛЮДИ В

БОЛЬШИНСТВО ГРУППОВЫХ ПОРТРЕТОВ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА ВЫСТАВКЕ, ПОЧТИ НЕИЗВЕСТНЫ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЭТИХ РАБОТ ЗАТРУДНЯЕТ ПЕРЕВОЗКУ. К ТОМУ ЖЕ В АМСТЕРДАМСКОМ МУЗЕЕ И РЕЙКСМУСЕУМЕ ГРУППОВЫЕ ВЕКУ. ОНИ ПОЗВОЛЯЮТ ЦЕНИТЕЛЯМ ИСКУССТВА УЗНАТЬ ОБ ЭТОМ ЖИВОПИСНОМ ЖАНРЕ, ЭТАПАХ ЕГО РАЗВИТИЯ.



181 **Николаас Элиас Пикеной**
Урок остеологии доктора
Себастьяна Эгбертса. 1619

ЦЕРНОМ

АМСТЕРДАМА. ИХ ПРАКТИЧЕСКИ НИКОГДА НЕ ВЫВОЗИЛИ В ДРУГИЕ МУЗЕИ, ПОСКОЛЬКУ БОЛЬШОЙ ФОРМАТ ПОРТРЕТЫ ЗАНИМАЮТ ЦЕНТРАЛЬНОЕ МЕСТО В ПОСТОЯННЫХ ЭКСПОЗИЦИЯХ, ПОСВЯЩЕННЫХ ЗОЛОТОМУ

Групповые портреты XVII века служат наглядным свидетельством голландского национального единства. Особую роль всегда играли стрелковые корпорации, члены которых гарантировали жителям окрестных домов покой и порядок. Другим благородным занятием для мужчин и женщин из состоятельных семей было руководство многочисленными богоугодными заведениями города. Стрелки и попечители, испытывая гордость за то усердие, с которым они исполняли общественный долг, заказывали престижные групповые портреты, ставшие неотъемлемой составляющей в период расцвета амстердамского художественного рынка в XVII веке.

Амстердамские групповые портреты стрелков и регентов, по сути, практически сформировали ядро городского собрания произведений искусства. Благодаря чувству коллективной ответственности, картины более 300 лет провисели в своих родных залах, пока все вместе не были перевезены в городскую ратушу. В 1885 году основную часть работ передали в длительное пользование вновь построенному Рейксмюсеуму — как неоспоримое свидетельство мастерства голландских портретистов того времени. «Ночной дозор» Рембрандта и по сей день жемчужина экспозиции.

Спустя почти столетие несколько десятков групповых портретов вернулись в городскую коллекцию, чтобы украсить стены нового Амстердамского исторического музея. Несмотря на смену названия в 2011 году, Амстердамский музей по-прежнему предлагает посетителям превосходную коллекцию групповых портретов стрелков и регентов XVII века.

Год России в Нидерландах и Нидерландов в России предоставляет отличную возможность отправить шедевры этого собрания в путешествие и тем самым способствует сотрудничеству двух крупнейших европейских музеев, хранящих живопись голландских мастеров. Амстердамский музей рад принять участие в этом творческом диалоге, благодаря чему международная публика сможет ощутить дух знаменитого нидерландского единства.



19 | **Николас Мас**
Групповой портрет членов
правления гильдии медиков.
Между 1679–1680

20 | **Якоб Лион**
Групповой портрет
стрелков роты капитана
Якоба Питерса Хогкамера
и лейтенанта Питера
Якобса ван Рейна. 1628

Михаил Пиотровский

«Портреты эти огромны и потому крайне редко покидают Амстердам. Оттого наш случай исключительный. Сразу столько серьезных голландцев, которых мы знаем поодиночке и небольшими группами по собственной коллекции, соберутся в Николаевском зале. Черные одежды множества оттенков среди белых колонн и стен. Зрелище незабываемое, красивое и поучительное»





21 |

22 |



21 | **ГЕРБРАНД ВАН ДЕН ЭКХАУТ**
Групповой портрет членов
правления гильдии бондарей
и сборщиков винных налогов. 1673

22 | **КЛАЕС МУЙАРТ**
Групповой портрет регентов
и регентш амстердамской
богадельни. 1640





ПИТЕРУ ГРИНУЭЮ В 2013-М ИСПОЛНИЛСЯ 71 ГОД, ОН ВХОДИТ В ЧИСЛО САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ
ДЛИННЕЕ, ЧЕМ ТОТ, С КОТОРЫМ ОН ВЫШЕЛ К НАМ ЛЕТ 20 НАЗАД. НО НИКОГДА УЖЕ, НАВЕРНОЕ

24 | Старый магнитофон
25 | Питер Гринуэй
Кадры из фильма «Тайны
«Ночного дозора»». 2007

И К ТОМУ ЖЕ САМЫХ ДЕЯТЕЛЬНЫХ КИНОРЕЖИССЕРОВ, А СПИСОК ЕГО РАБОТ ВТРОЕ
ОН НЕ БУДЕТ ТАК ВЛИЯТЕЛЕН И ЛЮБИМ, КАК В ТЕ ВРЕМЕНА.

КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА



Тогда вокруг раздобытой кассеты с «Контрактом рисовальщика» или «Отсчетом утопленников» собирались за чаем и водкой маленькие частные научные конференции. Подробный, вроде бы медлительный, малоподвижный и в то же время любящий парадоксы, Гринуэй казался блестящим рассказчиком, умеющим показывать истории, которые было интересно разгадывать и обсуждать. Художник, архитектор, хореограф, историк, — каждый находил в его фильмах нечто профессионально важное. Кто о нем не писал тогда? Один из его фильмов вдохновил Георгия Кнабе на целую работу под названием «Проблема постмодерна и фильм Питера Гринуэя “Брюхо архитектора”» (2006). Выдающийся исследователь античного Рима вслед за многими отметил, что почти каждый фильм Гринуэя «ориентирован на образный мир того или иного из старых мастеров европейской живописи». «Контракт рисовальщика» Кнабе возводил к английской живописи XVII–XVIII веков, «Зет и два нуля» был, по его мнению, ориентирован на Вермеера, «Повар, вор, его жена и ее любовник» — на Хальса, «Живот архитектора» — на Рафаэля и Бронзино.

Гринуэя приняли у нас с восторгом именно за его интеллигентность, он казался «культурным режиссером», для понимания которого нужно было знать об архитектуре Булле и быть знакомым хотя бы с кратким изложением шекспировской «Бури». Гринуэй стремился заставить своих зрителей установить с искусством не только рациональный, но и чувственный контакт. В этом он был иной раз назидательным, но всегда блестящим собеседником.

Мне это отчасти напоминало жанр профессорской ученой беседы, когда к советским телезрителям обращались с экрана Лихачев или Лотман. Впечатлений от подобных бесед было два: наслаждение рассказом и удовольствие от встречи с человеком, с которым в обыденной жизни, возможно, познакомиться так и не удастся. И второе оказывалось, пожалуй, сильнее первого. Точно так же за любым кино Гринуэя стоял режиссер, не забывавший о себе напоминать. То напрямую подкладывая зрителю свои рисунки, то навязывая потом свою интерпретацию фильма

26 | **Питер Гринуэй**

*Кадр из фильма «Тайны
«Ночного дозора»». 2007*



в многочисленных интервью, которые он охотно раздавал, как будто бы понимая, что это для него возможность изложить дополнительный материал для внеклассного чтения.

Во всем этом Гринуэй оказался на редкость «музейным» режиссером. В кино он видел возможность синтеза искусств: литературы, музыки, живописи, театра. Каждое из них ограничено: невозможно одновременно наслаждаться живописью и литературой, разглядывать картину и выслушивать закадровый текст. Всякий, кто пользовался в музее аудиогидом, хоть раз да сталкивался с конфликтом — изображения, которое ты с восторгом воспринимаешь глазами, и назойливого суфлерства, от которого вянут уши. Нас убедили в том, что к искусству нельзя подходить неподготовленным, и это раз и навсегда мешает нам его почувствовать. «Любое полотно XVII века сопровождаются 17 страниц пояснительного текста. У каждой картины есть название, которое полностью искажает восприятие», — говорит Гринуэй и пытается сделать из искусства, слова, музыки удобоваримый микс, каковой не портил бы раз и навсегда наши с искусством отношения и позволялся бы отнестись к нему непредвзято.

Если расписать биографию Питера Гринуэя с детских лет и до нынешней славы, мы увидим, как он накапливал свои умения и создавал с их помощью всё более сложные и стереоскопические вещи. Нет никакого ощущения, что, подобно многим ищущим себя молодым людям, он бросал одно и хватался за другое. Возможно, он так и понимал свою жизнь, но для нас сейчас, в ретроспективе, его карьера развивается медленно и постепенно, точно собираемая им музейная коллекция. Впечатление таково, что он украшает свою биографию, как декоратор украшает квартиру в английском или французском стиле, добавляя вещи и впечатления, которых ему не хватает.

Гринуэй начинал как художник, причем скорее график, чем живописец. Мне приходилось видеть его работы на выставках, подробные пейзажи, портреты, сделанные уверенной рукой, с красивой линией и плотным штрихом. За ними чувствовалась не только хорошая школа,

271 **Рембрандт ван Рейн**
Ночной дозор. 1642





но и умение анализировать то, что ты видишь. Это — ключевое умение для графики, искусства более рассудочного, чем живопись, снабженного чуть ли не с момента рождения научным и техническим аппаратом: система перспективы, масштабные рамки, камеры-обскуры, печатные станки, медные листы с сопутствующей химией. В этом оно, кстати, близко к кинематографу, тоже не существующему без все более и более сложной техники. График — аристократ изобразительного искусства, человек, умеющий держать дистанцию с объектом, хороший рассказчик, мастер неожиданного сравнения, способный с помощью одного штриха показать цвет и объем. Это иллюзионист, сказочник, лектор общества «Знание», словом — кинорежиссер Гринуэй.

Когда о нем говорят, всегда вспоминают, что его отец был орнитолог-любитель, а он сам увлекался энтомологией. Любитель насекомых — не просто хобби, это склад характера, объединяющий реального Владимира Набокова и анекдотического кузена Бенедикта из «Пятнадцатилетнего капитана». Энтомологу свойственно желание классифицировать природу, раскладывать на отряды и семейства. Исследование начинается с ловли. Сначала необходимо выделить объект, найти его и поймать, потом провести его через морилки и распрямилки до состояния, когда, насаженный на булавку, он станет предметом внимательного рассмотрения.

Энтомологи придают такое же значение строению усиков или члеников, как геологи проблемам дрейфа континентов или астрономы вспышкам сверхновых. Взгляд энтомолога не так масштабен, но куда более непосредствен. Я всегда вспоминаю стихотворение Николая Олейникова «В картинной галерее», где он рассматривает картины, как энтомолог рассматривал бы строение бабочки. «Король Британии сидит на облаке, / ногою левой попирая мир. / Над ним орел, парящий в воздухе, / сжимает молнии в когтях. / Два гения — один с огромной чашей, / Похожею на самовар, / Другой — с жезлом серебряным в руках — / Склоняются к ногам непобедимого владыки. / Внизу вдали идут в цепях закованные пленники» — впечатления от «Апофеоза Якова I» Питера Пауля Рубенса из эрмитажной коллекции. Чем не кинематограф Гринуэя?

К художественному образованию и энтомологии добавляется кино. Питер Гринуэй увлекся им достаточно поздно, под впечатлением «Седьмой печати» Ингмара Бергмана. На этот фильм, появившийся в 1957 году, он ходил как на работу, по два раза в день. Заразившись кино, Гринуэй пытался поступить в киношколу, его не взяли, но он вошел в профессию, став монтажником на студии кинохроники Центрального управления информации. Там снимали фильмы о Британии и британском образе жизни. Постепенно Гринуэй и сам начал делать эти фильмы как режиссер, набирая опыт неожиданных ассоциаций, благо прямой пропаганды от него не требовалось. И этот опыт документального и даже учебного кино остался с ним навсегда. Он умеет объяснять и умеет поражать. Его сильная сторона — показ знакомых вещей в неожиданном ракурсе.

Я помню одну из выставок-инсталляций Питера Гринуэя в Женеве в 1994 году. Она называлась «Кадрирование, или Обманка» — и смысл ее заключался в том, что сотня белых деревянных лестниц разной высоты, от 40 сантиметров до двух метров, была расставлена в стратегических местах города. Поднявшись по лестнице, ты оказывался перед рамой, кадрирующей выбранную Гринуэем картинку. Свои «камеры» Гринуэй сфокусировал отнюдь не на туристических видовых точках. Очень часто визиры были направлены на уголок крыши со скульптурами пухленьких путти, на указующий перст статуи, на камень, лежащий в парке, на людей, играющих в аллее парка Бастионов в гигантские шахматы. «Гринуэй и солнце пробудили *genius loci* Женевы», — писали тогда журналисты. Сделав предметом своей инсталляции сам «городской вид», режиссер не только позабыл туристов, но и всколыхнул мощный пласт архитектурных и искусствоведческих ассоциаций. Кинокритики нашли здесь явные отсылки к «Контракту рисоваль-

28 | **Питер Гринуэй**
Кадр из фильма «Повар, вор,
его жена и ее любовник». 1989

29 | **Питер Гринуэй**
Кадр из фильма «Живот
архитектора». 1987

30 | **Питер Гринуэй**
Кадр из фильма «Контракт
рисовальщика». 1982

31 | **Питер Гринуэй**
Кадр из фильма «Зет и два
нуля». 1985

32 | **Франс Халс**
Банкет офицеров гражданской
гвардии Святого Георгия. 1616

33 | **Клементе Спера,
Алессандро Маньяско**
Мифологические фигуры среди
руин. 1710-е

34 | **Томас Гейнсборо**
Мистер и миссис Эндрюс. 1750

35 | **Ян Вермеер**
Мастерская художника.
Около 1665

щика» и «Животу архитектора», архитекторы вспомнили о театре Олимпико Андреа Палладио с его постоянной декорацией из трех веером расходящихся улиц. Горожане же были поражены тому, как меняется фрагмент городской ткани, вырванный из привычного контекста. В белой рамке гринуэвской лестницы довольно сухой и примитивный неоклассицизм Музея Рат становился классикой: удивленный зритель обнаруживал в центре Женевы руины античных Дельф. Теряются визуальные связи и реальные расстояния.

Как и полагается немолодому человеку, Гринуэй очень увлекся сейчас всеми самыми новыми и молодыми искусствами, особенно — связанными с компьютерным и видеоартом. Он явно видит в этом эликсир молодости. Его новые проекты связаны с новыми, молодыми людьми и новыми способами выражения.

Надо сказать, что последние работы Гринуэя не производят того же ошеломляющего впечатления, какое производили его первые большие фильмы на тогдашнюю благодарную аудиторию. Его «рембрандтовский» цикл («Ночной дозор» и «Я обвиняю»), где он делает попытку разгадать тайну знаменитой картины «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурга», выглядит данью благодарности Нидерландам, стране, в которой он предпочел в итоге жить и работать.

Кино не имело большого успеха. Анализируя знаменитое произведение искусства глазами следователя-искусствоведа, Питер Гринуэй проигрывает в зрелищности куда менее тонким и умным соперникам. Должность посредника между массовым кинозрителем и классическим искусством, каковую он исполнял на рубеже веков, теперь присвоили другие. Идея «искусствоведческого детектива», когда-то начатого Умберто Эко в «Имени розы», оказалась слишком заманчивой для массовой культуры, которой всегда лестно прикрыться культурой классической. Будучи куда более тонким и образованным мастером, Гринуэй в «Ночном дозоре» не достигает того эффекта, что произвел появившийся годом ранее куда более грубый и искусственный «Код да Винчи» Рона Ховарда по роману Дэна Брауна. Для его съемок тогдашний директор Лувра Анри Луаретт открыл американцам доступ в музейные залы. Его за это порицали, зато число посетителей музея выросло во много раз. Идея Гринуэя, что с людьми надо уметь говорить об искусстве, возможно подбрасывая им истории, прямо с искусством не связанные, была еще раз подтверждена, хотя и другими.

Впрочем, сила Гринуэя в том, что он не ограничился кинематографом. Он так и не стал коммерческим режиссером, получив взамен возможность заниматься множеством художественных проектов, в которых он выступает как куратор, а иногда и участник, и это ему помогло. Мне кажется, для него теперь не так важен способ высказывания. На рубеже веков — кино, экспозиции, теперь глобальный проект на 92 серии, вроде «Чемоданов Тульса Люпера», который никогда не будет закончен при его жизни.

Гринуэй уверен, что классическое кино исчезло, — и связывает это с изобретением телевизионного пульта, позволившего человеку вмешиваться и реагировать на то, что ему показывают. Он весьма скептичен по отношению к опытам 3D, поскольку видит здесь только коммерческую попытку большого экрана соревноваться с домашним, который давно уже выиграл эту гонку. Тут у музея есть несомненное преимущество: искусство едва ли возможно приватизировать, как это происходит с фильмами на дисках и в Сети. И пусть история «Ночного дозора» не стала сенсацией в кино, но она стала основой для большого и качественного музейного проекта. Гринуэй считает, что главное — предложить человеку непредвзято взглянуть на вещи. Даже нагружая свое кино историями и ассоциациями, он на самом деле мечтал очистить взгляд посетителя музея, как шефы-гастрономы чистят вкус, загаженный фастфудом.

CENTER FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ

**ВЫСТАВКИ
ЛЕКЦИИ
КИНОПОКАЗЫ
ПЕРФОРМАНСЫ
КОНЦЕРТЫ
КАФЕ
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
ДЕТСКИЕ МАСТЕРСКИЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР**

Центр современной культуры «Гараж»
Москва, Парк Горького, павильон у Пионерского пруда
www.garageccc.com, +7 495 645 05 20

Генеральный партнер



Официальный
автомобильный партнер



Audi



36 | **Михаил Дронов**
и Александр Таратынов
Ночной дозор 3D. 2006



ФРАНЦУЗСКИЕ КНИЖКИ ДОБРУ НЕ НАУЧАТ



11 Шарль Дюлон.
Автор оригинала Антуан Ватто
(живописный оригинал)
Уроки любви 1734

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

«И ВАС, ДА И РОДИТЕЛЕЙ-ТО ВАШИХ ПОСЕК БЫ ПРЕПОРЯДОЧНО ЗА ТО, ЧТО ФРАНЦУЗСКИЕ-ТО КНИЖКИ ВАМ ДАВАЛИ ЧИТАТЬ; ИБО ФРАНЦУЗСКИЕ КНИЖКИ ДОБРУ НЕ НАУЧАТ. ТАМ ЯД... ЯД ТЛЕТВОРНЫЙ, СУДАРЫНЯ ВЫ МОЯ!» ТАК РАССУЖДАЕТ ГОСПОДИН ГОЛЯДКИН (1846), ВТОРЯ НЕМУДРЯЩЕМУ РАЗНОЧИННОМУ МНЕНИЮ РОССИЙСКОЙ СТОЛИЦЫ. ЧЕГО ТОЛЬКО НЕ ВИДЕЛИ ПОТОМ ПЕТЕРБУРГСКИЕ КНИГОЧЕИ! И «ЛЮБОВНИКОВ ЕКАТЕРИНЫ» ВАЛИШЕВСКОГО, И СОМОВСКУЮ «КНИГУ МАРКИЗЫ» В РАЗНЫХ ВЕРСИЯХ, И «ДРУГОЙ ПЕТЕРБУРГ»... НО ИДЕАЛОМ ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ СЕВЕРНОЙ СТОЛИЦЫ НЕИЗМЕННО ОСТАЛСЯ ЛЕГКИЙ СТИЛЬ РОМАНОВ ФРАНЦУЗСКОГО ГАЛАНТНОГО СТОЛЕТИЯ. ИМЕННО ИХ ЛЮБОВНО СОБИРАЛИ И ТРЕПЕТНО ПЕРЕЧИТЫВАЛИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ, ОТВЛЕКШИСЬ НА ВРЕМЯ ОТ СВОИХ ПЕДАНТИЧНЫХ НАУЧНЫХ ЗАНЯТИЙ. МНОЖЕСТВО ТАКИХ КНИГ ХРАНИТСЯ СЕГОДНЯ В ГЛАВНЫХ ГОРОДСКИХ БИБЛИОТЕКАХ.



з любви возникает французский роман, а любовь во Франции осознаёт себя способом господства над праздностью. Прежде всего — дамской. Версальский XVIII век построен на иллюзии, стимулирующей воображение и ловко обращающей в реальность самые невероятные фантазии. Царящий в нем мимолетный стиль рокайльного флирта подчиняет себе все стороны жизни светских ленивцев: мифологические образы и символические формулы, блестящее остроумие и изысканность эвфемизмов, страстность отдачи и недолговечность порыва. Воздушность рококо определяет отношение к любви и добру как к приятному эротическому приключению, как к остроумному и ни к чему не обязывающему времяпрепровождению. В этом ироничном духе ветреной беспечности хитроумная игра смыслами покоится на нежной чувственности романов, из которых составляли целые библиотеки. Как инструктировал литераторов Буало еще в 1674 году:

*Источник счастья, мук, сердечных жгучих ран,
Любовь забрала в плен и сцену и роман.
Изобразив ее продуманно и здраво,
Пути ко всем сердцам найдете без труда вы.*

Караваны влюбленных пар шествуют по французскому литературному олимпу: Сильвия и Дорант, Марианна и Вальвиль, Поль и Виргиния, Заира и Оросман, Танзай и Неадарне, Мانون и де Грие, Юлия и Вольмар, Малек-Адель и де Линар, Земира и Задиг, Мирзоза и Мангогул, Кунигунда и Кандид, Анетта и Любен... Подозрительные придворные дамы и простодушные околосветские красавицы стремятся во всем походить на романических героинь (как сегодня — на героинь кинодрам и телесериалов).

Нарратив романа (как сегодня — кинофильма) уверенно вошел в жизнь, преобразив и видоизменив ее. «Читаю главу из "Софы", одно письмо Элоизы и две сказки Лафонтена, чтобы восстановить в памяти несколько оттенков тона, который намеревалась усвоить для дманного случая. Между тем мой кавалер со своей обычной поспешностью подъезжает к дверям моего дома», — с холодной щепетильностью констатирует маркиза де Мертей.

Мольеровский Горжибюс из «Смешных жеманниц» наставляет свою дочь Мадлон: «Брак есть установление священное, и кто сразу же предлагает руку и сердце, тот, стало быть, человек порядочный». — «О боже! — восклицает Мадлон в ответ. — Если бы все дума-

ли, как вы, романы кончались бы на первой же странице. Вот было бы восхитительно, если бы Кир сразу женился на Мандане, а Аронс без дальних размышлений обвенчался с Клелией!».

Русские читательницы не отставали:

*Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Клариссой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты...*

*Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли всё;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.
Отец ее...
...не заботился о том,
Какой у дочки тайный том
Дремал до утра под подушкой.
Жена ж его была сама
От Ричардсона без ума.*

Французские романы с начала XVIII века активно завозили в Россию. Специалист по этому вопросу С. В. Луппов приводит в работе «Французские книги в России» внушительные цифры всё возрастающего импорта. Книги можно было приобрести в петербургских книжных лавках (Вейтбрехта, Клостермана, братьев Гей, Герстенберга, Роспини, Логана, Миллера, Шнора, Эверса и др.) или достать по случаю.

Самая известная русская читательница елизаветинской эпохи княгиня Дашкова вспоминала: «Книги сделались предметом моей страсти... Шувалов, любовник Елизаветы, желавший прослыть меценатом своего времени, узнав, что я страстно люблю читать книги, предложил мне пользоваться всеми литературными новинками, которые постоянно высылались ему из Франции. Это одолжение было источником бесконечной радости для меня, особенно когда я на следующий год после своего замужества поселилась в Москве; в здешних книжных лавках было не многим больше того, что я уже перечитала, и некоторые из этих сочинений имела в своей собственной библиотеке, состоявшей почти из 900 томов; я употребила на эту коллекцию все свои карманные деньги...»

Девушки редко составляли библиотеки. Романы чаще передавали из рук в руки (как сегодня фильмы на DVD). К ним относились и так называемые «опасные романы» (термин XVIII века) — книги карманного формата (октава или дуодесима), которые удобно спрятать под подушкой или за туалетным столиком. Они

содержали любовные истории, изобилующие пикантными сюжетами и написанные во фривольном духе. Острословы-французы называли их «романами, которые можно читать только одной рукой».

Внимание мужчин традиционно привлекали гравированные иллюстрации к таким романам. Их можно было достать и в отдельных оттисках. Более того, ко всем гравюрам, изображавшим по сюжету обнаженное тело, обычно выпускали лимитированную предтиражную эмиссию, якобы для пробы доски. Здесь царил полнейшая откровенность: вместо изящных локонов, ниспадающих тканей и пучков листвы, скрывающих женское лоно на отпечатках второго и последующих «состояний» доски, официально поступавших в продажу, сверкала звонкая неприкрытая нагота. Надо ли говорить, что именно эти «первые состояния», нелегально миновавшие цензуру, становились объектом вождения любителей-аматёров, по секретной договоренности втридорога приобретавших товар из-под прилавков. Солидные ученые «мужские» справочники по гравюре XVIII века скупно именуют эти редчайшие листы «оттисками до драпировки» (*ergueve avant la draperie*) или «до листвы» (*ergueve avant feuillage*).

«Маленькие картины, мелкие идеи, легкомысленные композиции, пригодные для будара модницы или укромного приюта щеголя, писанные для игривых аббатов, мелких дельцов, денежных тузов и прочих лиц, лишенных добрых нравов и наделенных незначительным вкусом», — писал обо всем этом Дидро. Но лишь к середине XIX века подобная продукция окончательно лишилась остроумия и вкуса,

а ее анонимное производство приобрело подлинный размах, дав начало европейской порноиндустрии. Среди крупных русских собирателей отдельных листов в середине XIX века известен некто «принц Голицын», каталог коллекции которого, опубликованный в Париже в 1887 году, стал одним из базовых справочников. Другим собирателем был Александр II: А. Н. Бенуа описывает в дневнике 1917 года его кабинет в Зимнем дворце, наполненный картинками «легкого содержания».

В патриархальном российском обществе, где слова «любовь» и «добро» имеют совсем другой смысл, подобные стороны «амурных дел» было принято оберегать в рамках сугубо мужской культуры. Да и сегодня петербургские хранители «опасных» книг и гравюр, что по-настоящему разбираются в этом «яде тлетворном», по-прежнему мужчины. Их библиотечные и музейные собрания не востребованы нынче ни щеголями, ни девицами. Лишь азартные филологи любовно вчитываются в замысловатый язык оксюморонов, трепетные эстеты восхищаются изощренностью морали, редкие любители книг нежно поглаживают добротные переплеты восхитительного убранства, а сидящие знатоки гравюры любят четким оттиском. Лишь этим избранным доступен сегодня яд французского книжного эроса во всей полноте оригинальной формы, ставшей основанием стольких нелепых подражаний. С ними имеет дело большинство остального населения, которому скоро ничего не останется, как только, словами Владимира Сорокина, «прервать Т-вibrации и выбросить мороженого ежа из своей узкой постели».



Питер Гринуэй

«После того как вы создали сулящий прибыль товар, вам нужно немного хорошей рекламы. Мой рекламный трюк заключается в том, чтобы оживить эти эротические картинки. Драматизировать их. Разыграть на сцене. И привести в эту постановку чуточку волнения или даже опасности. Добавить немного богохульства. Взволновать способна и небольшая угроза судебного преследования. Вызов властям. Вызов, подкрепленный господствующим мнением, — услада, сокрытая под покровом Академии, под лоском искусств, воззвание к “художественной мысли”. Ни для кого не секрет, что мы вовлечены в игру: они знают, что вы знаете, что они знают... э-э... что все мы знаем, какие вещи занимают наши головы на самом деле... э-э-э... не так ли?»

... par les excellences du
... que je me fla-
... à donner au goût

... de Titre extraor-
... j'ai cru
... la pratique de ceux
... d'en met-
... de leurs Ou-

... la Pédante
... Littéraire
... Titres
... même inventez,
... que me servir
... introduit,
... naturalisé. Il

*Oratio Ulrici
Huberi de Sc.
dantismo pro
rit ad a. om.
Chr: Thomasi
Introducti-
one ad Phi-
losophiam
Aulicam in
8^{va} Hal: Mag
1702.*

... en Latin, j'au-
rois

... quelque endroit de son
... ma mémoire
... Critique apuie
... que cet E-
... à lui-même.

L. T.

1852
M A L L E T T S

DE

WINGONSTANOE

BRITISH PATENT



Е II 6989.

LES
MALHEURS
DE L'INCONSTANCE,
OU
LETTRES
DE
LA MARQUISE DE SYRCÉ,
ET DU COMTE
DE MIRBELLE.

PREMIERE PARTIE.



A AMSTERDAM

Et se trouve A PARIS,

Chez DELALAIN, Libraire, rue de la Comédie Française.

M. DCC. LXXII.

Н РОГОВ. КОВ



16738

Перев. 1950

DORAT, CLAUDE-JOSEPH (1734-1780). LES MALHEURS DE L'INCONSTANCE, OU LETTRES DE LA MARQUISE DE SYRCÉ, ET DU COMTE DE MIRBELLE. AMSTERDAM, ET SE TROUVE A PARIS: DELALAIN, 1772. Vol. 1 [Дора, Клод-Жозеф (1734-1780). Несчастья от непостоянства, или Письма маркизы де Сырсе и графа де Мирбеля. Амстердам (Париж), 1772. Т. 1] Литургальный лист. ИБ СПбГУ (Е II 6989; экз. из библиотеки Н. С. Роговникова)

Гравюра на меди J. De Longueil по рис. F. M. Queverdo — фронтиспис к первой части книги К. — Ж. Дора. «Несчастья от непостоянства» (Париж, 1772). 18 x 11 см
[Кэвердо, Франсуа-Мари-Исидор (Queverdo, François-Marie-Isidore; 1748–1797) Жозеф де Лонгей (Longueil, Joseph de, 1730–1792)]



F. M. Queverdo, del. 1772.

De Longueil, Sculp.



LETTRES

DE LA VICOMTESSE

DE SENANGES,

ET DU CHEVALIER

DE VERSENAI.



LETTRE I.

*Le Chevalier, au Baron de ***.*

QUE je vous porte envie, mon
cher Baron ! quoique vous soiez en-
core dans l'âge où l'on ne renonce à
rien ; vous avez quitté Paris, pour vi-
vre dans vos Terres : vous préférez à
son tumulte la douceur d'une retraite

I. Partie.

A

DORAT, CLAUDE-JOSEPH (1734-1780). LES SACRIFICES DE L'AMOUR, OU LETTRES DE LA VICOMTESSE DE SENANGES ET DU CHEVALIER DE VERSENAI. AMSTERDAM, ET SE TROUVE À PARIS: DELALAIN, 1772. Vol. 1 [Дора, Клод-Жозеф (1734-1780). Жертвы любви, или Письма виконтессы де Сенанж и шевалье де Версена. Амстердам (Париж), 1772. Т. 1]
Титульный лист. Научная библиотека Санкт-Петербургского государственного университета (шифр Е П 6984, экземпляр из библиотеки Н.С.Роговникова)



876984

LES
SACRIFICES

DE L'AMOUR,

OU

LETTRES

DE LA VICOMTESSE

DE SENANGES,

ET DU CHEVALIER

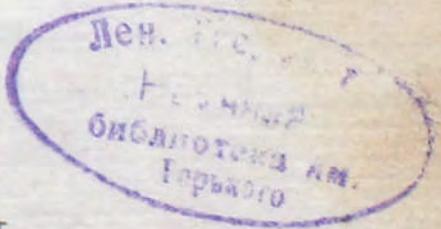
DE VERSENAI.

SUIVIES

DE SYLVIE ET MOËSHOFF.

NOUVELLE ÉDITION.

PREMIERE PARTIE.



AMSTERDAM,

Et se trouve à PARIS,

Chez DELALAIN, Libraire, rue de la Comédie Française;

M. DCC. LXXII.

Н. РОСКОЛЬНИКОВ

11611

Верный
1950

№ 20

De Turri
Tractatus
De Cambii

Scaccia
de Com
et
Camb.

MALY
LEX
MERCAT

ФРАНЦУЗСКАЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ОТДЕЛА РЕДКИХ КНИГ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ СПбГУ

В собрании Научной библиотеки СПбГУ представлено около 100 французских иллюстрированных изданий XVIII века. Среди них почти нет раритетов, да их и не могло быть в библиотеке, которая на протяжении всей своей истории комплектовалась как научная: в роскошных изданиях XVIII века просто не было необходимости.

История Научной библиотеки Санкт-Петербургского университета начинается с 1783 года, когда Екатерина II подарила вновь учрежденной Учительской семинарии книжное собрание просвещенного чиновника П. Ф. Жукова. Его библиотека насчитывала 1100 томов и включала книги, полученные владельцем из рук М. В. Ломоносова, И. Ф. Богдановича и других знаменитых деятелей русской культуры того времени. В дальнейшем, с конца XVIII века, книжная коллекция Санкт-Петербургского университета складывалась в основном из частных пожертвований: здесь хранится свыше 200 личных собраний выдающихся деятелей русской науки и культуры.

На протяжении более чем двухвековой истории университетской библиотеки сформировалась и коллекция французских иллюстрированных изданий. Так, достаточно полная подборка сочинений К.-Ж. Дора с гравюрами по рисункам Ш. Эйзена, П.-К. Марилье и Ф. Кэвердо (среди этих книг есть и знаменитое издание «Поцелуев» 1770 года), судя по штампам на титульных листах, ранее была частью библиотеки придворного банкира Павла I, купца Н. С. Роговикова, пожалованного в 1800 году «в баронское Российской империи достоинство».

«Илиада» 1786 года издания, иллюстрированная П.-К. Марилье (как с пояснительным текстом на гравюре, так и без него), идиллии Соломона Гесснера с иллюстрациями Ж.-Ж. Лебарбье (Париж, 1786–1793, три тома), «Сочинения» Ж.-Ж. Ваде с цветными гравюрами (Париж, 1796) и еще целый ряд роскошных изданий в красных «марокеновых» перепле-

тах с золотом происходят из библиотеки князя А. Н. Голицына (1773–1844), министра духовных дел и народного просвещения при Александре I. Эти книги были получены в 1843 году из Публичной библиотеки, куда в 1842-м Голицын передал часть своего собрания (всего в университет передано 611 названий в 1910 томах).

Прекрасное отдельное издание «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, с гравюрами по рисункам Ш.-Н. Кошена и Г. Гравело (Париж, 1764), ранее принадлежало Н. Н. Стрехову (1828–1896), публицисту и философу, другу Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, выпускнику Санкт-Петербургского университета по физико-математическому отделению. Его библиотека (7877 названий в 12 453 томах), включающая богатейшее собрание сочинений по всем отраслям науки, произведения художественной литературы на русском и основных европейских языках, а также редчайшие издания XV–XVII веков, была получена в дар от наследников в 1896 году.

Двухтомное издание «Метаморфоз» Овидия (Париж, 1807), украшенное 220 иллюстрациями — гравюрами на меди лучших французских мастеров, принадлежит к книжной коллекции П. И. Люблинского (1882–1938), знаменитого правоведа, профессора университета и одного из самых известных советских библиофилов. Его огромное собрание (9186 томов, среди которых более полутора тысяч редких старопечатных книг) в 1945 году по решению Совнаркома РСФСР было приобретено для университетской библиотеки.

Ряд других знаменитых французских иллюстрированных книг представлен в виде переизданий, перепечаток и контрафакций. В целом материал собрания Научной библиотеки СПбГУ дает достаточно полное представление о творчестве почти всех знаменитых мастеров книжной графики во Франции XVIII века, века небывалого расцвета этого тонкого и грациозного искусства.



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-летию юбилею Эрмитажа.

Международный Клуб 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
friendsclub@hermitage.ru

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
vrienden@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.hermitagemuseumfoundation.org
info@hermitagemuseumfoundation.org

Канадский Фонд Государственного Эрмитажа

The State Hermitage Museum
Foundation of Canada Inc.
900 Greenbank Road
Suite # 616
Ottawa, Ontario
Canada K2J 4P6
Tel. (1 613) 489 0794
Fax (1 613) 489 0835
www.hermitagemuseum.ca
rkaszanits@sympatico.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
info@hermitagefoundation.co.uk

Фонд Эрмитажа в Израиле

Hermitage Museum
Foundation Israel
65 Derech
Menachem Begin St.
Tel-Aviv, 67138 Israel
Tel: +972-(3) 6020629
Fax: +972-(3) 7443601
www.hermitagefoundation.com
info@hermitagefoundation.com

Ассоциация Друзей Эрмитажа (Италия)

Amici del Museo Ermitage (Italia)
Palazzo Frescobaldi — Via Santo Spirito, 11
50125 Firenze — Italia
Tel/Fax +39 055 5387819
www.amiciermitage.it
info@amiciermitage.it

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



BERNARDI
1870
GALLERIA
D'ARTE
E
STORIA



**XVIII ВЕК ДЛЯ НАС – ЭТО ЭПОХА ПЕТРА,
ЕГО СУПРУГИ ЕКАТЕРИНЫ, ЕЛИЗАВЕТЫ.
ВО ФРАНЦИИ ЭТО ВЕК КАЗАНОВЫ, ЛЮДОВИКА XV;
ВЕК ВОЛЬТЕРА, ДИДРО, РУССО. И ЭТО – ЖИВОПИСЬ
БУШЕ, ЛАНКРЕ, ФРАГОНАРА, ЛЕБРЕНА, ШАРДЕНА...
И АНТУАНА ВАТТО. У НАС В ЭРМИТАЖЕ СОБРАНА
ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ЭТИХ ХУДОЖНИКОВ.
ОНИ ТВОРИЛИ, КОГДА СОЗДАВАЛСЯ ЭРМИТАЖ
И ВОКРУГ ЭТОГО ВРЕМЕНИ.**

²¹ Антуан Ватто.
Затруднительное предложение
1715–1716
Государственный Эрмитаж



ВАТТО

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Замечательный исследователь искусства XVIII века, эрмитажник Инна Сергеевна Немилова — одна из тех, кем гордился и гордится Эрмитаж. Обаятельная, элегантейшая женщина, блестящий знаток французского языка и французского искусства, очень глубокий исследователь. Она лю-

била и очень тщательно изучала более 400 картин из «своей» коллекции, издала научный каталог и несколько книг. Ее замечательная книга «Загадки старых картин» — шедевр популярного искусствоведения — написана так, что и специалистам и любителям открывается самая суть открытий. Эти открытия по-новому освещают для нас искусство XVIII века и Ватто — живописца, чье творчество неотделимо от века «галантных празднеств». Это век, когда много и нарочито веселились, предчувствуя, видимо, потрясения будущей кровавой Французской революции.

Вот как пишет о Ватто Бенуа: «С именем Ватто связано представление о каких-то прогулках, о маскарадах, об играх, танцах, комедиях, о какой-то сказочной беспечности. И действительно, Ватто создал особый род живописи, которому можно, пожалуй, и оставить забавное прозвище “галантных празднеств”. Ученики и продолжатели занялись затем распространением этого нового рода. Однако художественная и “человеческая” личность гениального мастера слишком умаляется, если в нем видеть только такого забавника. Натура Ватто была, напротив того, гордая и неуживчивая, болезненно чувствительная и глубоко грустная»¹.

Две эрмитажные картины служат этим наблюдениям отличной иллюстрацией: «Савояр с сурком» и «Влюбленный Меццетэн» (который в 20-х годах был продан в Метрополитен-музей, где находится и поныне). «“Меццетэн” написан в последние годы жизни мастера, — возможно даже, что после поездки в Англию, откуда художник вернулся совершенно больной. Картина эта принадлежала другу Ватто — Жюльену и на распродаже коллекции последнего в 1767 г. была оставлена за собой его вдовой (Жюльен женился незадолго до возвращения Ватто). Приобретена картина для Екатерины II, вероятно на распродаже собрания г-жи Жюльен в 1778 г. “Военный роздых” (Les délassements de la guerre) написана в пару к “Тягостям войны”. <...> Ватто в этот период жил запуганным затворником, его мягкая, нежная душа была оскорблена человеческими дрязгами и просилась на отдых. Об его любовных делах ничего не известно, но едва ли был он в них удачником. Быть может, даже именно вечная неудовлетворенность томящейся по любви души и была вместе с резким ощущением усиливавшейся чахотки причиной его разочарованности. Быть может, он отразил с тонким оттенком иронии в этом комичном любовнике свои собственные чувства. Во всяком случае Ватто передал здесь то, что передавал не раз, что составляло рядом с царством красок его настоящую стихию — музыку»². В этих великолепных творениях красота сочетается с глубокой, болезненной, чувствительной грустью.

1. Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб.: Община Святой Евгении, [1910].

2. Там же.





3 | **АНТУАН ВАТТО**
Капризница. 1718
Государственный
Эрмитаж



4 | **КОНСТАНТИН СОМОВ**
Осмеянный поцелуй. 1908

Театральность вообще была присуща этому веку; у нас говорили, что Екатерина тоже строила жизнь как некий театр. Ватто «умел мечтать о праздниках, эти праздники внешне воспроизводились затем по его картинам, но сам он никогда не веселился, ибо идеалы его были несбыточными и ирония неизлечимой»³.

Шедевров Ватто у нас довольно много. Инна Сергеевна Немилова исследовала и описала несколько из них. Одно из таких искусствоведческих откровений — картина, которая называется сейчас «Актеры французского театра». У нее было множество названий, например «Портрет троих с негретенком»; сюжет оставался загадкой.

Тщательное исследование множества зарисовок Ватто, документов, современных графюр, искусствоведческих материалов привело к тому, что эта «картинка вообще» оказалась замечательным, редчайшим групповым психологическим портретом актеров французской комедии, участников спектакля «Три кухни» Данкура⁴. На картине изображены знаменитые актеры: Кристина Демар, Ла Торильер, Перетти и Филипп Пуассон, девушка посередине осталась неузнанной.

Другая картина Ватто в Эрмитаже — «Затруднительное предложение»: знаменитые жеманно-галантные сцены. Никто как следует не понимает, что это за затруднительное предложение. Можно придумать что-то скабрзное, что едва ли подходит к картинке XVIII века. Исследования не ставили задачу прояснить сюжет, необходимо было провести рентгеновский анализ техники мастера. Известно, что картины Ватто темнели, поскольку в растворителе он использовал слишком много масла. Кстати, Инна Сергеевна замечает, что нам повезло: как раз в эрмитажных картинах всё в порядке, растворитель не мешает, и они не так темнеют и блекнут, как на картинах Ватто в других собраниях. Инна Сергеевна сделала микроскопический анализ мазка: на картине «Затруднительное предложение» на личике гитаристки оказались выявлены очень мелкие частицы синей, фиолетовой, коричневой краски. Очевидно, краски смешались непосредственно на кисти: на одних волосках один цвет, на других — другой. Как часто бывает в искусстве, результат не соответствует причине. Причина такого смешения, и это подтверждали современники, — небрежность Ватто: он плохо мыл свои кисти. А результат — то, чего долго добивались потом пуантилисты в начале новой французской живописи, когда из маленьких кусочков составлялся общий цвет. И здесь, на этой картине, эти короткие маленькие точки цвета создают жемчужный — не цвет даже, но образ, который делает картину удивительной.

Исследование в рентгеновских лучах позволило увидеть, как тщательно Ватто эту легкую сцену делал: сначала написал четыре фигуры (две и две), потом переделал их и добавил еще фигуру, — за итоговой легкостью скрывается сложнейший, адский труд очень требовательного к себе художника. Это тоже стало открытием, не совсем так описывали работу Ватто современники.

Бенуа пишет: «Это было время, когда французское общество совершенно утратило серьезный дух, забыло о заботах и ушло в наслаждения. Двор короля был прелестен своей молодостью⁵. Время пышности и утомительного этикета отошло в вечность. Развлечения носили преимущественно интимный, утонченный характер»⁶. Это было веселье накануне катастрофы. Тут я позволю себе параллель не вполне искусствоведческую — Серебряный век русской культуры в его петербургском варианте, тяготение к изяществу и блеску, что в какой-то степени предрекало ту катастрофу революции и Гражданской войны, которая потом разразилась в стране. «Мир искусства», который мы так любим и которым так гордимся в Петербурге, одним из столпов которого, и творцом, и теоретиком, и писателем, и художником был Александр Николаевич Бенуа, — самая прямая, хотя, конечно, значительно измененная, параллель галантному XVIII веку.

3 Там же.

4 Флоран Картон Данкур (Dancoing) (1661–1725) — французский драматург, актер и руководитель труппы «Комеди Франсез». Еще одна картина Ватто, «Паломничество на остров Киферу» (1717, Париж, Лувр), также написана на тему 3-го действия пьесы Данкура «Три кухни» (см.: Немилова И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964).

5 Речь идет о Людовике XV.

6 Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа.

Тьерри де Дюв. «Живописный номинализм. Марсель Дюшан. Живопись и современность»

«...Значительная часть “психоанализа” картины уже осуществлена самой этой картиной или, точнее, высказана разрывом между изображением и его названием. Работа аналитика-детектива, заключающаяся в поиске скрытых содержаний, уже сделана. Если аналитик намерен пойти по этому пути дальше, он должен отказаться говорить от имени аналитика. Либо он становится биографом и берется узнать, кто та женщина, которую <...> сублимировал в живописи, или, согласно нашему воображаемому сценарию, что в жизни “страдающего мужчины” стало событием, заставившим “творческий дух” работать таким образом над собственной сублимацией. <...> Либо же аналитик становится эстетиком и историком искусства и ищет в самих произведениях <...> незашифрованные или зашифрованные иначе иконографические источники, объясняющие тот или иной рисунок или картину»

ОТПЛЫТИЕ

СУЩЕСТВОВАЛ ЛИ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ — В НАЧАЛЕ XVIII ВЕКА В ЕВРОПЕ — ЭТОТ МИР: ЮНЫХ И НЕЖНЫХ, С ОТБЛЕСКАМИ ОЗАРЕННОГО НЕБА, ЖЕНЩИН, ИЗЯЩНО БЕСПОМОЩНЫХ КАВАЛЕРОВ, ПОМЫШЛЯЮЩИХ ЛИШЬ О ЛЮБВИ, МИР УДИВИТЕЛЬНОЙ НЕПРОЧНОСТИ И НЕ МЕНЕЕ УДИВИТЕЛЬНОГО СОВЕРШЕНСТВА ИХ ОТНОШЕНИЙ (ЭТО СОВЕРШЕНСТВО И НАВОДИТ НА СТРАННУЮ МЫСЛЬ: НЕ ИГРАЮТ ЛИ ПЕРЕД НАМИ КОМЕДИЮ ВЕЛИКИЕ ТРАГИЧЕСКИЕ АКТЕРЫ?), МИР НЕОКОНЧЕННЫХ ЖЕСТОВ, МИМОЛЕТНЫХ УЛЫБОК, ЛЕГКИХ СОПРИКОСНОВЕНИЙ, МИР, НАПОЕННЫЙ ЧУВСТВОМ БЕСЦЕННОСТИ БЫТИЯ, СОЕДИНЕННЫМ С ПЕЧАЛЬЮ О ЕГО БЕСКОНЕЧНОЙ ИЗМЕНЧИВОСТИ, НЕ ЩАДЯЩЕЙ И ЛУЧШЕЕ, ЧТО ХОТЕЛОСЬ БЫ СОХРАНИТЬ НАВЕКИ. МИР ЦАРСТВЕННЫХ ДЕРЕВЬЕВ, НЕУМОЛКАЮЩЕЙ МУЗЫКИ... СУЩЕСТВОВАЛ ОН? НЕТ, ОН НЕ СУЩЕСТВОВАЛ. ЭТО РЕАЛЬНОСТЬ ИНОГО, БОЛЕЕ ВЫСОКОГО РАНГА: ОН СУЩЕСТВУЕТ.

ЕВГЕНИЙ БОГАТ*

* Известный российский публицист (1923–1985). Публикуется по: *Богат Е.* Избранное. М.: Московский рабочий, 1986 (Письма из Эрмитажа, письмо пятое).



Художник, не видящий или не желающий видеть обыденности в окружающей его действительности, — ребенок или мудрец. Ватто был и ребенком и мудрецом. <...> Наш мир, который кажется нам порой почти обыденным, потому что мы часто не обладаем ни детским сердцем, ни мудростью Ватто, — этот мир уже жил в душе странного мастера из тихого города Валансьенна. Это был мир, о котором и отдаленно не догадывались его современники — люди начала XVIII века. Это был мир голубых танцовщиц Дега, живых, потухающих к вечеру стогов сена Моне, коченеющих в синем морозном воздухе нагих деревьев Сислея, очаровательно телесных женщин Ренуара, набухающего созвездиями неба Ван Гога... Это был мир «затравленной нежности» Модильяни, трагической тоски по добру Пикассо, парадоксального неприятия повседневности, ощутимого у Шагала... Мир, в котором возросла и мера бесценности бытия, и мера его изменчивости, и мера его израненности.

Да, да, этот мир (даже миры!) жил в душе Ватто, и потому любая из его маленьких картин, в которых недалеко-видные современники видели галантные увеселения, несет в себе будущее. А поскольку он был живописцем, а не философом, то будущее выражалось у него в новом богатстве и разнообразии жизни деревьев, воздуха, неба и в новой точности тончайших оттенков душевной жизни человека, обнаруживающих себя с непревзойденной непринужденностью: в беглых жестах, мгновенных взглядах, мимолетных улыбках, еле уловимых особенностях походки...

И вот, если иметь все это в виду, то не покажется, быть может, странным, что он современную ему жизнь увидел будто бы с высоты будущего, с расстояния будущего, что не помешало ему рассматривать ее в подробностях — восхищенно-явственно, как рассматривает бедный мальчик (он, сын каменщика, и был им) ослепительное торжество за высокой резной оградой.

<...> Одно из лучших полотен Ватто — «Отплытие на Цитеру». Эта картина с большим пониманием описана Александром Бенуа в его «Истории живописи»: «Как характерно, что художник окружил ореолом именно “Отплытие”... каким дивным кажется отсюда остров любви... Он манит маревом, из далекого далека несущимися мелодиями и пьянящими запахами. Это отблеск далекого рая...» «И что за живопись на этой картине!» «Разлученные сердца соединились, и невозможное стало естественным...» <...>

Цитера (родина и одно из имен Афродиты) в понимании людей «пасторального» XVIII века родственна Церере — богине изобилия, вина и хлеба. Остров Цитеры — больше чем обитель любви. Это обитель совершенной — естественной — жизни, совершенных — естественных — отношений между мужчиной и женщиной. Это то, о чем мечтал Руссо.

Отплытие...

Век восемнадцатый открывают картины Ватто, завершает — посмертная маска Робеспьера. Странно и страшно видеть рядом эти имена. Казалось бы, что может быть дальше от Ватто, чем Робеспьер? Но великие художники рождаются тогда, когда человечеству нужно по-новому увидеть мир, чтобы по-новому его перестроить. И если между именами «легкомысленного», изящного Ватто и архисерьезного, трагического Робеспьера поставить имя Руссо, который был и художником, родственным по восприятию мира «мастеру галантных увеселений», и мыслителем, воодушевляющим вождя революции, то чувствуешь странную мудрость века. Да, его открывает иронично-печальный Ватто, а завершает героический Давид.

Если бы — пофантазируем — от XVIII века остались картины лишь этих двух мастеров, нам казалось бы: то, что не сохранилось, заключает в себе титаническую духовную работу поколений. Мы вообразили бы великое искусство, не имеющее себе равных в истории культуры. И вот нас вводят в «тайные залы», где собрано, утаено будто бы несохранившееся, и показывают полотна Буше, Фрагонара, Греза... Мы видим развлечения, увеселения, улады жизни, видим заманчивые ложи театров и нарядные бульвары, веселые компании, видим одевания, переодевания, раздевания... И даже великий Шарден был бы не в силах заполнить загадочную пустоту, открывшуюся вдруг между Ватто и Давидом... Может родиться мысль, что никогда еще изобразительное искусство не повествовало о веке столь поверхностно и неполно. Столетие ускользает от понимания, оно кажется то игриво-легкомысленным, то наивно-серьезным, то откровенно чувственным, то сентиментально-растроганным... Эта живопись не сочетается с великой литературой, философией, буйной общественной мыслью: Вольтером, Дидро, Руссо. Она кажется таинственной... Век будто бы меняет маски.

Но ведь это и был век масок. И не только в Венеции, где маскарад не утихал полгода, но и повсюду в Европе маска стала чем-то несравненно большим, чем живописный атрибут увеселения. Ею будто бы пытались отшутиться пе-

ред лицом Рока, перед лицом Клио... Она создавала иллюзию личной неуязвимости и общественного равенства. Она низводила драму человеческих отношений до успокоительного и упоительного шутовства. <...>

На эшафот поднимались без масок.

Может быть, стóит и живопись века — между Ватто и Давидом — понять как маску? (К этому ряду не имеет отношения ясный, открытый Шарден, но ведь и тогда далеко не все закрывали лицо.) <...>

Ватто современную ему жизнь увидел как мальчик — бедный сын каменщика, любующийся из-за высокой ограды чудным миром, который кажется ему ввиду недоступности особенно заманчивым. Он его и видел, и о нем мечтал, и его воображал.

А Робеспьер был жесток: чтобы разрушить эту ограду, отделяющую детей каменщиков от чудного мира, утешающего и радующего немногих.

Век, начавшийся изящными, галантными картинами Ватто и завершившийся мощными героическими полотнами Давида, обладает великой логикой.

...Я люблю игру: на картинах Ватто в толпе женщин узнавать Манон Леско. Я оправдываю эту игру тем, что хочу полнее ощутить духовное единство эпохи, выражавшееся и в живописи, и в литературе, и в музыке. Но на самом деле это не больше чем милая сердцу игра. (Ларошфуко писал о том, что «уму не под силу долго разыгрывать роль сердца», но и сердцу не под силу разыгрывать долго роль ума...) Я узнаю Манон Леско на разных картинах в той или иной женщине, и сердце мое за миг до узнавания замирает от чувства, что сейчас «я услышу забытое слово Любовь на забытом, живом языке» (Блок!). А узнав Манон

Леско, ощущаю сердцем — «сплетались времена, сплетались страны». Дальше у Блока: «Игра веков! О, как ты дорога!» (Порой мне кажется, что «старая Европа» могла бы охарактеризовать Ватто строкой Блока: «Последняя мечта моей души вечерней».)

А в сущности, почему моему сердцу надо на картинах Ватто узнавать Манон Леско, видеть в телесной яви выдуманное существо, героиню старого романа? И почему я сам, читая письма действительно существовавших женщин XVIII века, не могу удержаться от соблазна что-то додумать, дофантазировать? Почему эти женские лица на портретах, с их выражением ума, насмешливости, живой души и особой интимности в тронутых нежным чувством губах, кажется, мерцают со дна нашей души? Почему? Что это, если не желание полнее ощутить богатство собственной личности, насладиться им, чтобы потом отблагодарить за него мир?

Я писал уже в этих письмах, что итальянский Ренессанс открыл «Я», северное Возрождение открыло «Ты»; восемнадцатый век (а до него Рембрандт, опередивший собственное столетие) углубил воспламеняющуюся в себе самую человеческую личность. Начался великий синтез «Я», «Ты» и окружающего мира, синтез, который не завершился в нас до сих пор. Всё полнее обнимая сердцем бытие, мы становимся всё больше и больше самими собой.

Когда я узнаю на картинах Ватто Манон Леско, то, сам того не сознавая, углубляю собственное «я», учусь той работе души, которая особенно нужна сегодняшнему человеку. Может быть, это неосознанное желание: восстановить гармонию между умом и сердцем? В век бурного умственного развития отстоять суверенитет души? «Как неутешно тосковали мои созвездья над Тобой!»



МИХАЙЛОВСКИЙ
ТЕАТР

180 ЛЕТ

Санкт-Петербург, пл. Искусств, 1
www.mikhailovsky.ru



СТИЛЬ ВЕКА

ЖИВОПИСЬ — МАСКА? ТОНКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛУКАВСТВО СТОЛЕТИЯ? ЖЕЛАНИЕ ОСТАВАТЬСЯ НЕУЗНАНЫМ? СОБЛАЗНИТЕЛЬНО ВООБРАЗИТЬ, ЧТО ПЕРЕД НАМИ ВЕК-ФИЛОСОФ, НАДЕВШИЙ ВЫЗЫВАЮЩЕ ЛЕГКОМЫСЛЕННУЮ МАСКУ, ЧТОБЫ НИКТО НЕ УВИДЕЛ ЕГО ПЕЧАЛЬНОГО, ДУМАЮЩЕГО ЛИЦА...

ЕВГЕНИЙ БОГАТ



«Мыслить — это страдать» — одна из горьких истин, открытых Стендалем, чья юность совпала с последними великими бурями столетия. Из писем Дидро мы узнаём, что и он был равнодушен к острой шутке, к мистификации, к маске... Но лицо его не было печальным, оно было думающим и веселым. Веселым было и лицо Вольтера. Были веселыми лица энциклопедистов. Их, вероятно, рассмешила бы формула Стендаля, они искренне полагали: не мыслить — это страдать. Они мыслили с наслаждением, и они наслаждались жизнью, не переставая ни на минуту мыслить.

Нет, живопись жизнелюбивого до нескромности Фрагонара или даже откровенно чувственного Буше не была маской, и не потому лишь, что она выражала изощренную жажду удовольствий высшего аристократического общества в последние часы его господства: и Фрагонар и Буше были талантливыми художниками, и поэтому их картины выражали нечто большее — они для нас и зеркало нравов, и история идей. И даже когда сюжет говорит о падении нравов, мазок, излучающий любовь к жизни, повествует о восходящей силе.

Немало нового, странного ожидает нас в этом удивительном столетии в нашем путешествии сквозь века. Дидро был добродетельнейшим человеком, само целомудрие ума и сердца, но он искреннейше писал любимой женщине: «Только страсть и порок оживляют творения живописи, музыки, поэзии». Это был век, когда искушенность старалась казаться наивной, а наивность — искушенной. Старелые аристократки говорили о любви с девическим целомудрием, а сыновья ремесленников склонны были гордиться тем, что и они не лишены пороков... Это был век, когда возлюбленным писали философские письма, а философы общались с великими истинами непринужденно и интимно, как с возлюбленными.

Стиль века, и это отразилось в живописи, замечателен царством частностей, деталей, подробностей — при великих общественных начинаниях и великом размахе умственной работы. Никогда еще частная жизнь человека не занимала настолько умы и души.

Когда однажды восьмидесятилетняя собеседница Дидро говорит ему, что и сегодня ее старое сердце затрепе-

61 **Антуан Франсуа Деннель**
Автор оригинала
Жан Оноре Фрагонар (рисунок)
Ах, был бы он мне столь же предан!
1770-е Государственный Эрмитаж

тало бы от радости, если бы она услышала от мужчины то, что нашептывали ей в юности, и мыслитель, рассказывая об этом в письме, добавляет: «Этот разговор сто́ит куда больше философской и политической беседы», — перед нами весь XVIII век, и мы лучше, полнее, великодушнее понимаем игривость Фрагонара и чувственность Буше.

И когда Д'Аламбер восклицает в письме к возлюбленной, которой уже нет в живых: «Если бы вы показали мне, что вам тяжело со мной расставаться, с какой радостью последовал бы я за вами в вечную обитель», — перед нами тоже восемнадцатый, и мы понимаем, что люди, создававшие «Энциклопедию», черпали силы ума в жизни сердца.

«Хороший стиль исходит из сердца», — утверждал Дидро. А менее известный и более несчастный Воленарг выразил это в формуле, ставшей бессмертной: «Великие мысли рождаются в сердце».

Когда читаешь о XVIII веке, кажется, что это было столетие, когда все любили и все писали письма; все философствовали и возвышенно, взволнованно говорили; кажется, что сам век испытывал и не мог утолить эту потребность — высказаться до конца, выявить себя полностью в общении. Подобное настроение охватывает людей перед большим расставанием, большой неизвестностью — на берегу перед отплытием корабля...

В этом странном, легкомысленном, философствующем, любвеобильном, героическом веке началась та великая метаморфоза — ряд колоссальных социально-экономических потрясений, — которая совершенно изменила облик Земли, создала небывалый (хотя и кажущийся порой нам обыденным) мир, окружающий нас сегодня.

Существует одна, быть может, естественная особенность человеческого восприятия: утомительно-явственно видишь обыденность в современной жизни и не ощущаешь ее совершенно на расстоянии веков. Жизнь XVIII столетия — с философами в напудренных париках, с салонами, дуэлями, алхимиками, маскарадами, публичными казнями, карнавальными забавами, волнениями любви, каретами, толпами людей перед карточными столами, факелами, освещающими ночные улицы, — кажется нам живописной, загадочной, разнообразной. Но почитайте письма, мемуары людей того века: они не устают жаловаться на однообразие. То, что нам видится особенно экзотическим: убранство зал, танцы, костюмы, — особенно раздражает их, томит отсутствием разнообразия. То, что волнует нас непередаваемо: фантастический уклад жизни, полный неожиданных, очаровательных для нас подробностей, — томит их монотонностью, будничностью. Полностью, абсолютно избежал этого лишь Ватто, увидевший современный ему мир будто бы нашими сегодняшними очами.

Разумеется, во все века непосредственно воспринимаемая действительность казалась более однообразной, будничной, чем видели ее потом на расстоянии столетий (Хронос, этот умудренный вечностью старик с косою в руках, любит, подобно художникам, «эффект отстранения»,

и когда-нибудь со стороны, с берега третьего тысячелетия, наша жизнь покажется не только странной, но и волнующе живописной). Но у людей именно XVIII века это ощущение монотонности усиливалось, углублялось особым, острым беспокойством ума и сердца. Они жаждали, жаждали новизны! Нам нелегко это понять, потому что мы сегодня перенасыщены, даже утомлены ею. Нам нелегко это понять, потому что мы сегодня в открытом бурном море, а они переживали последние минуты перед отплытием... Нам нелегко это понять, как нелегко понять героям фильмов Антониони мужчин и женщин Ватто.

Но мы должны это понять, чтобы лучше ВИДЕТЬ. Надо учиться с вершины веков видеть начало, чтобы, по образному и точному выражению Тейяра де Шардена, уметь «вызывать по симметрии удивительные видения будущего». (В этих эссе об истории живописи позволительно написать: надо уметь видеть Ватто, чтобы вызывать «по симметрии» видения подобных миров в будущем, но с еще более красивыми деревьями и с еще более красивой жизнью вокруг них.)

Да, люди XVIII века испытывали особое беспокойство — беспокойство перед отплытием. О чем говорили они между собой в эти последние минуты? Дидро и Гольбах — о жестокости и человечности. Они волновались, повышали голоса, ссорились. Гольбах отыскивал в минувших веках дикие казни, горы отрубленных голов, массы растерзанных человеческих тел и с иронической улыбкой потчевал рассказами об этом чувствительного Дидро: полюбуйте, что за милое создание человек!

Дидро же говорил ему о героизме, о великодушии, о милосердии, о том, что открывалось ему в истории и современности. Он не опровергал Гольбаха, ибо тот не выдумывал, не фантазировал, а четко излагал исторические события, он не игнорировал эти жестокие рассказы — сердце его наполнилось яростью к деспотизму, а рука «тянулась к кинжалу», но он был убежден, что истина о человеке полнее. Подобно большинству думающих людей века, он верил, что человек зол не от рождения, а от дурного воспитания и дурного законодательства. Человек от рождения добр. «Пусть я ошибаюсь, — восклицал он, — я радуюсь, что подобная ошибка могла родиться в глубине моего сердца...» (Это напоминает одно трогательное место в фундаментальном труде английского историка XVIII века Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи»: рассказывая о жестокости варваров, подвергнувших юных дочерей побежденного полководца весьма эффектной казни — сильные, дикие кони разорвали на части их тела, он добавляет, что и сегодня, в XVIII веке, поверить в то, что это действительно было, нелегко, в будущих же веках подобная жестокость покажется совершенно неправдоподобной...)

Но в том же восемнадцатом писал романы маркиз де Сад, — сегодня, на излете двадцатого, их жадно читают и перечитывают на Западе миллионы людей.

71 **АНТУАНТ ВАТТО**
Актеры французского театра
1711–1712
Государственный Эрмитаж



О ТОМ, КАК ИТАЛЬЯНСКИЕ АКТЕРЫ АНТУАНА

...ИМЕННО ЭТОТ СЛУЧАЙ ПОКАЗЫВАЕТ СО ВСЕЙ ОЧЕВИДНОСТЬЮ, НАСКОЛЬКО БЫСТРО И ПОЛНО ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ ПРОЦЕСС ЗАБВЕНИЯ: ВЕДЬ УЖЕ В СЕРЕДИНЕ ХVIII ВЕКА, КОГДА ГРАВИРОВАЛАСЬ КАРТИНА, НИКТО УЖЕ НЕ ПРЕДСТАВЛЯЛ СЕБЕ ИСТИННОГО СОДЕРЖАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ХОТЯ ЕЩЕ БЫЛА ЖИВА КРИСТИНА ДЕМАР, А ВАТТО БУКВАЛЬНО ЕДВА УСПЕЛ УМЕРЕТЬ.



ВАТТО ПРЕВРАТИЛИСЬ ВО ФРАНЦУЗСКИХ

ИННА НЕМИЛОВА *

* Инна Сергеевна Немилова (1922–1982) была крупнейшим специалистом по истории французской живописи XVIII столетия, хранителем эрмитажного собрания французской живописи XVIII века и автором его научного каталога, изданного в 1982 году. Текст печатается, с сокращениями и с сохранением авторской орфографии, по книге И. С. Немиловой «Загадки старых картин» (М.: Изобразительное искусство, 1989).

Среди признанных шедевров эрмитажного собрания существует небольшая картина Антуана Ватто, изображающая двух дам, старика, юношу и негритенка, сгруппированных у каменной балюстрады. Я не случайно даю описание картины вместо того, чтобы просто ее назвать. Мне приходится это делать поневоле, так как из всех тех названий, которые она носила за время своего существования, трудно выбрать самое подходящее. Судите сами: в каталоге барона Кроза¹ картина определялась как «Персонажи в масках, готовящиеся к балу». Почему в масках? Ни один из персонажей не носит маски, и только одна дама держит ее в руке. Следующее название картины дано в статье художника и художественного критика Леписье во французской газете XVIII века «Mercure de France»². Оно звучит как «Возвращение с бала». Современник и коллега Леписье Дезалье д'Арженвиль рассматривает происходящее как «Приготовление к балу»³. Ни то ни другое не могут удовлетворить нас, так как ни возвращения, ни приготовления, ни бала мы в картине не видим.

Может быть, разница в определении сюжета и не так уж принципиально важна, но все-таки она помешала рассматриваемой нами картине иметь твердое, постоянное название.

Оно утвердилось за ней на некоторое время благодаря следующему обстоятельству: гравер А. С. Томассен-младший гравировал это произведение и, как это обычно делалось в XVIII веке, начертал под изображением стихотворение, начинавшееся словами: «Кокетки...», далее шел рассказ о том, на что способны милые дамы для обмана бдительности старого супруга⁴.

И вот эти-то первые слова стихотворной подписи под гравюрой дали картину новый вариант названия. Она стала называться «Кокетки». Так она и упоминается в большинстве зарубежных трудов XIX и XX веков о Ватто. Однако несостоятельность этого названия, кстати, данного не самим художником, а гораздо позже, чем была написана картина, все же не устраивала многих искусствоведов. Поэтому в некоторых работах мы можем встретить и еще один вариант: «Итальянские актеры»⁵. Актеры, потому что Ватто действительно посвятил целый ряд картин людям этой профессии; итальянские, так как Ватто любил именно итальянский ярмарочный театр, а добавочно подтверждает итальянское происхождение персонажей их якобы традиционный итальянский театральные костюмы.

Такой же разницей в названии царит и у русских авторов трудов о Ватто и составителей эрмитажных каталогов начиная с XVIII века. В каталоге Миниха 1783 года⁶ картина названа «Персонажи в масках» (?!); в каталоге 1797 года⁷ — «Маскарад»; автор описи 1859 года⁸ удосужился посмотреть на картину и пошел тем же путем, что и я: не давая названия картине, дал ее описание: «Две женщины, разговаривающие с двумя мужчинами, и возле них негр».

Я бы могла и дальше продолжать перечень названий злосчастной картины, но боюсь утомить читателей. Скажу лишь, что приступила к ее исследованию, когда она называлась в музее «Актеры итальянской комедии», а персонажи даже имели свои определенные имена: старик считался Панталоне, девушки Разаурой и Изабеллой, юноша в берете — Скапенон.

Первым делом следовало все-таки уточнить сюжет произведения. Для этого прежде всего надо было забыть о всех его «таинственных превращениях» и постараться посмотреть так, как будто мы о картине ничего не знали, кроме того, что она является одним из шедевров Ватто, крупнейшего и интереснейшего французского художника XVIII века.

Первое, что бросилось в глаза, — это то, что картина и по характеру, и по композиции отличается от театральные сценок художника. Персонажи, изображенные на ней, не музицируют, не беседуют, не флиртуют, не наслаждаются природой, как это свойственно героям театральные произведений Ватто. Персонажи нашей картины не соединены ни внутренними, ни внешними связями. Если большинство картин Ватто лишено повествовательного сюжета, то это одна из самых бессюжетных из них. Своей композицией она, скорее всего, напомнила мне групповой портрет XVIII века.

Забегая вперед, скажу, что попытка разобраться в характере изображенных и даже установить их личность подтвердила это вначале бездоказательно возникшее предположение.

Ключом к моим изысканиям на этот раз послужили многочисленные рисунки Ватто. Описывающие его жизнь современники утверждают, что он не расставал-

¹ Пьер Кроза по прозвищу Младший или Бедный (1661–1740) родился в Тулузе. Переехав в Париж, сделал карьеру финансиста и добился звания казначея Франции. Имел огромные коллекции — собрание рисунков, насчитывавшее 19000 листов, картинную галерею, включавшую около 400 картин высокого качества, и значительное собрание разных камней и скульптуры. После смерти Кроза собрание рисунков было продано в пользу бедных, резные камни приобрел герцог Орлеанский. Картины перешли его наследникам. Собрание это, еще более увеличенное его племянником Луи Антуаном Кроза, бароном де Тьером (1700–1770), было приобретено Екатериной II. (Следует отметить, что по странному недоразумению Пьера Кроза в литературе часто путают с другим его племянником, также коллекционером, Жозефом Антуаном Кроза, маркизом де Тиньи.) Приобретение этого собрания имело решающее значение для Эрмитажа. Оно было куплено в 1772 году по инициативе одного из наиболее просвещенных людей того времени, русского посла в Париже Д. Н. Голицына, при посредстве Д. Дидро и коллекционера Троншена. Эта покупка обогатила галерею Эрмитажа рядом крупнейших шедевров великих мастеров, особенно сильно подняв уровень собрания итальянской живописи («Мадонна с безбородым Иосифом» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне, «Даная» Тициана, «Оплакивание Христа» Веронезе, «Рождение Иоанна Крестителя» Тинторетто и так далее). Не менее значительным было и пополнение собрания фламандской живописи («Портрет камеристки», «Вах», «Уход Агари из дома Авраама» и пять эскизов Рубенса, несколько портретов Ван Дейка, произведения Я. Йорданса, Д. Тенирса и других), семь картин Рембрандта (в том числе «Даная» и «Святое семейство»). Эта покупка послужила началом собрания французской живописи, в которое вошли работы Л. Ленена, П. Пуссена, П. Миньяра, Н. Ларжильера, А. Ватто, Н. Ланкре и Ж.-Б.-С. Шардена. (Упомянутый каталог Кроза: *Calalogue des tableaux du cabinet de M. Crosal, baron de Thiers. Paris, 1755. P. 65.*)

ся с альбомом. Зарисовки свои он делал якобы «впрок», фиксировал понравившуюся позу, изящное движение, легкий, еле уловимый, но полный жизни поворот. Затем, работая над композицией какой-нибудь картины, он по мере надобности использовал имеющийся у него материал, komponуя свои рисунки самым произвольным образом, как другие мастера используют специально сделанные для данного произведения этюды.

Из графического наследия Ватто, великолепно изданного⁹, я смогла отобрать большую группу рисунков, безусловно, относящихся к нашей картине.

Передо мной встал важный вопрос, является ли картина конгломератом случайно подобранных образов, в чем, представляя себе творчество Ватто, я сомневалась, или они связаны какими-то на первый взгляд незаметными логическими нитями?

Эти логические нити четко обнаружались после установления личности изображенных. Моя мысль, что можно опознать изображенных в картине, найти их имена, подтвердилась работой французского искусствоведа Э. Адемара¹⁰, установившей, что женщина в высоком чепце, изображенная на нашей картине, — г-жа Демар.

Кем же была эта дама? Кристина Антуанетта Шарлотта Демар (1682–1733) — одна из виднейших актрис своего времени. С восьмилетнего возраста она играла в знаменитом театре Французской комедии. Конечно, небольшие роли поручались девочке; амур, зефир, нимфы были почти обязательными персонажами большинства пьес этого времени и изображались самыми малолетними актерами, чаще всего детьми артистов труппы. Позже Кристина сделалась примой и с равным успехом играла трагические и комические роли. Славилась она не только великолепным исполнением, но и тонким умом и веселостью. Современники с удовольствием описывают, как «Демар опять просмелась весь вечер на сцене». Ушла она со сцены в тридцать восемь лет, в расцвете славы. Среди прочих ролей играла с большим успехом роль Коветты в «Трех кузинах» Данкура, что, как читатель увидит впоследствии, является для меня особенно интересным фактом.

К некоторым вопросам, связанным с этой героиней Ватто, мы вернемся позже.

Мне удалось установить имя второго персонажа, а именно: старика, изображенного справа, получившего, как было упомянуто, имя Панталоне, то есть конкретного героя комедии, скупого, сварливого и подозрительного.

Мне удалось установить имя второго персонажа, а именно: старика, изображенного справа, получившего, как было упомянуто, имя Панталоне, то есть конкретного героя комедии, скупого, сварливого и подозрительного.

Мне удалось установить имя второго персонажа, а именно: старика, изображенного справа, получившего, как было упомянуто, имя Панталоне, то есть конкретного героя комедии, скупого, сварливого и подозрительного.

К этому персонажу у Ватто есть великолепный рисунок¹¹. На нем старик изображен почти в полный рост (отрезаны краем листа только ступни ног). Именно эта фигура, но уже поколенная и гораздо более детализированная, использована в нашей картине.

Упомянутый рисунок стоит в связи с целым рядом других рисунков, изображающих того же человека. Мысленно разложив эти рисунки в определенном порядке, я убедилась, что все они сделаны с той же самой модели и что один из них изображает, как это подтверждается надписью и документами, Ла Торильера — актера Французской комедии, пользовавшегося большим успехом в комических и характерных ролях¹².

Необходимо отметить, что сходство между Ла Торильером и нашим стариком действительно велико. Очень характерны для обоих устремленный вперед взгляд, широкие, с прихотливым изгибом, брови, большие носы. На рисунке Ла Торильера кажется значительно полнее, чем на картине, но это не принципиальное отличие, поскольку произведения могут быть выполнены одновременно.

Приводим краткие биографические данные Ла Торильера: Пьер Ле Нуар Ла Торильер (1659–1731) — сын известного актера театра Мольера. Сам Ла Торильер был воспитан в традициях этой труппы. Начал выступать с четырнадцати лет, сперва во время артистических турне. С 1684 года выступал в Париже в трагических ролях и на ролях любовников. С 1693 года перешел на ампулу слуг и комические роли, в которых и пользовался максимальным успехом. Вышел в отставку в 1731 году.



⁹ Жан-Батист Сантерр
Портрет молодой женщины
с письмом (предположительно,
на портрете изображена Кристина
Антуанетта Шарлотта Демар)

2 _____
Lépicie B. Notice nécrologique sur S.-H. Thomassin (Lettre à M.D.L.R. de La Roque) écrite de Paris le 11 février 1741 // Mercure de France, 1741, mars. P. 567.

3 _____
Dezallier d'Argenville A.-N. Voyage pittoresque des environs de Paris ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture et Architecture. Par M. D.*** Paris, 1757. P. 140.

4 _____
Coquelles, qui pour voir galants au rendez-vous Voulez-vous courir le bal, en dépit d'un époux.

5 _____
Jozs V. Walleau, mœurs de XVIIIe siècle. Paris, 1903. P. 328, 329.

6 _____
См. Каталог Миниха (примеч. № 1, с. 82), т. 1, с. 274, № 873.

7 _____
См. Каталог 1797 года (примеч. № 2, с. 82), т. 2, с. 55, № 2545.

8 _____
Опись картинного имущества Эрмитажа (Архив ГЭ, ф. 1, оп. XI-B, д. 1, 1859, № 1699).

9 _____
Parker K.-T. et Malhey J. Anloine Walleau. Catalogue complet de son œuvre dessiné. Paris, 1957–1958. T. 1–2.

10 _____
Adhémar H. Walleau, sa vie, son œuvre. Paris, 1950. P. 119.

11 _____
Parker K.-T. et Malhey J. Op. cil. T. 1, № 64.

12 _____
Ibid. T. 1, №№ 84, 53, 64; T. 2, № 914.

Сложнее всего было определить, чья личность скрыта под образом юноши в берете и названа Скапеном.

Опять пришлось обратиться к рисункам Ватто и начать их анализировать самым внимательным образом. Следовало не только отобрать рисунки, могущие иметь отношение к юноше в берете, но весьма тщательно проштудировать, какие данные о них существуют: не гравированы ли они в XVIII веке с указанием, кого они изображают, нет ли проливающих на них хоть какой-нибудь свет документов или высказываний современников. Напоминаю, что со всем этим материалом приходится обращаться очень осторожно и верить ему только после неоднократных проверок.

Для начала мне повезло. Черты лица Скапена удалось найти в изображении юноши на рисунке, находящемся в частном собрании Бордо-Гру¹³. И в картине, и в рисунке запечатлено, безусловно, то же лицо. В точности совпадают широкий, с выдающимися скулами овал лица, прямой нос с раздувающимися ноздрями, рот очень индивидуальной формы с полными, чувственными губами. На том же листе, что и этюд головы юноши, есть изображение руки с маской, которое связывает его тематически с нашей картиной.

Однако эта сама по себе значительная удача — не каждый день находишь этюдный рисунок к шедевру — никак не определяла персонажа, хотя и была первым звеном в цепи дальнейших рассуждений. Этот рисунок было гораздо легче сравнивать с другими набросками Ватто, нежели картину.

То же лицо юноши смотрит на нас с целого ряда рисунков Ватто¹⁴. Его же мы узнаём в герое картин «Урок любви», «Чаровник» и других.

Существуют рисунки, изображающие обладателя интересующей нас физиономии и в рост. Некоторые изображения предельно близки к нашему юноше, в других это сходство в какой-то мере пропадает, но вместе с тем у всех есть общие характерные черты, заставляющие думать, что все они являются набросками с одного человека.

Задача становится сложнее с каждым новым рисунком, пока почти не заходит в тупик в связи с двумя рисунками¹⁵. Оба эти этюда изображают одного и того же человека, а именно — нашего юношу. Сравнительные данные доказывают это со всей неопровержимостью. Одно из этих изображений гравировано в XVIII веке в специальном сборнике рисунков Ватто с точным указанием, что оно изображает Филиппа Пуассона, актера Французской комедии¹⁶. Как будто чего же лучше, старая гравюра, старая надпись, да еще персонаж оказывается актером того же театра, что и предыдущие, но полнота исследовательского счастья осуществляется редко: второе изображение — этюд с того же лица является эскизом для известной картины Ватто «Семья», а картина прекрасно документирована. Ее персонажи перечислены в нотариальном акте 1777 года, завершающем инвентарь имущества умершей вдовы некоего Жана ле Бук Сантюссана. В акте утверждается, что на картине изображена чета ле Бук Сантюссанов с сыном, впоследствии ставшим ювелиром и женившимся на дочери друга Ватто, торговца картинами Жерсена.

Таким образом, по старым документам мы имеем два имени для одного и того же лица.

Уже несколько изучив эрмитажную картину с точки зрения изображенных на ней персонажей, я решила, что именно она может быть ключом к раскрытию подлинного имени таинственного юноши.

На ней изображены два известных актера Французской комедии. Это дает возможность предполагать, что рядом с ними изображен и третий актер того же театра, а не ле Бук Сантюссан. Логичным кажется, что рядом с Демар Ватто изобразил ее партнера по пьесе «Три кузины», играющего роль Блеза в этой комедии, а не человека, по профессии своей не имеющего отношения к театру.

К сожалению, нам пока не удалось определить, кем является четвертая героиня картины — хорошенькая девушка в полосатом платье с фрезой. К ней тоже сохранились наброски художника. Однако ни одно из этих изображений не удается иконографически связать с кем-нибудь из окружения Ватто. Судя по костюму и тому, что девушка дважды появляется в непосредственном соседстве с Демар, и эта героиня могла оказаться какой-нибудь актрисой: вероятнее всего, того же театра Французской комедии.

13. _____
Ibid. T. 2, № 746.

14. _____
Ibid. T. 2, №№ 731, 741,
815, 817, 830, 839.

15. _____
Ibid. T. 1, № 172; T. 2, №
665.

16. _____
Лист № 172 гравирован
с этим указанием в
сборнике произведений
Ватто: *Figures de différents
caractères...* Paris, 1735.

Последним персонажем картины, о котором я еще не говорила, является паж-арабчонок. Для него существует специальный набросок — лист, на котором среди прочих головок изображен и он¹⁷. Его же мы можем узнать в картине «Беседа», которая изображает крупного французского мецената и покровителя Ватто — Кроза́, окруженного друзьями на фоне его парка. Обычно считается, что негритенок — слуга Кроза́.

Вероятно, паж не играет в нашей картине какой-нибудь определенной смысловой роли, а ограничивается лишь чисто декоративной, как это часто бывало в произведениях живописи XVIII века.

Определив, таким образом, изображенных на картине лиц, я пришла к убеждению, что ни одно из ее названий, в том числе и последнее — «Итальянские актеры», — ни в какой степени не соответствуют действительности. Перед нами определенно групповой портрет актеров, но не итальянской, а Французской комедии, притом, по всей вероятности, участников одной пьесы — «Три кузины» Данкура. Следовательно, картину было бы справедливее назвать «Портретом актеров Французской комедии». Она не представляет собой театральную сцену, каких много у Ватто. Ни один персонаж в ней не случаен, не выбран художником за соответствие внешнего вида, движения или поворота общему замыслу. Каждый из портретированных изучался художником в большом количестве набросков. Чтобы достигнуть общей координации, Ватто приходилось прибегать к различным приемам. Он взял лишь часть своего наброска Ла Торильера для картины, но зато эту часть увеличил в размере и сделал более детальной. Желая изобразить Демар и Ла Торильера друг против друга, он прибегнул к контррэпреву, получив его с рисунка, изображающего Демар с маской в руках¹⁸, повернутого в ту же сторону, что изображение престарелого актера.

Насколько мы можем судить, наша картина по своему характеру является единственным в своем роде групповым портретом Ватто. Имеющиеся у Ватто групповые портреты трактованы совершенно иначе. В них художник одевает портретируемых в театральные костюмы, вовсе им не свойственные, дает в руки музыкальные инструменты, строит весь портрет как некую жанровую сцену. <...>

В нашей картине актеры изображены в том виде, в каком они покинули сцену. Нет ничего нарочитого в их расположении вокруг балюстрады. Вместо обычного пейзажного фона Ватто на этот раз использует гладкий и темный. Все внимание художника устремлено на мастерскую передачу лиц.

Вот как будто и все, что можно сказать о нашей картине. И все же на этом остановиться трудно. Единожды начав изыскания, приходится доводить их до конца, особенно когда результат обещает быть интересным. <...>

Картина написана в годы, когда Ватто особенно дружил с А. де Ла Роком, историком театра, драматургом и режиссером. Очевидно, при его участии он познакомился ближе с Ла Торильером и Кристиной Демар. Талант этой последней произвел на него впечатление еще раньше. Рассматривая его ранние произведения, мы находим среди них «Отплытие на остров Цитеру», изображающее финал пьесы Данкура «Три кузины», в которой она играла главную роль.

По-видимому, Ватто оставался всю жизнь ее страстным поклонником, так как, посвятив образу актрисы разобранные нами произведения, он вернулся к нему в расцвете своего творчества в своей капитальной работе «Отплытие на остров Цитеру».

Данный очерк дает достаточное представление об изменчивости судьбы картины, в данном случае не только портрета актеров театра Французской комедии, но и всей серии интимных портретов «малых форм».

Разобранный случай совсем непредвиденный и особый: в нем не только полностью забыты имена некогда знаменитых, пользовавшихся большой любовью, актеров, но также и перепутан жанр произведения. Вместо группового портрета, которым ее замыслил Ватто, картина со временем стала восприниматься как бытовая сцена из жизни театра. Нужно отметить, что, конечно, произведение Ватто — явление совсем особого порядка и при его методе с введениями в картину без изменения этюдов со своих друзей и знакомых такая путаница может быть простительнее, чем при других обстоятельствах.

17. _____
Parker K.-T. *el Malhey J.* Op.
cit. T. 2, № 729.

18. _____
Ibid. № 541.

Н. В. Переплетчик разместил этот листок в конце I тома, после оглавления.

*N. B. Le Relieur placera cette Feuille à la
fin du Tome premier, après la Table.*



ГЛАВНОЕ СВОЙСТВО ОТКРЫТКИ В ТОМ, ЧТО ОНА НЕСЕТ ДВОЙНУЮ ИНФОРМАЦИЮ: ОДНА ЗАШИФРОВАНА В КАРТИНКЕ, ЧАСТО СОВЕРШЕННОЙ, ДРУГАЯ — В СЛОВАХ, ЧАСТО БЕСПОМОЩНЫХ. ВСЕ ДЕЛО В СОЧЕТАНИИ СОЧЕТАНИЯ СЛОВ И ИЗОБРАЖЕНИЯ.

Эти почтовые карточки с видами на лицевой стороне и со словами на обороте были отправлены в разное время и по разным поводам — людям, о которых мы в большинстве случаев ничего не знаем, другим людям, о которых тоже ничего не известно.

Открытка — всего лишь заменитель письма. Она и называлась «открытка», возможно, еще и потому, что полному определению «открытое письмо» наша история дала совсем другое, весьма неприятное значение.

Сейчас это разве что сообщения с дороги, свидетельство о путешествиях. И то для немногих, придерживающихся старых правил. Ты все реже видишь туристов, сидящих за столиками «Флориана» на Сан-Марко и надписывающих своим далеким близким десятую копию того, что у них и так перед глазами. Теперь предпочитают делиться снимками в Сети: по крайней мере, ты не зависишь от капризов почты.

Мы всё реже посылаем друг другу открытки, а ведь это была гениальная идея почтовиков — добавить изображение к посланию. В начале прошлого века каждое фотоателье штамповало свои cartes postales. Сюжеты их не уступали немому кино: к свадьбе и разрыву, к измене и сердечной муке, рождению и даже похоронам, — ко всему можно было подобрать соответствующую мизансцену. Такие письма мог отправлять и человек, не способный выразить свои чувства словами. Чужое изображение ему помогало.

В советское время из всего этого разнообразия остались лишь видовые открытки с дежурными достопримечательностями, поздравления к датам: Новому году или 7 Ноября и, конечно же, прибыльнейшая часть издательского дела — открытки по искусству, которые заменяли книги и репродукции.

Это только усилило контраст торжественности темы и необязательности слов. Такие открытки должны были составлять поэты и каллиграфы, а посылали обычные люди. Всё дальше и дальше стали расходиться слова и сюжеты; кажется, людям стало не так важно, что изо-

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

A large, stylized handwritten word 'Carte' in a cursive script, written in black ink on a white background. The letters are thick and fluid, with a long horizontal line extending from the bottom of the 'e'.

бражено: важно лишь то, что написано. Но это не совсем так. В момент отправки содержание было существеннее картинки на обороте, едва ли и в трети наших открыток изображение упоминается как самостоятельная тема. Но даже в этой ситуации выбор очевидно делался если и не в пользу смысла, то хотя бы в пользу красоты. И совершенно закономерно то, что переписка петербуржцев и ленинградцев шла на фоне Эрмитажа.

Точно так же, как в ходе прогулки по городу нельзя было миновать дворец, эрмитажные виды украшали открытки из года в год. Одни из них ничуть не изменились, хоть сейчас неси на почту, другие выглядят такими же посланиями из прошлого, как и слова, к ним добавленные. Речь не только о том, что фотографии могли запечатлеть то, что исчезло. Вплоть до 1940-х годов в ходу были старые открытки, к которым добавляли современную марку, как будто бы открытое письмо шло к получателю из другого, уже закрытого, времени.

Важно и то, что в этих открытках жизнь людей расходится с жизнью города. Жизнь проходит, город остается. Впечатления иногда смешны, наблюдения бывают убоги, слова стандартны: недаром в какой-то момент на открытках стали печатать тексты, под которыми достаточно было лишь подписаться. Но мы видим, как открытка рождает чувства, как вдруг ни с того ни с сего маленькая записка разрастается в целое письмо, коему становится тесно на отведенном квадрате. Строки покрывают его вкривь и вкось в поисках места для последнего предложения. Карточку переворачивают вбок и вверх ногами, небо и земля на снимке начинают меняться местами.

В сущности, это тема для фильма Хичкока: открытка с ничего не значащим текстом и с изображением, которое является важнейшим знаком. Именно от него зависит судьба империи, как зависела от музыкальной фразы в «Леди исчезает». И здесь даже военная цензура, оставившая свой штамп на одной из открыток 1945 года, была бы совершенно бессильна.

КАРТИНКА — ЭРМИТАЖ

«Как жить с прилагательным “непоследовательное”? Это прилагательное описывает процесс временной. А что, если в качестве возможного, разумного ответа взять пространственный? Всё ближе и ближе подбираться к тому, что вырвано у настоящего и спасено в душах тех, кто не приемлет логику настоящего. <...> Именно это сказал Осип Мандельштам, которому предстояло погибнуть в лагере: “Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его”». Джон Бёрджер. «Блокнот Бенто. Как зарождается импульс что-нибудь нарисовать?» «В 1850 году Август Зальцман сфотографировал дорогу в Вифлеем; на фото нет ничего, кроме каменистой почвы и оливковых деревьев, но три времени, как вихрь, кружат мое сознание: мое настоящее, время Иисуса и время фотографа, — причем все это происходит под эгидой реальности, а не текстуальных, вымышленных или поэтических разработок, которым никогда нельзя поверить до конца». Ролан Барт. «Camera lucida. Комментарий к фотографии» Первый человек, увидевший фотографию, — если не считать Ньепса, который сделал первый снимок, — должен был считать, что это — произведение живописи. Фотографию навязчиво преследовал и продолжает преследовать фантом Живописи (Мэплторп изображает ветку ириса, как это мог бы сделать восточный художник); копируя и оспаривая живопись, фото превратило ее в абсолютную, отеческую Инстанцию (Réfèrence), как если бы у ее истоков стояла Картина (в плане техническом это верно лишь отчасти, поскольку камера-обскура, которой пользовались живописцы, явилась всего лишь одним из истоков Фотографии, а решающую роль здесь сыграло открытие в области химии). <...> Так называемая живописность есть всего лишь утрированная форма того, чем себя считает Фото. Ролан Барт. «Camera lucida. Комментарий к фотографии» «...История представляет собой память, сфабрикованную по положительным рецептам, чисто интеллектуальный дискурс, упраздняющий мифическое Время».

Ролан Барт. «Camera lucida. Комментарий к фотографии»

1907



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.
Вид на Зимний дворец
с Адмиралтейской набережной.
Фотография. 1906



Открытка 1906 года
Надпись 14.08.1907 года

Ст[анция] Пушкино
Московско-Ярославской ж[елезной] д[ороги]
Через Вознесенскую мануфактуру
Θ <?> Никитину
для М. П. Стручковой <?>

№ 14
<нрзб>

Случайная остановка, впереди крушение товарного поезда.
Если бы, ты мама, видела, какую чудную мистичность мы провзаемь,
теперь уже становится хуже, а дальше опять хорошо.
Все здоровы. Цлуемъ. Миша. Катерина загадочна

1910



Ж. О. Фрагонаръ.
(1732—1806).
Поцѣлуй украдкой.
J. H. Fragonard.
Le baiser.

Жан Оноре Фрагонар
Поцелуй украдкой.
Франция. Конец 1780-х
Государственный Эрмитаж
Источник поступления в музей:
Собрание польского короля
Станислава-Августа Понятовского.
1895



Открытка периода 1896-1916 годов
Надпись 1910 года

Е[е]В[ысоко]Б[лагородию]
Лидеи Ивановнѣ Сидоровой.
Петербургъ
Лахта. Прим[орской] ж[елезной] д[ороги]
деревня бобылка

Москва
14 июля
Дорогая мама крестная!
Приехали в Москву сегодня утромъ, а в 9 час[ов] вечера выѣзжаемъ
домой. Въ Севастополь денегъ совсѣмъ не было, обѣдъ нашъ
состоялъ только на изъ однихъ огурцахъовъ, осунулись за недѣлю
всѣ ужасно. 11 получили отъ Глазунова 100 руб. и заработали 5<?>00.
на эти деньги и придѣмъ домой Привѣтъ Всѣмъ цѣлую Васъ крѣпко
Лена

1910

**Луи Каравак****Портрет царевен Анны Петровны
и Елизаветы Петровны**

Россия, Санкт-Петербург. 1717

Холст, масло. 76 x 97 см

До 1931 года — Государственный Эрмитаж
(Романовская галерея Зимнего дворца).

С 1931 года — Государственный Русский музей

«При нем [Петре I] Каравак <...> написал
императорских принцесс Анну и Елизавету
в юности» (Записки Якова Штелина об изящных
искусствах в России. М., 1990. Т1)



Открытка периода 1896–1916 годов
Надпись 1910 (?) года

С[анкт-]Петербургъ
Лиговская № 120
Е[е]В[ысоко]Б[лагородію].
Анна Эмануиловна Шашъ.

Я встаю въ 8 ч[асов] до 3 хъ въ лбсу, затѣмъ обѣдъ опять гулянье до 8 ми вечера, ужинъ чай и въ 11 ч[асов] ложусь спать. Въ Кіевѣ сильная холера (500 больныхъ мы не <зачеркнуто> <нрзб>.

1911



Тиціано, Вечелліо.
1477-1576
Tiziano, Vecellio.
Эрмитажъ.
2-е изд.

Кающаяся
Марія Магдалина.
Maria Madeleine,
Musée de l'Ermitage.

Тициан (Тициано Вечеллио)

Кающаяся Мария Магдалина

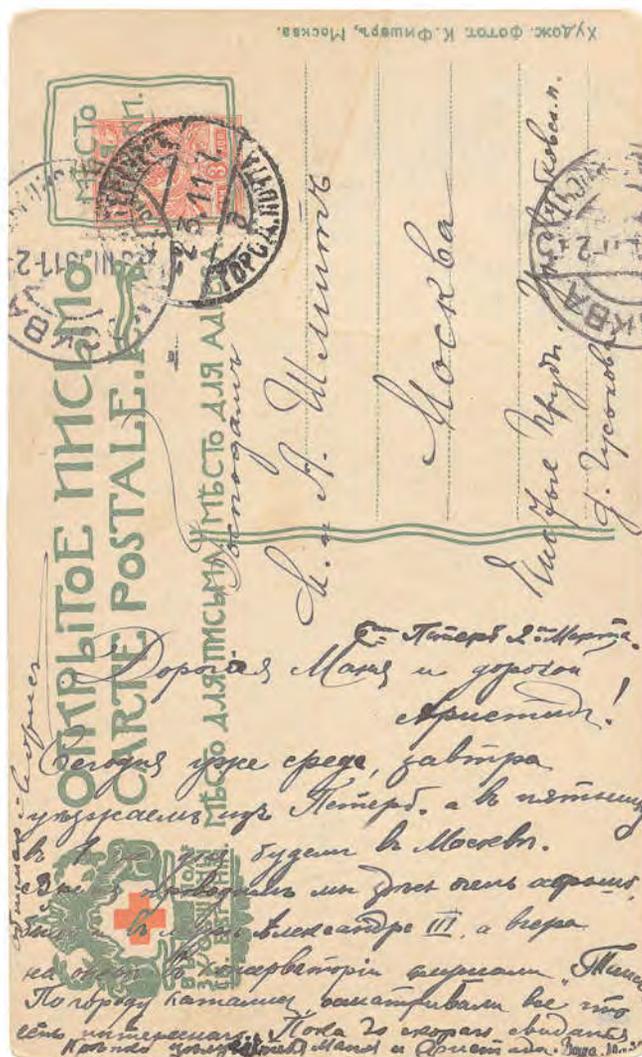
Италия. 1560-е

Холст, масло. 119 × 97 см

Государственный Эрмитаж

Источник поступления в музей: собрание

Барбариго в Венеции. 1850



Открытка периода 1896–1916 годов
 Надпись 2.03.1911 года

Господамъ
 М. и В. Шмитъ
 Москва
 Чистые Пруды. Ул[ица] Лубковск[ий] п[роезд]
 д. Гуськова

С[анкт]-Петерб[ург] 2ого Марта

Дорогая Маня и дорогой Аристидъ!
 Сегодня уже среда, завтра уѣзжаемъ изъ Петерб[урга] а въ пят-
 ницу в 1 часъ дня будемъ въ Москвѣ. Время проводимъ мы здѣсь
 очень хорошо, были и въ музей Александра III, а вчера на оперѣ въ
 консерваторіи слушали «Таисъ». По городу катались, осматривали
 все что есть интереснаго. Пока до скорого свиданья. Крепко цѣлую
 тебя Маня и Аристида. Ваша Надя <?>
 Обнимаю — Борисъ

1915

**КАРЛО БАРТОЛОМЕО РАСТРЕЛЛИ***Портрет императора Петра I*

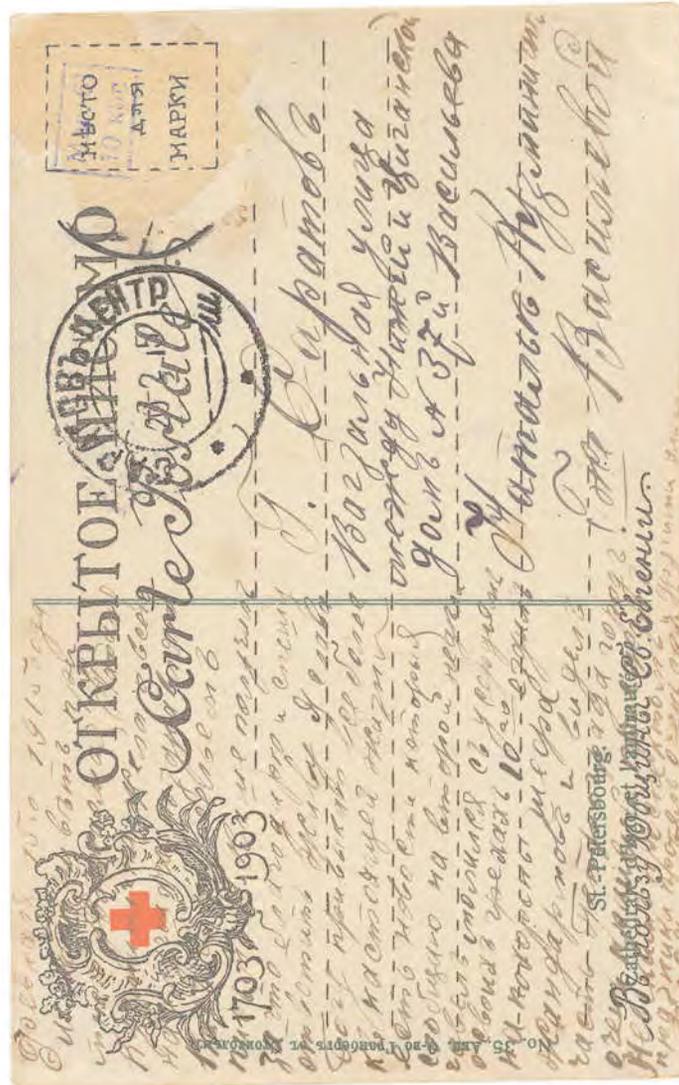
Россия, Санкт-Петербург. 1723–1729

Бронза; литье, чеканка, гравировка.

102 x 90 x 40 см

Государственный Эрмитаж

Источник поступления в музей: Академия художеств
в Ленинграде (ранее: Летний дворец Петра I), 1848



Открытка 1903 года
Надпись 1915 года

Г. Саратовъ
Вагзальная улица
Между Ниж[н]ей и Циганской
Дом №37й Васильева
Наталь[я] Кузминичн[а] Г[оспо]же Васильевой

Февраля 15го 1915 года

Шлю привѣтъ при много уважаемая Наталя Кузминична Желаю
всего наилучшаго поздравляю Васъ съ новосельемъ Письмо Я Ваше
получилъ за что благодарю и спешу ответить Живу Я слава Богу
привыкаю все более къ настоящей жизни Есть новости которыя
сообщаю на второй недѣли говель молился съ усердіемъ о своихъ
грехахъ 10го ездилъ на похороны шефа жандармовъ и видель
часть Петрограда городъ очень красивый проежалъ Невскимъ
проспектомъ и другими улицами Праздники провель очень скучно

Вася

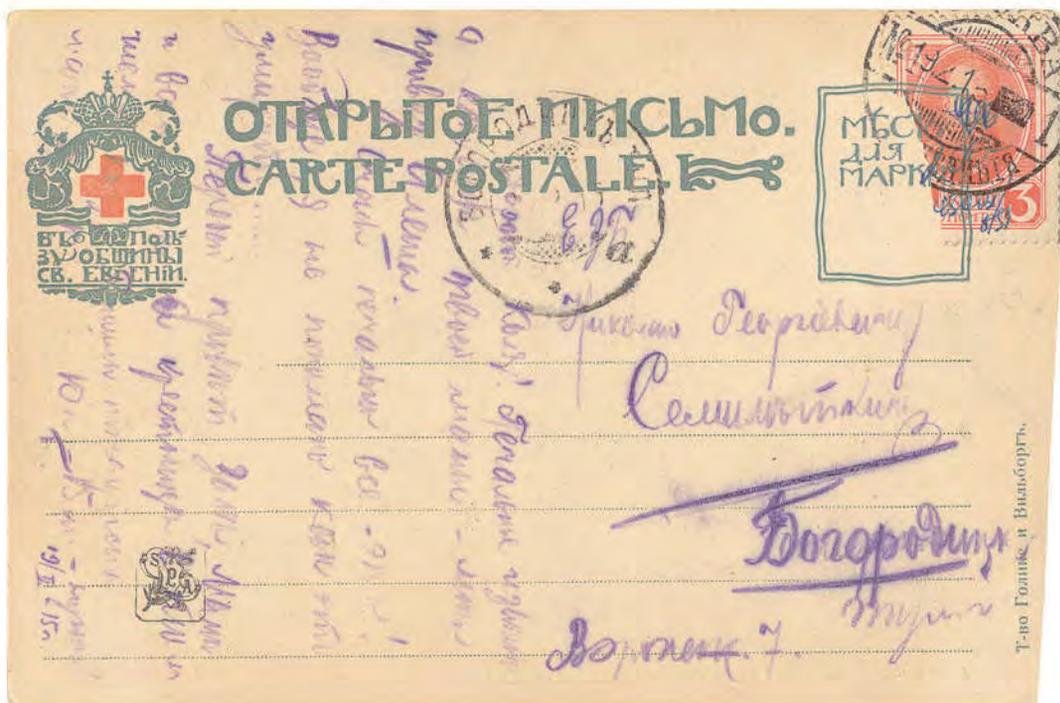
1915



Зимній Дворець.
Александровський залъ.

Palais d'Hiver.
La salle Alexandre.

**Александровский зал
Зимнего дворца**
Фотография. 1910



Открытка 1910 года
Надпись 1915 года

Николаю Георгіевичу
Семилыткину?
Богородицкая? 7
Воронеж

Дорогой Коля! Печальное известіе о кончинѣ твоей мамы —
мнѣ привез Алеша.

Очень печально все это! Вообще, я не понимаю как это умирать...
Передай привѣт <нрзб>, Маме и всѣм всѣм и крестницѣ. Вышли
<нрзб> код! Пришли пожалуйста марки 3 к — 10 шт и, и 10 к — 15шт -
нужно!

Будь здоров!
П. 19/II-15 г.

1917



**Санкт-Петербург.
Вид на Дворцовую площадь,
Зимний дворец и Штаб
Гвардейского корпуса**
Фотография. 1917

Антодура.
Екатер Ивановна!
Спешу поделиться съ вами впечатленіемъ
сегодняшняго дня, сегодня былъ бой въ
воздухѣ надъ самымъ городомъ, и
кончился очень печально для насъ, нашъ
летчикъ упалъ (у него испортился
апаратъ) и разбился насмерть а
германскій удралъ, интереснѣе
наблюдать было какъ рвались снаряды въ
воздухѣ, подробнѣе расскажу когда приеду
Павлик

Открытка 1917 года
Надпись 1917 года

Многоуваж[аемая] Екатер[ина] Ивановна!
Спешу поделиться съ вами впечатленіемъ сегодняшняго дня. Сегодня
былъ бой въ воздухѣ надъ самымъ городомъ, и кончился очень
печально для насъ, нашъ летчикъ упалъ (у него р испортился
апаратъ) и разбился насмерть а германскій удралъ, интересн[е]
о наблюдать было какъ рвались снаряды въ воздухѣ, подробнѣе
расскажу когда приеду <нрзб>. Павлик

1919

Э нзд.
327.Дж. Дюпрэ.
Имп. Эрмитажъ.1817-1882 г.
Убитый Авель.G. Dupré.
Musée de l'Ermitage.

Джованни Дюпре
Авель
 Италия. 1844
 Мрамор. Длина 235 см
 Государственный Эрмитаж
 Источник поступления в музей:
 от скульптора Дж. Дюпре. 1845



Открытка периода 1896-1916 годов
Надпись 1919 года

г. Кузнецк (Сар[атовской] губ[ернии]).
Вознесенская пл. д. Донатовой.
Ольг[а] Ивановна Клестовой.
Из Саратова.

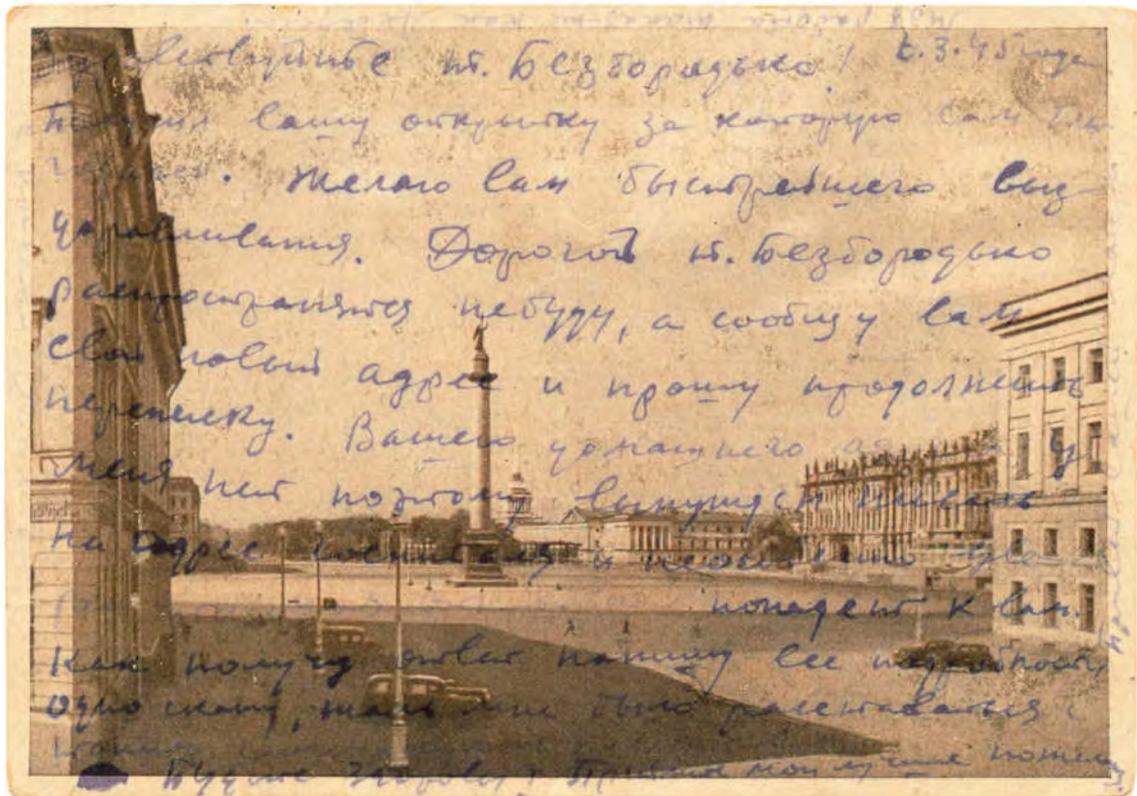
Милая моя Лелечка!

Сейчас случайно нашла эту открытку и стремлюсь написать скорбе, так как ты просила хорошенькую открытку. Я тебѣ еще напишу навѣрно письмо. Что это Лена на тебя жалуется, ты читала ее послание? У нас такой хохот поднялся, когда его читали, просто бѣда. Напиши на какой бумагѣ хочешь, чтобы тебѣ писала. На лиловой или на бѣлой.

До свиданія. Цѣлую тебя. Ирка. Пиши скорбе.

Передай привет Вѣрѣ, Лизкѣ и Ко <нрзб>. Хорошо бы если бы ты прислала твою хвотограхию.

1945



**Ленинград. Вид
 на Дворцовую площадь,
 Александровскую колонну
 и Зимний дворец**
 Фотография. 1945

Здравствуйте т. Безбородько!

Получил вашу открытку за которую вам благодарен. Желаю вам быстреего выздоровления. Дорогой т. Безбородько распространяться небуду, а сообщу вам свой новый адрес и прошу продолжить переписку. Вашего домашнего адреса у меня нет поэтому вынужден писать на адрес госпиталя и неособенно уверен, что моя открытка попадет к вам. Как получу ответ напишу все подробности. Одно скажу, жаль мне было расставаться с таким замечательным коллективом.

Будьте здоровы! Примите мои лучшие пожелания. Привет вашей матери! Моя работа такая же как Лебедева. С приветом Ш <нрзб>.



Открытка 1945 года
Надпись 1945 года

Ленинград
п/я 336
3е отделение, палата № 100
Безбородько Г.Я.

п/п 24 702
<нрзб>
6.3.45 года.

1947



Императ. Эрмитажъ.	3 -77, 2-е изд.	Musée de l'Ermitage.
Итальянская школа	1486—1531.	A. del Sarto.
А. дель Сарто.		
Св. Семейство.		La Sainte Famille.

**АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО
(АНДРЕА Д'АНЬОЛО)**
*Мадонна с Младенцем,
св. Екатерина, св. Елизавета
и Иоанн Креститель*

Италия. 1510-е

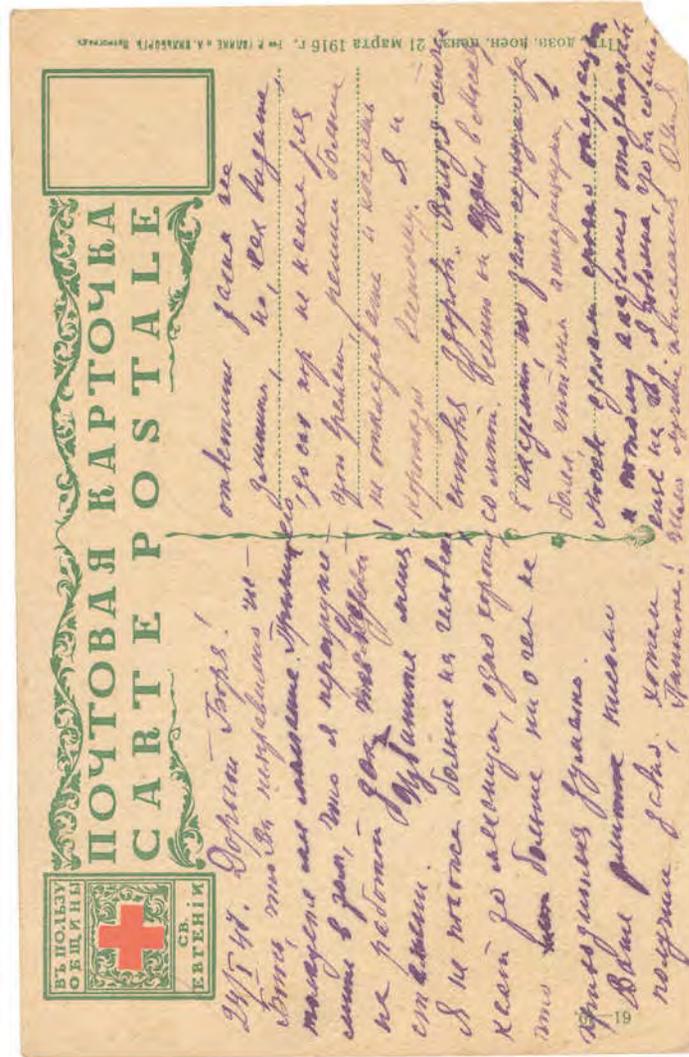
Холст (переведена с дерева), масло.

102 × 80 см

Государственный Эрмитаж

Источник поступления в музей: собрание императрицы
Жозефины в Мальмезоне. 1815

После 1917 года Эрмитаж увеличил коллекцию картин
Андреа дель Сарто за счет национализированных
частных коллекций и собрания Академии художеств



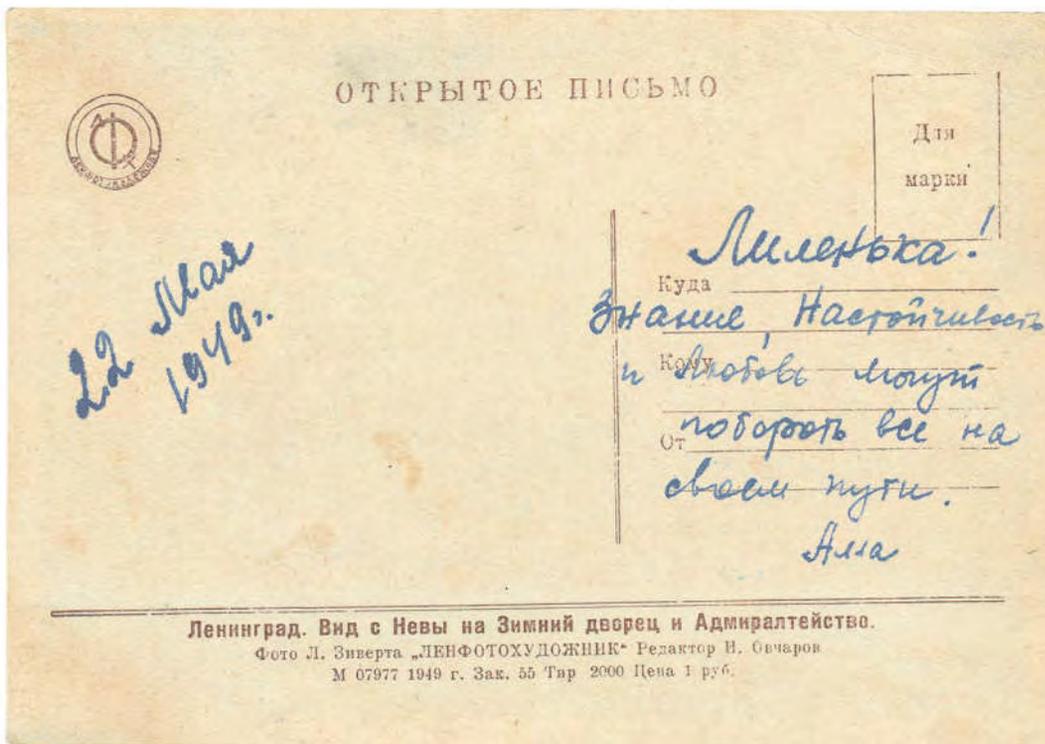
Открытка 1916 года
 Надпись 1947 года
 24/1 47. Дорогой Боря!

Боюсь, что Вы неправильно истолкуете мое молчание. Причина лишь в том, что я перегружена работой до последней степени. Извините меня! Я не похожа больше на человека, какой то механизм, одно хорошо, что больше ни о чем не приходится думать. Ваше длинное письмо получила давно, хотела ответить таким же длинным, но, как видите, до сих пор не нашла для этого времени, решила больше не откладывать и послать короткую весточку. Я и сыновья здоровы. Володя сейчас со мной. Осенью он ездил в Москву в академию, но там серьезно заболел, гнойным аппендицитом, в Москве сделали срочно операцию и потому академия отодвинулась еще на год. Я довольна, что он со мной. Пишите! Шлю лучшие пожелания. О.У <нрзб>

1949



**Ленинград. Вид
на Дворцовый мост,
Зимний дворец,
здание Адмиралтейства**
Фотография. 1949

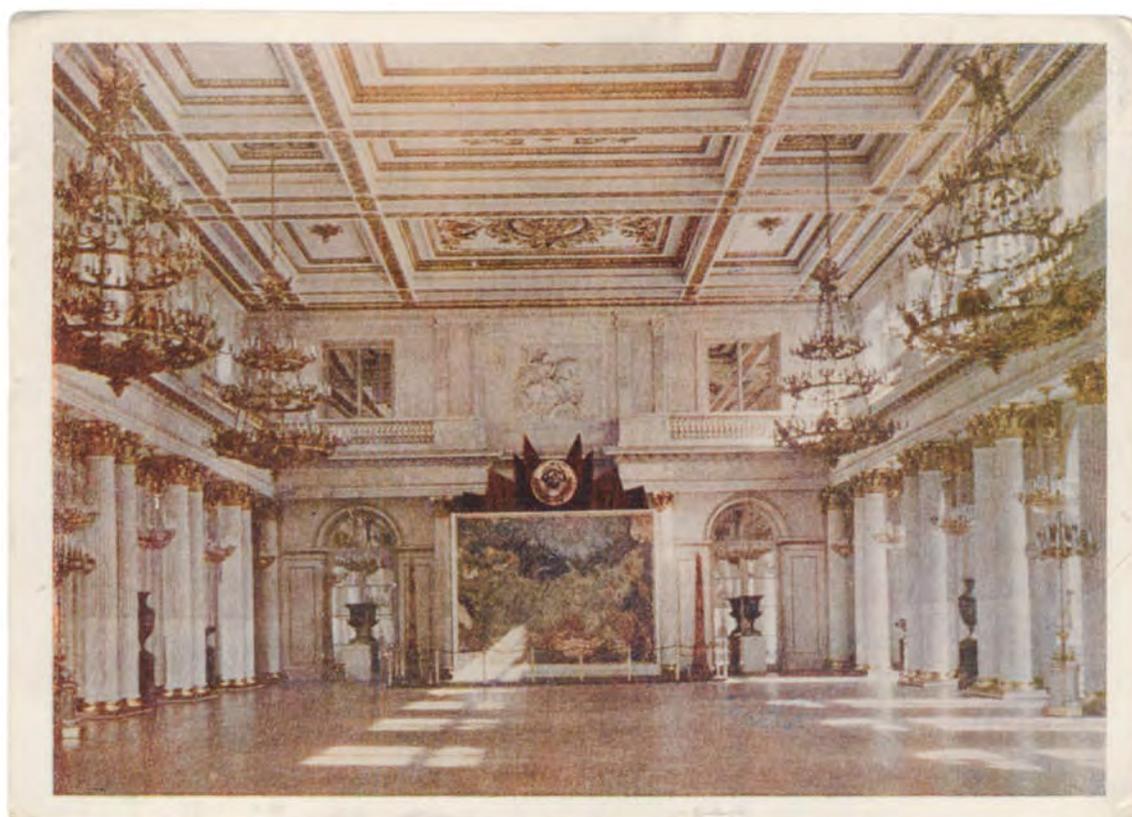


Открытка 1949 года
Надпись 1949 года

22 Мая 1949 г.
г. Одесса

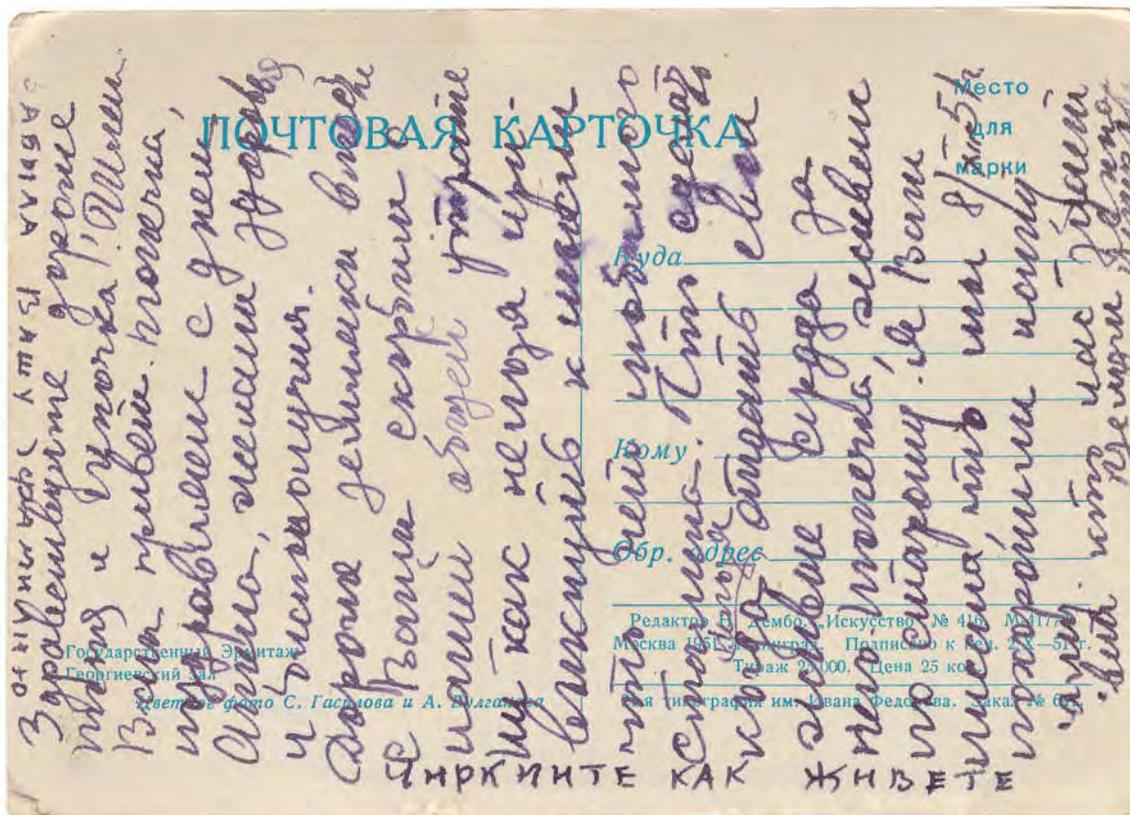
Лиленька!
Знание, Настойчивость и Любовь могут побороть все на своем пути.
Алла

1953



**Георгиевский зал
Зимнего дворца**
Фотография. 1953

Тронное место сохранялось без изменений до 1917 года, когда с него были сняты символы Российской империи, позднее, в 1930-х, оно было полностью разобрано. На его месте была установлена монументальная карта СССР, выполненная из российских самоцветов для Всемирной парижской выставки 1937 года. В ходе реставрационных работ в 1980-х карта СССР была демонтирована и передана в музей Петербургского Горного института. Ныне Георгиевский (Большой Тронный) зал обрел свой исторический облик.



Открытка 1953 года
 Надпись 1953 года

Здравствуйте дорогие Тоня и Леночка! Шлем Вам привет. Тонечка, поздравляем с днем Ангела, желаем здоровья и благополучия. Дорогие земляки вместе с Вами скорбим о нашей общей утрате. Ни как нельзя привыкнуть к мысли что нет любимого Сталина. Что сделать, когда нельзя отдать свои живые сердца за него. Танечка, живем по старому. Я Вам писала, что мы 8/XII 51 г. похоронили нашу маму. Привет кто нас знает. Целуем Анна и Петр Чиркните как живете. Забыла Вашу фамилию.

1977



Питер Янссенс Элинга
Комната в голландском доме
Голландия. Конец 1660-х — начало 1670-х
Холст, масло. 61,5 × 59 см
Государственный Эрмитаж
Источник поступления в музей:
собрание графа П. П. Строганова
в Санкт-Петербурге. 1912

5 коп.

Pieter Janssens. Gest. vor 1682
Zimmer in einem holländischen Haus
Ol auf Leinwand. 61,5x89 cm
Die Ermitage, Leningrad

Питер Янсенс. Умер до 1682
Комната в голландском доме
Масло, холст. 61,5x89
Государственный Эрмитаж

Aurora-Kunstverlag, Leningrad. Издательство «Аврора», Ленинград

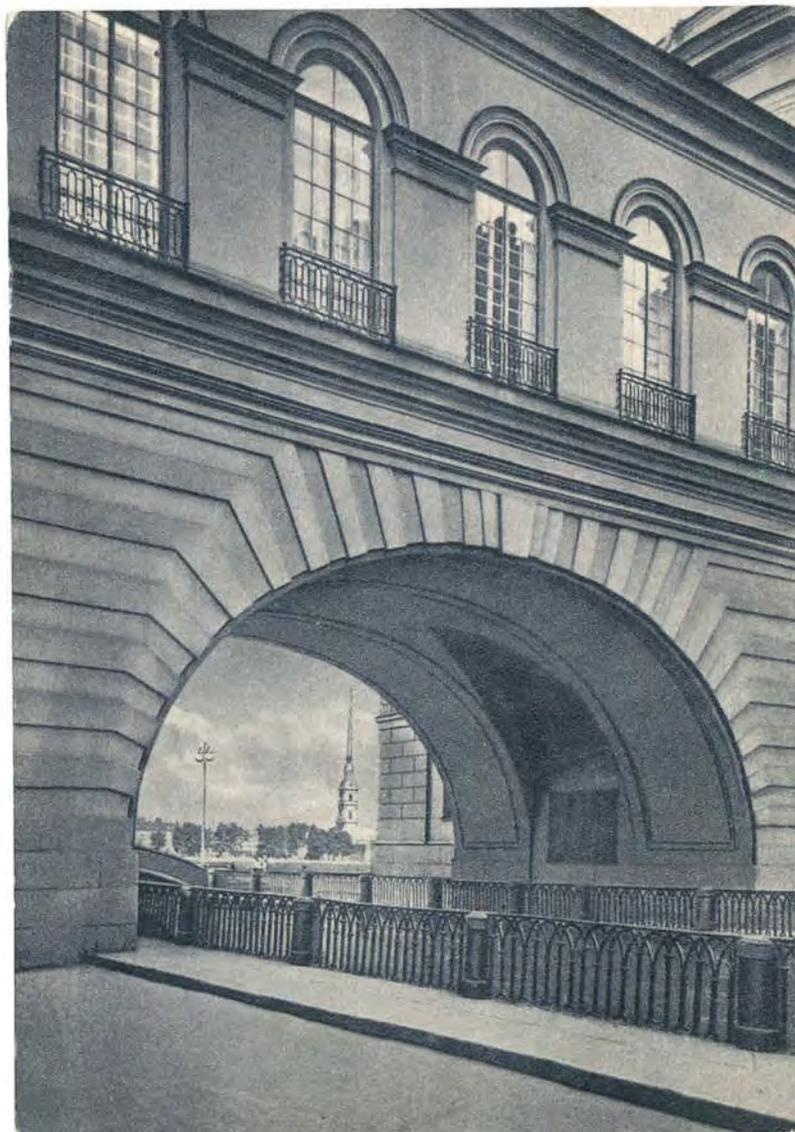
Поздравляю пионеров. Маша

Printed in the USSR

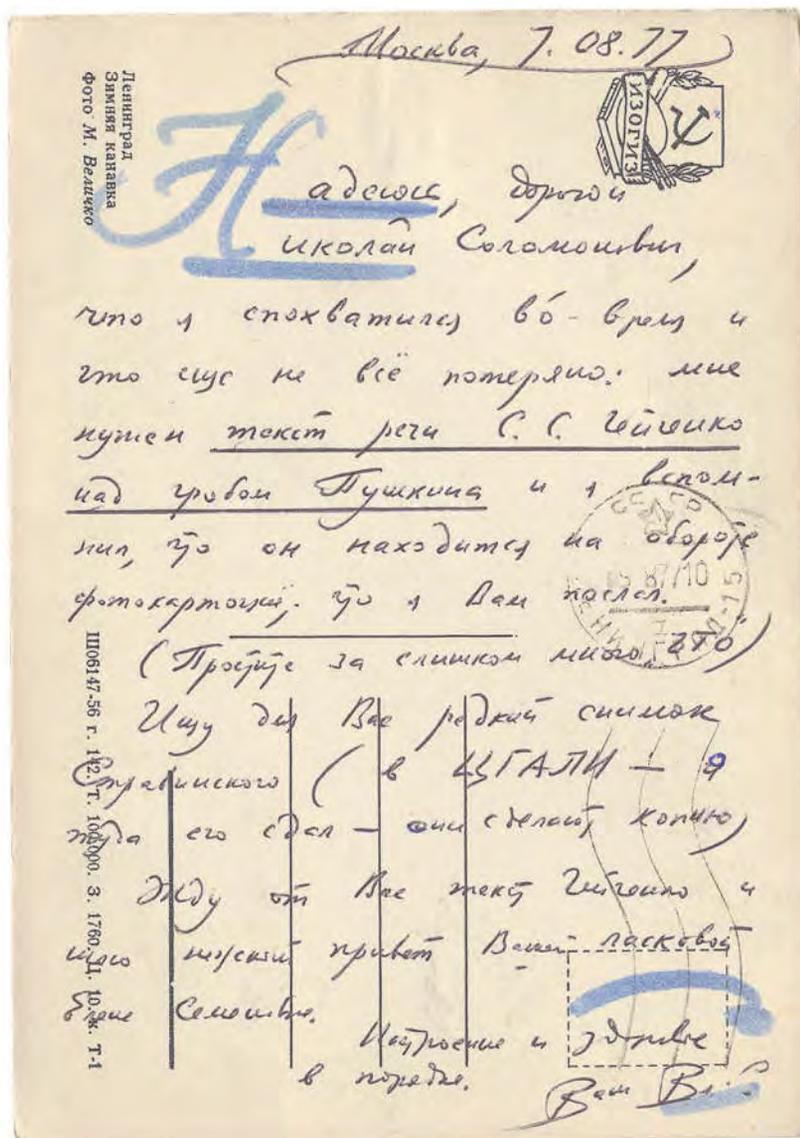
Открытка 1977 года
Надпись 1977 года

Поздравляю пионеров. Маша.

1977



**ЛЕНИНГРАД. ВИД НА ЗИМНЮЮ КАНАВКУ
И АРКУ МЕЖДУ ЗДАНИЯМИ БОЛЬШОГО
ЭРМИТАЖА И ЭРМИТАЖНОГО ТЕАТРА
Фотография. 1956**



Открытка 1956 года
Надпись 1977 года

Москва, 7.08.77

Надеюсь, дорогой Николай Соломонович, что я спохватился во-время и что еще не всё потеряно: мне нужен текст речи С. С. Гейченко над гробом Пушкина и я вспомнил, что он находится на обороте фотокарточки, что я Вам послал. (Простите за слишком много «что») Ищу для Вас редкий снимок Стравинского (в ЦГАЛИ — я туда его сдал — они сделают копию) Жду от Вас текст Гейченко и шлю нежный привет Вашей ласковой Елене Семеновне. Настроение и здоровье в порядке. Ваш Вл. С.





● ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

11 Лариса Салмина на пороге
своего дома в Оксфорде, 2013

ВЕНЕЦИАНСКОЕ

ЛАРИСА ХАСКЕЛЛ, УРОЖДЕННАЯ САЛМИНА, БЫЛА ПЕРВЫМ И ПОКА ЕДИНСТВЕННЫМ КОМИССАРОМ ИЗ ЭРМИТАЖА В ПАВИЛЬОНЕ РОССИИ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ. ЭТО БЫЛ 1962 ГОД – ПЕРЕЛОМНЫЙ ГОД В ЕЕ ЖИЗНИ. ОНА НЕ ТОЛЬКО ПОЛУЧИЛА НЕОЖИДАННУЮ ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫСТУПИТЬ В КАЧЕСТВЕ КОМИССАРА, НО И ПОЗНАКОМИЛАСЬ ТАМ СО СВОИМ БУДУЩИМ МУЖЕМ, ФРЭНСИСОМ ХАСКЕЛЛОМ². ОНИ ПОЖЕНИЛИСЬ В 1965 ГОДУ И ПРОЖИЛИ ВМЕСТЕ ДО ЕГО СМЕРТИ В 2000-М.

ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН
ИДЕЯ ПУБЛИКАЦИИ — НИКОЛАЙ МОЛОК¹

ПРИКЛЮЧЕНИЕ

Л. С.-Х.: Это была очень необычная история. Незадолго до нее один из тех, кто был послан от СССР на выставку за границу, умер в Швеции из-за переутомления, ему было больше 70 лет. Между тем нам, молодым, стали доступны гранты для обучения в Париже, и меня уговорили в музее подать заявку на изучение итальянских рисунков в Лувре. У меня была чистая анкета: никто из моих родственников не жил за границей. Я знала четыре языка: итальянский, немецкий, английский и французский. Мне было 30 лет. Я послала все необходимые документы в Москву и стала ждать.

Комиссаром выставки СССР на Венецианской биеннале 1962 года³ должен был стать москвич, Александр Андреевич Губер, очень уважаемый преподаватель Московского университета⁴. В то время все крупные платежи в иностранной валюте для Министерства культуры СССР подписывал сам Хрущев. Получилось так, что в первую очередь он подписал оплату цинкового гроба для транспортировки умершего куратора из Швеции, и это было так дорого, будто гроб был из золота! А следующим, чьи документы шли на подпись к Хрущеву, был 60-летний Губер, который должен был ехать в Венецию. «У вас есть кто-нибудь помоложе?» — спросил Хрущев. «Нет», — ответили ему. Дальше шли мои документы на грант в Париж, Хрущев посмотрел их и сказал: «Вот она поедет, ей 30 лет, отправляйте». Так это и случилось.

Лариса родилась 27 февраля 1931 года и оставалась в Ленинграде во время блокады. Она с матерью и друг семьи с сыном — ровесником Ларисы пережили блокаду вместе. Ее отец был на фронте. «Кожаные ремни были вкусными, — вспоминает Лариса, — но я не могла одолеть коричневые пуговицы». В 1949–1954 годах она училась в Академии художеств (Институт имени И. Е. Репина), затем три года провела в аспирантуре Эрмитажа. Она специализировалась на итальянском рисунке под руководством профессора Михаила Доброклонского⁵. После этого Лариса получила в Эрмитаже постоянную работу, а после ее «венецианского приключения» в 1962 году директор Эрмитажа Михаил Артамонов сделал ее ученым секретарем отдела.

Л. С.-Х.: Мне сообщили, что я должна вылететь в Москву для переговоров с Министерством культуры. Я понятия не имела, зачем это было нужно, но поехала и встретила с человеком по фамилии Лебедев. Мне кажется, он был тогда директором Третьяковской галереи⁶. Он спросил меня: «Вы что-нибудь знаете о советском искусстве?» Я ответила: «Нет», и он сказал: «Ну, у вас есть неделя, чтобы узнать о нем, потому что теперь вы отвечаете за нашу выставку на Венецианской биеннале⁷». Я была невероятно удивлена, но он немного рассказал мне о современных художниках, а дальше я должна была учиться сама. С некоторыми художниками я могла встретиться и поговорить в Ленинграде и в Москве, что-то можно было увидеть. Я вернулась в Ленинград и рассказала в Эрмитаже о предложении поехать на биеннале. И все мне говорили: «Не ходи, не надо. Сразу откажись. Если ты сделаешь это, ты полностью уничтожишь свою репутацию историка искусства». Но потом начались поездки в Москву, раз в три дня. Это была очень странная жизнь: встречи с художниками и разговоры с ними.

Из интервью Владимира Горяинова, комиссара павильона СССР в Венеции в 1964 (вице-комиссар) и 1982 годах. OpenSpace, 2011

Вам, наверное, уже это непонятно, но комиссар был не то, как сейчас куратор: давайте мне Дейнеку, Сарьяна, и всё тут. Комиссар ходил на хранилище, выбирал вещи, иногда мог запросить у художника что-то, и после этого все опять согласовывалось с ЦК и с Министерством культуры.

Потом мне сказали, что нужно готовить каталог выставки. Я должна была написать введение, и Лебедев как главный эксперт спросил меня, в чем, по моему мнению, основная особенность советского искусства? Я ответила, что не знаю. Он объяснил: «Главная черта советского искусства в том, что оно правдиво отражает советскую жизнь». Потом его заместитель повторил тот же вопрос: «Вы знаете, какова главная черта советского искусства?» Я повторила слова Лебедева. Но он сказал: «Нет, вы неправы. Главная особенность советского искусства — оптимизм». И я написала в каталоге, что советское искусство отражает советскую жизнь с оптимизмом⁸. Потом мы с моим помощником Игорем Тарасовым, реставратором из Москвы, получили визы в Италию.



2 | Лариса Салмина в Италии, 1962

3 | Дворец бракосочетаний.

Лариса Салмина и Франсис Хаскелл,
10 августа 1965 года

4 | С итальянскими партнерами: рядом
с Ларисой Салминой – Тоно Занканнaro,
Венеция, 1962



3 |



4 |

Реставраторы стали сопровождать картины после того, как испортили полотно Кукрыниксов «Конец», про Гитлера в бункере. Картину залило водой на корабле по пути с выставки в Америке на выставку в Мексике. Сопровождающих выставку на теплоходе не было — экспозиция в Мексике изначально не планировалась, — и все размыло. Так что то, что вы видите сейчас, уже работа не Кукрыниксов, а реставраторов. Был жуткий скандал, собрание у Фурцевой, и было принято решение, что сопровождающий выставку, то есть в случае биеннале — комиссар, должен быть всегда при экспозиции и обеспечивать, если что, реставрацию. И лет десять с тех пор реставраторы ездили.

Л. С.-Х.: Меня предупредили, что по пути в Венецию я должна постоянно находиться рядом с картинами, которые мы везли, и следить за вагоном, в котором они ехали. На каждой остановке мы с Тарасовым шли из пассажирского вагона проверять, на месте ли вагон с картинами. Но никто не заплатил за то, чтобы картины следовали за нами в том же составе на всем протяжении пути. В поездках прошлых лет комиссары были более дипломатичны, чем я, и закрывали на это глаза, но я сказала позже все, что считала нужным, о произошедшем с нами. А случилось вот что: в Чехословакии нас предупредили о пересадке, однако мы отказались, поскольку должны были остаться с грузом. На следующей остановке мы обнаружили, что вагона с картинами нет. Что мы могли сделать? Вагон исчез. Мы доехали до Праги, пошли к начальнику железной дороги и все объяснили ему. Это было совершенно удивительно для меня, но нам позвонили и сообщили, что случилось с вагоном и где он. Нас посадили в роскошный вагон без всякой доплаты, и на каждой станции станционный смотритель спрашивал: «Wo is die Fräulein der seiner Wagon hat verloren?»⁹ — и сообщал, где сейчас находится вагон с картинами.

Наконец мы прибыли в Венецию и остановились в гостинице, которую посоветовала Ирина Антонова¹⁰. Незадолго до этого в Венеции случилось землетрясение, и все павильоны были повреждены. Нам необходимо было залатать стены, отремонтировать крышу, искать специалистов и рабочих. Заниматься этим пришлось мне. Я была совершенно не подготовлена, но как-то мы справились. Когда вагон с картинами прибыл, мы были готовы запускать выставку. Мы очень подружились с комиссаром павильона Бразилии, и он дал мне точные советы, как организовать прием, очень помог. Полезно быть 30-летней! Затем наступил момент «великого открытия» биеннале, ознаменовавшийся большим скандалом. Одному художнику, автору работ с мертвыми крысами, выкрашенными в разные цвета и приклеенными к холстам, было отказано в участии, но он пришел на церемонию открытия с коробкой живых крыс, и когда все собрались: президент республики, генералы в красивых мундирах, — крысы кинулись на них, одна забралась прямо в рукав генеральского мундира, где ее и убили. Это был не русский художник, конечно.



5 | Sunday Times, цветная вкладка. 23 декабря 1962 года Вилла Малконтента

6 | «Одним из посетителей в этом году, как будто ниспосланным богом, стала Лариса Салмина из Эрмитажа в Ленинграде, которая выглядит (справа) из внутреннего окна, спроектированного Палладием, возле фресок, авторство которых она смогла подтвердить, исходя из рисунков, имеющих у нее в ведении...»



Биеннале работала с июня по октябрь 1962 года, Лариса познакомилась с Фрэнсисом в конце августа. Он вместе с ней доехал до Белграда, и затем стал часто приезжать в Ленинград— тоже к ней.

Christopher White. Francis Haskell. Gifted Art Historian Generous with His Talents // The Guardian. 21.01.2000

Я случайно встретил тогдашнего редактора журнала Burlington¹¹ Бенедикта Николсона, который сильно переживал по поводу предстоящей первой поездки в Ленинград. Хотя вскоре стало ясно, что его энтузиазм был связан не столько с изучением великого искусства и архитектуры, сколько с ожиданием близких волнительных бесед с Хаскеллом, на которые он надеялся во время их совместной 48-часовой поездки в спальном вагоне.

Она велела ему говорить, что он приезжает для изучения эрмитажной коллекции рисунков Тьеполо, — чтобы чаще быть вместе и заниматься тем, что нравится обоим. В конце концов начальник отдела Эрмитажа позвал ее и сказал: «Я слышал, что вы присвоили себе очень интересного иностранца. Отпустите его!» И ей пришлось разделить время Фрэнсиса Хаскелла с другими кураторами. Антонина Изергина¹², знаменитый куратор современного французского искусства, показала ему коллекции Щукина и Морозова¹³ и подружилась с ним.

Л. С.-Х.: Все были довольны нашей выставкой¹⁴. Но нам пришлось использовать многое, чтобы это было так. Одну из наших картин уронил итальянский рабочий, и в ней образовалась огромная дыра. Тарасов с изящной ловкостью исправил ситуацию, использовав для этого маленький утюг, который я взяла с собой. Он был блестящим реставратором.



ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

Из интервью Владимира Горяинова, комиссара павильона СССР в Венеции в 1964 (вице-комиссар) и 1982 годах. OpenSpace, 2011

— И какова же была реакция у адресата — у Запада?

— Очень двойственная. Около 60-го года, например, во всем огромном парке биеннале в павильонах была в основном абстрактная живопись. Это не как сейчас — каждой твари по паре. И вдруг один павильон, где нельзя сказать что полностью реалистическая живопись, но — фигуративная. И реакция была двойственной: с одной стороны, говорили, что отсталое искусство, с другой — и в прессе, и у специалистов звучало мнение, что хотя искусство несколько прошлое, но есть интересные вещи. Публике простой как раз там нравилось. А художники и специалисты, конечно, смотрели так, как всегда смотрели тогда на наше искусство.

В то время в СССР выйти замуж за иностранца было почти невозможно. В 1964 году Хрущев был смещен, и у Ларисы появилась надежда: она обратилась за официальным разрешением выйти замуж за Фрэнсиса — и получила его. 10 августа 1965 года они поженились. Виза пришла только 26 декабря, и она немедленно уехала. Фрэнсис познакомил ее с Кембриджем, где он жил в прекрасной комнате в Королевском колледже, но женщинам там жить было запрещено. Их первой совместной проблемой стал поиск семейной квартиры, и первые места, где они жили, были не очень удачны. Фрэнсис добивался избрания на должность профессора истории искусств Оксфордского университета, Лариса поддерживала его, и, несмотря на то что Хаскелл был молод, его выбрали. Они отказались от неприятных квартир в Кембридже и поселились в небольшом доме на Уолтон-стрит, в Оксфорде. Весь первый год они прожили без ванной и отопления — и делили жилье с рабочими, которые всё это поправляли.

Christopher White. Francis Haskell. Gifted Art Historian Generous with His Talents

В 1965 году Хаскелл женился на Ларисе Салминой, хранителе из Эрмитажа. Этот союз двух близких людей был невероятно счастливым, сделавшим их жизнь в доме на Уолтон-стрит упоительной, полной блаженства и радости.

Лариса начала давать частные уроки по искусству русским студентам, но вскоре вернулась к своему главному интересу — рисункам. До отъезда из СССР, работая в Эрмитаже, она опубликовала статью об эрмитажной коллекции рисунков художника XVI века из Сиены — Франческо Ванни. В Кембридже, в Музее Фицуильяма¹⁵, она обнаружила своего Ванни и продолжила работать над ним, впоследствии опубликовав результаты изысканий в Италии и Америке. В свет выходили ее статьи и о других итальянских рисовальщиках. Лариса всегда интересовалась русской школой конца XIX века, в том числе благодаря тому, что ее ленинградский учитель, профессор Доброклонский, знал в юности Бенуа и Бакста. Несколько человек в Англии были также хорошо знакомы с этим периодом русской культуры, и Ларисе предложили подготовить каталог русского рисунка для Музея Виктории и Альберта: каталог опубликовали в 1972 году¹⁶. Она также сделала каталог русской живописи и графики для Эшмолловского музея искусства и археологии¹⁷, который располагался в пяти минутах ходьбы от ее дома. Каталог выдержал два издания. Эшмолловский музей, кроме того, поручил ей покупку рисунков для коллекции, что она и делала несколько лет, позднее став почетным хранителем русской живописи в этом музее. Много времени Лариса уделяла исследованиям для книг, которые писал ее муж. Она была особенно увлечена подготовкой монографии «Вкус и Античность: Соблазн классической скульптуры, 1500–1900»¹⁸, созданной Фрэнсисом Хаскеллом в соавторстве с Николасом Пенни, ныне — директором Национальной галереи¹⁹. «Они давали мне поручения, в основном — переводы длинных очерков из немецких книг».



8-9 | Дом на Уолтон-стрит сейчас до краев наполнен бумагами и чертежами, но это по-прежнему ее дом, свидетель многих людей — ученых-искусствоведов со всего мира, особенно из Эрмитажа, 2013

Хаскелл был мировой звездой, неизменно в центре внимания на конференциях, симпозиумах и историко-художественных собраниях по всему миру. <...> Его вклад в дискуссии был необыкновенным; тщательно выбирая предмет, он развивал свою аргументацию со страстным красноречием. Он глубоко переживал за качество музейных приобретений и, не будучи доктринером, особенно верил в принцип свободного посещения музеев. Но он не был догматиком.

Они много путешествовали вместе, особенно по Италии, где у них были друзья по всей стране. Они также много раз были в Америке, где Фрэнсис помогал создавать научный центр Фонда Пола Гетти в Малибу²⁰. Его главной специализацией была история коллекционирования, и в 2000 году, после смерти Хаскелла, все его бумаги были переданы фонду. Николас Пенни помог Ларисе вернуть все бумаги. «Мы не думали, что новому персоналу музея они были интересны, и я предпочла, чтобы они остались где-нибудь в Англии»²¹.

Л. С.-Х.: Л. С.-Х.: Мне не очень нравились экспозиции других стран. По соседству с нашим располагался немецкий павильон, и сначала я подумала, что он в руинах после землетрясения, только потом — что это символизирует послевоенную Германию. Английский был не лучше. Там были дорожки из камней по всему полу.

1. _____ Интервью Джеральдин Норман с Ларисой Салминой-Хаскелл впервые было опубликовано в книге «Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013» (М., 2013).
2. _____ Фрэнсис Хаскелл (Francis Haskell; 1928–2000). Английский историк искусства, один из самых выдающихся искусствоведов своего поколения, профессор истории искусств Оксфордского университета. Его отец Арнольд Хаскелл, признанный эксперт в области русского балета, был женат на русской.
3. _____ «В 1920-х и 1930-х советский павильон вызывал горячие споры. В 1950-х и начале 1960-х — как минимум ироническую усмешку. Но потом его просто перестали замечать. До того момента, как он был закрыт по причине негодования советских властей Биеннале диссидентов (???) в 1977 году» (Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. С. ???).
4. _____ Александр Андреевич Губер — советский историк, академик АН СССР (с 1966 года), специалист по истории стран Юго-Восточной Азии. В 1962 году работал в Коммунистическом университете трудящихся Востока, в Институте истории АН СССР, преподавал в Московском государственном университете, в Академии общественных наук при ЦК КПСС, возглавлял общество «СССР — Индонезия». Был заместителем комиссара павильона СССР на Венецианской биеннале в 1956 и 1958 годах.
5. _____ Михаил Васильевич Доброклонский — историк искусства, член-корреспондент АН СССР с 1943 года, сотрудник Эрмитажа с 1919 года.
6. _____ Подикарп Иванович Лебедев — директор Третьяковской галереи с 1939 по 1941 и с 1954 по 1979 год.
7. _____ СССР принимал участие в Венецианской биеннале до начала 30-х годов, а после Второй мировой войны возобновил свое участие только в 1956 году. Комиссарами российского павильона в разные годы были Сергей Дягилев (1907), Федор Бернштам (1914), Петр Безродный (1920), Петр Коган (1924, 1928, 1930), Федор Петров (1932), Павел Фридгут (1934), Герман Недошивин (1956), Алексей Федоров-Давыдов (1958), Ирина Антонова (1960), Лариса Салмина (1962), Александр Халтурин (1964), Владимир Горяинов (1982).
8. _____ В числе художников, чьи работы были выставлены в павильоне СССР в 1962 году, были «три представителя “сурового стиля”»: Гелий Коржев, Виктор Попков, Таир Салахов». «Этим последователям Дейнеки и Фаворского, выступавшим под лозунгом “новой искренности”, в 1962 году пришлось пережить суровый разнос от Никиты Хрущева, посетившего выставку “XXX лет МОСХ» (Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. С. ???).
9. _____ «Где фройляйн, потерявшая вагон?» (нем.).
10. _____ Ирина Александровна Антонова — искусствовед, директор Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина с 1961 по 2013 год. В 1960 году — комиссар павильона СССР на Венецианской биеннале.
11. _____ The Burlington Magazine — старейший британский ежемесячный научный журнал об изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, основан в 1903 году. Фрэнсис Хаскелл был членом его редколлегии.
12. _____ Антонина Николаевна Изергина (1906–1969) — специалист в области западноевропейского искусства, сотрудник Эрмитажа.
13. _____ Коллекция «нового западного искусства» С. И. Щукина и И. А. Морозова в Эрмитаже с 1948 года.
14. _____ «...Новаций, за которые шла столь драматическая борьба в художественных кругах в Советском Союзе, западный зритель так и не смог опознать. В советском павильоне никакой “новой искренности”, за которую стоически боролись представители “сурового стиля”, не различали, но видели всё тех же улыбающихся, правильных людей, женщин-работниц... и усатых узбеков, которых с легкостью можно было изобразить и 40 лет назад» (Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. С. ???).
15. _____ Музей Фицуильяма (Fitzwilliam Museum) создан в 1816 году при Кембриджском университете — на основе завещанной Робертом Фицуильямом коллекции редких книг и произведений искусства, а также 100 тысяч фунтов стерлингов. Здание построено в 1848 году, ежегодная посещаемость — около 300 тысяч человек.
16. _____ *Salmina-Haskell L.* Catalogue of Russian Drawings by Victoria and Albert Museum, London, 1972.
17. _____ *Salmina-Haskell L.* Russian Paintings and Drawings in the Ashmolean Museum. Oxford, 1989.
18. _____ *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. Нью-Хейвен, 1981.
19. _____ Николас Пенни (Nicholas Penny; р. 1949) — британский историк искусства. Директор Лондонской Национальной галереи с 2008 года.
20. _____ Музей Гетти (J. Paul Getty Museum) — крупнейший калифорнийский художественный музей. Основная экспозиция с 1997 года расположена в Лос-Анджелесе, в здании Центра Гетти. Музейные коллекции античного периода экспонируются на вилле Гетти в Малибу.
21. _____ В настоящее время в Лондоне действует Мемориальный фонд Фрэнсиса Хаскелла (Francis Haskell Memorial Fund), который, в числе прочего, финансирует исследования молодых ученых из разных стран в области истории западного искусства.



Официальные партнеры Государственного Эрмитажа

Гости отелей имеют уникальную возможность
посетить музей без очереди

R
RENAISSANCE[®]
ST PETERSBURG BALTIC HOTEL

RenaissanceSaintPetersburg.ru


COURTYARD[®]
Marriott
ST. PETERSBURG
VASILIEVSKY

CourtyardSaintPetersburg.ru



● ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

ДЕТИ

ВАЛЬДГАУЕР

ПЕРВЫЕ ЭРМИТАЖНЫЕ ПЕДАГОГИ

1909–1935

ЗОРИНА МЫСКОВА

ЛЕГКО ОБОЗНАЧИТЬ ВЕХИ В ИСТОРИИ ЭРМИТАЖА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МУЗЕЙНОЙ ПЕДАГОГИКИ: 1910-Е ГОДЫ - ДО ОКТЯБРЬСКОГО ПЕРЕВОРОТА 1917-ГО ГОДА; 1920-Е ГОДЫ; 1930-Е - 1940-Е; ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ. У КАЖДОГО ИЗ ДОВОЕННЫХ ПЕРИОДОВ ИМЕЛИСЬ СВОИ ОСОБЕННОСТИ, НО ВСЕ ОНИ ВМЕСТЕ ОЧЕНЬ ЯСНО ПОКАЗЫВАЮТ, КАК ЭРМИТАЖ УПОРНО И ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННО РАБОТАЛ НАД СОБСТВЕННОЙ МЕТОДИКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ С ДЕТЬМИ¹.

Когда говоришь себе, что Эрмитаж все пережил и все переживет, в этом «все» есть несколько отрезков времени, которые чувствуются особенно остро. Главный вопрос — как пережил? — не в контексте подробностей, они в той же степени наивны и обыкновенны, в какой пронизывающе страшны. А просто — как получилось, что пережил то, что другие не пережили?

О чем думали эти изящные люди тогда, в начале 20-го века — жили одним днем, пытались угадать судьбу? Уверены были, что разрушится все, кроме этих стен, что смерть ходит к другим, не за ними? Заговаривали ужас, шутили, не смотрели по сторонам, ощущали ли неизбежность конца? Пытались отгородиться, свидетельствовать, не участвуя, придумывать новые миры?²

Читаешь о событиях начала 20-го века, о прекрасных, образованных людях, вокруг которых раз за разом рушится жизнь «большая» — весь уклад, все цели, весь мир вокруг, жизнь «малая», личная,

и главная жизнь — Эрмитаж. Сначала октябрьский переворот, потом голод и разруха 20-х, террор и смерть, отменившие все, потом репрессии 30-х, разрушившие смысл и добравшие остаток, потом 40-е, война, блокада. Все, точка. Энтропия обязана была уничтожить и самые основы и возможности последующего воспроизведения.

В воспоминаниях современников видишь людей, события, иногда забавные (тогда), а сейчас трагически болезненные подробности. Часто события так странны на наш современный взгляд, не соотносимы ни с каким нашим представлением о той жизни, что оторопь берет. И осознание, что «та» жизнь богаче, ярче, сложнее, страшнее любого нашего представления о ней, и что представление наше построено на нашем собственном опыте, несопоставимом с опытом тех людей и той жизни, — уже победа. Лев Львович Раков³ вспоминал про 1935 год: «Глубокой зимой скончался многолетний

шеф Античного отдела Эрмитажа О. Ф. Вальдгауэр⁴. Возле его гроба, утопавшего в цве-

«Мальчик, извлекающий занозу» (Spinario; Fedele, Fedelino) — римская бронзовая статуя середины I века до н. э., копия эллинистической греческой статуи III века до н. э. Находится в Риме, в Капитолийском музее (Зал торжеств, MC 1186). Изображает обнаженного мальчика, который вытаскивает шип из своей левой ноги, сидя на камне, — вероятно, отсылка к сельской атмосфере, идиллии, известной по эллинистической поэзии. В Средневековье шип служил символом первородного греха, так что мальчик аллегорически толковался как грешник, пытающийся спастись. Античная бронзовая статуя привлекала внимание художников XV–XVI столетий, которые неоднократно повторяли ее в разных материалах. Статуя из Эрмитажа, выполненная в размер оригинала, отличается тонкостью литья и благородным оттенком патинированной бронзы. Недавно удалось установить, что автором статуи был крупный итальянский скульптор Гульельмо делла Порта, создавший в середине XVI века ряд копий с антиков по заказу членов знатной римской семьи Фарнезе.

тах, два дня звучала музыка. Эти похороны были замечательны особой музейной торжественностью. Вряд ли кто-либо удостоивался такой посмертной почести: открытый гроб был пронесен при свете факелов по залам античной скульптуры... Мне пришлось немало хлопотать по всему печальному церемониалу»⁵. 1935 год. Первая волна сталинских репрессий уже прошла. Кто-то из эрмитажников расстрелян, кто-то в ссылке. Факелы. Какой-то несообразный времени символизм, 18-й век, тайные знаки — что это? Какой скрытой жизнью, каким стержнем держался Эрмитаж, если — факелы в 35-м? Космический ужас сегодняшнего знания дальнейшего — через год жена Вальдгауера, похороненного с такими почестями, немка Нина Эрнестовна будет расстреляна и никто не сможет, никакое высокое заступничество. Помните, как кричали в театральном детстве, видя из зала скрытое неосмотрительному положительному герою: «Беги! Беги!!!».

Есть почти античный героизм в том, что делали эти люди, в прямом смысле на краю могилы. Из Эрмитажа к 1935 году вынесли не только Вальдгауера и многих других, умерших несправедливо рано, но своей смертью, — вывели под руки многих сразу под расстрел, вынесли Рубенсов, Ван Эйков, Рафаэлей и Рембрандтов, разворотили коллекции, интерьеры, уклад. Уже в который раз грубо наотмашь, по чуть схватившейся корочке на огромной ране. Что оставалось? Дети, заведенные в Эрмитаж Вальдгауером — давно, еще до разгрома. Работа с детьми, особенно с детьми из рабочей среды, в начале 20-го века была интересным, достойным занятием для молодого ученого-античника⁶.

Детей стали водить в музей в ходе продолжающейся общеевропейской реформы образования (конец 19-го, начало 20-го веков), Эрмитаж в десятые годы стал для детей чуть более доступен. И не только для детей — музейное образование рабочих также соответствовало требованиям дня и было осознанным выбором музейщиков⁷.

С конца 19-го века в российском обществе было понимание необходимости знания истории и культуры античного мира, древних языков, как обязательных для развития способностей детей, была разработана система преподавания античности «историко-философским методом». У историков-антиковедов существовала крепкая нравственная позиция, вера в то, что греко-римская школа с преподаванием греческого и латинского языков, воспитывает ум и характер, дает богатое содержание учебному процессу. Эта новая методика была в такой оппозиции к «язве материализма», как называли тогда проникающий в Россию марксизм, так много надежд было связано со школой античных нравственных ценностей, что это объясняет дальнейшее. Необходимо было сохранить гуманистические ориентиры и возможность нравственной зрелости. Эрмитаж стал тем местом, где это не только удалось — стало важнейшим.

Вальдгауер начал преподавать в 1908 году, «чтобы иметь на что жить при должности без содержания в Эрмитажа. <...> Он преподает греческий язык и историю изобразительного искусства, все более этим увлекаясь, разрабатывая свою собственную методику вовлечения детских



11 А. А. Передольская
и О. Ф. Вальдгауер на Исаакиевской
площади в Ленинграде. 1934

душ в созерцание памятников искусства. К счастью, эти работы О.Ф.Вальдгауера тогда же были напечатаны Броком на немецком языке, и опыт своего ученика на его новом поприще директор училища⁸ с гордостью демонстрировал в 1912 году участникам съезда учителей России»⁹.

То, как мы представляем сегодня Вальдгауера в окружении детей, удивительно не противоречит (чисто кинематографически, образно) рассказам о нем — в 1913–1914 годах «... в недрах библиотечных шкафов Отделения древностей Эрмитажа он находит спрятанные за громадными фолиантами книг совершенно уникальные вещи, как, например, «Пелика с ласточкой» (широко известная в научной литературе по старым изданиям и давно уже считавшаяся бесследно пропавшей), первоклассный белый лекиф с уникальным изображением богини Артемиды, кормящей лебедя, или, наконец, маленькие краснофигурные вазочки эпохи расцвета греческого классического искусства с жанровыми сценками, исполненными в тончайшем миниатюрном стиле, и т. п. Все эти прекрасные произведения были спрятаны в библиотечные шкафы бывшим хранителем Эрмитажа Кизерицким (в 1902 году Кизерицкий умер, а о спрятанных им в библиотечные шкафы вещах никто даже не подозревал)»¹⁰. Нашел в шкафах целую античную коллекцию, детям, студентам, молодым рабочим рассказывал музейные сказки — фокусник, затейник, открыватель и молодец. В этом есть что-то от образа ученых-чудаков, культивируемых советским кинематографом тех лет, но и юнгианское — в этом доставании из шкафа скрытых сокровищ...

«До февраля 1917 г. Эрмитаж был подчинен министерству Двора, в его служебных помещениях господствовал строгий ученый декорум, визитки, крахмальные воротнички, строгие галстуки, подстриженные бороды, а женщины были решительно невозможны. «Наверху», в помещении за картинной галереей, говорили только по-французски; внизу, за античными залами — только по-немецки. «Степенный эрудит Вальдгауэр»¹¹ был оттуда — из того строго организованного и полного смысла мира.

Были ли занятия с детьми безмятежными, веселыми, хотя бы до переворота 1917-го года?

«О предчувствии скорой войны, или, скажем осторожнее, — ощущении наступления в самом скором времени ужасной, в сравнении с настоящим и прошлым, эпохи говорит сочинение О.Ф.Вальдгауера 1914 года, изданное в количестве всего 50 экземпляров под названием «In temotiam». Только при очень большой натяжке эту книжечку можно принять за некую сказочную фантазию, инспирированную занятиями Вальдгауера с детьми искусством и литературой. Но очень уж большую роль в этой сказке играют сюжеты, связанные со смертью. Напечатанная таким тиражом, написанная по-немецки, эта книжечка была... предчувствием, предостережением, прощанием, пророчеством?»¹²

Оскар Фердинандович писал: «Я старался приблизить к школе как средней, там и высшей наши собрания; систематически в них занимались под моим руководством ученики бывшего Реформатского училища, Ларинской гимна-

КАК ОРГАНИЗОВЫВАЛИ ЭКСКУРСИИ В ПЕТРОГРАДЕ С 1918 ПО 1929 ГОД

«В 1918 году при Народном комиссариате просвещения (Наркомпрос) организуется специальное бюро школьных экскурсий. 1 января 1920 года организована Центральная станция гуманитарных экскурсий в помещениях Аничковой усадьбы. Это место было весьма удобно для экскурсантов: центр города, Невский проспект и Фонтанка. Еще важнее было то, что в помещениях дворца размещался Музей города. Отсюда, после знакомства с экспозициями Музея города, экскурсанты направлялись в другие музеи города: Эрмитаж, Русский музей. Учащиеся окранных школ Петрограда и приезжающие из области получали бесплатное питание. Для облегчения пребывания в Петрограде провинциальных школьных экскурсий при станции оборудовали общежитие на 60 мест, которое сотрудники станции между собой называли «штаб-квартирой». По предварительной договоренности, приезжающим предоставлялось место для ночлега, питание и возможность совершить цикл экскурсий по разработанной программе.

Первой заведующей Центральной станции стала художница П. В. Ильина-Ковальская, жена директора Музея города Л. А. Ильина. Центральная станция принимала не только школьников. С 15 по 30 октября 1920 года были организованы курсы с целью ознакомления петроградских педагогов «с имеющимся в Петрограде экскурсионным материалом гуманитарного характера». Со слушателями проводились экскурсии. Руководителями экскурсий и лекторами на этих курсах выступали профессора В. Я. Курбатов, И. М. Гревс, П. Н. Вейнер и многие другие замечательные ученые, знатоки истории и культуры Петербурга. Подобные курсы были повторены и в мае 1921 года по более обширной программе. На территории Аничковой усадьбы станция работала до сентября 1924 года. Именно тогда Центральная станция гуманитарных экскурсий прекратила свое существо-

вание. Можно определенно сказать, что все экскурсионные станции Петрограда–Ленинграда сыграли важную роль в деле гуманитарного просвещения как школьников, так и учителей. В те тревожные дни были приняты наилучшие меры, гарантировавшие работу профессорского состава и руководителей экскурсий, а также многих тысяч школьников. Из скудных, почти отсутствующих запасов продовольствия молодая республика выделяла «львиную долю для экскурсионных станций». Эти обстоятельства привлекали на станции первоклассный профессорский состав в качестве лекторов-руководителей экскурсий, с одной стороны, а с другой — сильную посещаемость станций экскурсантами.

После 1924 года экскурсионные станции начали постепенно закрываться. Начиная с 1929 года от станций требовали вести активную политико-воспитательную работу, а именно больше заниматься классовой структурой населения, «изучением форм классовой борьбы в городе и деревне». В 1930 году был репрессирован заведующий Лахтинской станцией П. В. Виттенбург, арестованы и другие сотрудники станции. Коллекции музея станции разошлись по разным организациям. Часть археологической коллекции попала в фонды Эрмитажа, а многое и погибло, в том числе и полотно художника А. Н. Бенуа. В 1932 году Лахтинская станция перестала существовать. <...> В 1929–1931 годах экскурсионно-краеведческое движение, по существу, было разгромлено. Многие ученые были репрессированы. Все направление этой работы, названное «гробкопательством», было ликвидировано. Экскурсионно-туристская литература, выпущенная до 1921 года, подлежала пересмотру на предмет изъятия» (Усыскин Г. Туристско-экскурсионная работа в первые годы советской власти [1918–1926] // Усыскин Г. Очерки истории российского туризма. СПб., 2000).



12 | О. Ф. Вальдгауер с группой своих учеников в Эрмитаже. Конец 1920-х



13 | Перемещение статуи Боспорского царя. Зал Юпитера. 1928

зии, Университета, Института Истории искусств и Бестужевских курсов»¹³. Написанные тогда Вальдгауером статьи, обобщавшие практические упражнения с детьми, содержат большое количество методических приемов обращения с конкретными памятниками, интересных и сейчас. Все, кто знал Вальдгауера, в один голос говорили о его несомненных педагогических способностях, прекрасном обращении с детьми, удивительном лекторском обаянии, четкости мысли, красочности языка, полном контакте с детьми. В процессе перехода ребенка от созерцания прекрасного к изучению его определенных форм «наилучшим, — писал Вальдгауер, — мне представляется рассматривание изображений городов, ландшафтов и т.п., которые могут послужить подготовкой к разговору о классическом искусстве, также здесь очень уместна мифология. Естественно, не следует ни о чем рассказывать, что не может быть немедленно проиллюстрировано картинками... Я говорил с ними о мифологических героях: Аполлоне, Дионисе, Афине и т.п. Затем я рассказывал им о Флоренции, Помпеях, Пизе, Генуе, Равенне, насколько широко я мог пользоваться картинками. Так чуждый язык форм становился знакомым школьникам и без особого на то указания»¹⁴.

Вальдгауер видел в античном искусстве возможности идеальной школы для обучения детей пониманию прекрасного, начал заниматься с детьми искусством с пластики, наиболее им понятной благодаря своей трехмерности. Он давал детям для сравнения ряд похожих образов — Дорифор, Аполлон Бельведерский, Апоксиомен. Через внешнее подобие весьма различных по внутреннему содержанию памятников он показывал детям, как историческая эпоха влияла на становление каждой индивидуальной художественной формы. Ребенок убеждался в том, что Дорифор мог появиться только в эпоху Перикла, а Апоксиомен — Александра Македонского. Основой занятий с детьми был художественный анализ произведения, вплоть до сравнительно-сопоставительного анализа. Не скучное заучивание имен художников и скульпторов, названий мировых шедевров, а развитие «глаза» Вальдгауер превратил в программу.

Обеспечивали ли педагогу занятия с детьми известную личную безопасность? Вальдгауер — известная в Петрограде фигура, германофил, «неистовый в работе», стал с 1914-го года, в числе прочих, объектом для травли в ситуации бойкота всего немецкого, истерики в прессе по пово-

В. Ф. Левинсон-Лессинг. «История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917)»

«Заслуживает быть особо отмеченным один эпизод из истории изучения и пропаганды сокровищ Эрмитажа в последние дореволюционные годы, о котором, как будто, никогда не появлялось сведений в печати. В 1910 г. группа студентов историко-филологического факультета Петербургского университета, к которым присоединилось несколько слушательниц Петербургских высших женских (Бестужевских) курсов, образовала специальный кружок, объединивший около 20 участников, для изучения Эрмитажа. Этот кружок, самостоятельно работая над систематическим изучением собраний Эрмитажа, пользовался помощью и указаниями профессоров Б. А. Тураева, Б. В. Фармаковского, О. Ф. Вальдгауера. Участники кружка, беспартийные, но в основной своей массе революционно настроенные, рассматривали конечной целью кружка организацию экскурсий для рабочих, к проведению которых они и приступили в 1913 г. Ряд экскурсий был проведен ими в 1913 г. для народных учителей, стекавшихся на Всероссийский съезд учителей. В 1914 г. члены кружка устраивали экскурсии для раненых»

СОБЫТИЯ. НАЧАЛО 1920-Х

В 1920 году на Дворцовой площади показали «Взятие Зимнего дворца» — театрализованное действо, в котором было занято восемь тысяч актеров, несколько броневиков, 150 прожекторов.

26 декабря 1920 года Петросовет объявляет о закрытии всех заводов до 10 января 1921 года. 21 января постановлено «сократить на одну треть хлебные пайки на срок в 10 дней, начиная с завтрашнего дня, 22 января». В действительности же в ту зиму эта мера возобновляется с каждой новой декадой.

Ленин еще жив. Время острейшей внутрипартийной борьбы. Состоявшаяся в августе 1922 года 7-я конференция РКП(б) признала антигосударственными все антибольшевистские партии и течения. Были закрыты все газеты и журналы левых социалистических партий. Начались процессы над бывшими соратниками по политической борьбе — эсерами. Тяжелейший экономический и политический кризис. Кронштадтский мятеж. В 1921 году по делу о Кронштадтском восстании было приговорено к расстрелу 2103 человека.

Продолжилась травля служителей церкви, развязанная Октябрьским переворотом. По сфабрикованным делам был обвинен в контрреволюционной деятельности патриарх Тихон, в 1925 году репрессирован и сослан его преемник митрополит Петр.

Обострившиеся во время похода армии Юденича на Петроград эпидемии сыпного и возвратного тифа, дизентерии и холеры приняли ужасающие размеры.

В 1920 году в петроградских больницах зарегистрировано более 20 тысяч случаев заболевания тифом.

Утвержденное ВЦИК «Положение о единой трудовой школе РСФСР» дало право рабочим и крестьянской бедноте поступать в вузы. Были созданы рабочие факультеты при университетах и институтах. Государство обеспечивало стипендиями и общежитиями выпускников рабфаков.

Умер Александр Блок (7 августа 1921 года).

Руководители Пролеткульта призывали выбросить «на свалку» культурные достижения и традиции прошлого. Создавались художественные студии и клубы. Возникли разные группировки со своими формами, манифестами (например, литературная группа «Серапионовы братья»). Архитекторы создавали гигантские планы строительства.

В 1922 году сфабриковано дело против группы российских ученых и деятелей культуры в Петрограде. Из страны по инициативе Ленина были высланы 160 человек; расстреляны поэт Н. Гумилев и профессор М. Тихвинский. К середине 20-х годов в списке политических эмигрантов оказались многие выдающиеся люди: И. Бунин, С. Прокофьев, А. Куприн, А. Толстой, М. Горький, С. Рахманинов и др.

С 1922 года в городе начинаются регулярные радиопередачи: сначала посредством уличных громкоговорителей; затем радиифицируются жилые дома, предприятия и учреждения.

ду «порчи в Эрмитаже античных памятников» (отсутствие у статуй голов, рук, ног, носов приписывалось проискам эрмитажных «немцев»).

Все же в 1917 году, при «новой власти», Вальдгауер был послан Министерством народного просвещения в Швецию для изучения опыта преподавания детям истории искусств. Первоначально планировались и другие скандинавские страны, но окончилось все одной Швецией, что тоже было счастьем.

После короткого перерыва (до ноября 1918 года Эрмитаж был закрыт для посещений) Оскар Фердинандович свои занятия с детьми возобновил. Добивался разрешения учить и добился. Представьте, как это могло быть — после Апокалипсиса. Куда и как он их водил? Через полупустые грязные выпотрошенные залы¹⁵?

Или сидели в уголке под лестницей, стряхивая пыль от штукатурки с детских голов под топот ног и звуки передвигаемой мебели¹⁶?

И кто были эти дети? В 1918-м? Наверное, еще те, из недострелянных и невысланных, семьи которых еще не уничтожил красный террор? Что это были за экскурсии — об «отнятом рае»¹⁷? «Или то были первые симптомы странного обольщения, которое в условиях Гражданской войны поразило лучших представителей интеллигенции России, когда они в эйфории свободы, террора, холода и голода (такой вот гремучей смеси!) выбрасывали в мировое пространство гениальные идеи»¹⁸?

А в 1921-м? На фоне Кронштадского мятежа, новой волны дикого террора? Были ли среди них дети тех, кто не дал им шанса уцелеть самим фактом родства (в этот год в Петрограде было расстреляно больше 2000 человек только в связи с Кронштадским мятежом)? Все ли они видели страшные тела умирающих голодной смертью из Поволжья, ими был заполонен Петроград? Сколько из них переболело сыпным тифом, который в 20-м победил Петро-

град, раз уж не взял его Юденич? И как Оскар Фердинандович детям все происходящее вокруг объяснял? Жизнь ведь учится у искусства, какие параллели проводились, что показывалось в утешение или обоснование, боялся ли, нет? Вся экскурсионная литература (а значит, все методические материалы, лекции, прочее) с 1921 года подлежала тотальному пересмотру по идеологическим соображениям. Судя по интервью, данному Вальдгауером немецкой газете в год своего недолгого директорства¹⁹, Эрмитаж свое отношение к музейному образованию от общей новой системы образования внешне не отделял.

«За время краткосрочного директорства Вальдгауера удается организовать в Эрмитаже воскресный университет, лекторий с весьма разветвленной программой популярных лекций, сгруппированных по циклам. Это «изобретение» Вальдгауера в модифицированном виде продолжает жить и сейчас»²⁰.

В 1921-м решено было организовать в Эрмитаже курсы для учителей, чтобы они водили экскурсии по залам — для мальчиков и девочек отдельно. Это было в духе времени,

Воспитание и античность в 30-е годы стали темами первого ряда в европейском и советском кинематографе, важнейшем из искусств, в контексте соотношения и конфликта общественных и личных идеалов.



14–16 | Кадры из фильма
«Строгий юноша», 1936

«Строгий юноша», 1936 г. Режиссер Абрам Роом, сценарий — Юрий Олеша.

— Так ведь это буржуазные качества!

— Нет, это человеческие качества. <...> Буржуазия извратила эти качества, потому что была власть денег. А раз буржуазии сейчас нет, значит, эти качества приобретают свою чистоту»

повсеместно входило в моду «музейное воспитание», из Австрии в эти годы пошла теория «неприкосновенности детского художественного выражения»²¹, советское художественное воспитание переживало короткий период увлечения биогенетической теорией и практикой «педагогического невмешательства»²². В духе времени, но все же строже — экскурсии. Для мальчиков и девочек — раздельно.

Вальдгауер разработал свою систему художественного образования в школе по пяти ступеням, главными ее элементами являлись созерцание памятника и умение его анализировать²³. Пишут, что в общем контексте советского образования эти методики не были востребованы — еще бы, при отрицании в них художественной ценности в отрыве от материального производства, поперек марксистско-ленинско-сталинской классовой теории!

Оскар Фердинандович начинал систематические занятия историей искусства с детьми, начиная с 12 лет, с учетом знания ими исторических фактов, которые становились фоном для его разговора с детьми. Вальдгауер не придерживался строгой последовательности культурно-исторических этапов, всегда в центре его внимания было античное искусство. Греческое искусство в образовательных целях уникально тем, что помимо своей чрезвычайно развитой, легко понимаемой формы, условно представляет собой сокращен-

ный вариант всемирной истории искусств, и поэтому включает в себя все тенденции, в последствии развитые в эпоху Возрождения вплоть до Новейшего времени. Постоянно противопоставление культурно-исторического материала: так было в античности, так — здесь, — позволял Вальдгауеру чрезвычайно легко подвести детей к осознанию труднейшего аспекта ренессансной культуры: вливание в чужеродную форму нового содержания²⁴.

Учил Вальдгауер не только в Эрмитаже. Создатель Института истории искусств, при котором функционировали Высшие государственные курсы искусствоведения, граф Валентин Платонович Зубов в своих воспоминаниях (начинающихся словами «В майский вечер 1914 года я сидел с моим другом историком искусства бароном Николаем Николаевичем Врангелем ...») пишет о Вальдгауере: «Молодой тогда археолог немецкой школы Оскар Фердинандович Вальдгауэр²⁵, казавшийся предназначенным для большой научной будущности и слишком рано умерший, истощенный лишениями революционных годов, — он читал по-немецки историю греческой скульптуры»²⁶.

Михаил Федорович Косинский вспоминает о лекциях Вальдгауэра на Высших государственных курсах искусствоведения в 1924 году²⁷: «Крупнейшим специалистом по искусству Греции и Рима в те годы в нашей стране был Оскар Ферди-



«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

ДЕТИ ПЕТРОГРАДА К 1921 ГОДУ

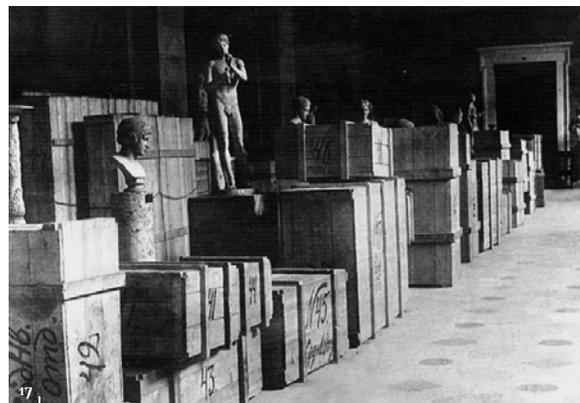
«В Петрограде насчитывается свыше 6000 детей преступников от 9 до 15 лет, всё это рецидивисты и среди них немало убийц. Есть 12-летние, за коими считается по три убийства. Изоляция не достигает цели» [надписи и пометки Ленина на письме Горького 2 апреля 1920 года: ЦПА ИМЛ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 18 — 18 об.].

Со второй половины 1921 года население Петрограда пополнилось беженцами из голодающих губерний Поволжья. Открылись новые детские дома. «Норма продуктов на одного ребенка состояла из: 400 г хлеба, 130 г муки, 16 г соли, 200 г крупы, 25 г сахарного песка, 400 г картофеля, 50 г селедок, иногда давалось сгущенное молоко. Конечно, эта норма выдавалась не полностью, но все же дети быстро поправлялись, были вполне сыты» [ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 1256. Л. 22].

«...НКПрод систематически не дает на детское питание по норме. <...> Дети во многих местах вымирают...» [Елизарова — Ленину, 17 мая 1920 года: ЦПА ИМЛ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 1].

нандович Вальдгауэр. Да в России ли только? Недаром ему предлагали в 20-х годах пост директора Пергамон-музеума в Берлине. Заведую отделом античного искусства в Эрмитаже, он возглавлял на курсах соответствующую кафедру. <...> Жгучий брюнет, Оскар Фердинандович носил бороду и чем-то напоминал мифического кентавра. <...> Однажды... профессор почему-то не имел времени для приема зачетов на курсах и принимал их в Эрмитаже. Тогда там в качестве зрителей или сторожей работало еще много бывших придворных лакеев. Эти старики очень добросовестно относились к своим новым обязанностям и очень сурово — к нашему брату студенту».

Вальдгауэр всю жизнь (и до Эрмитажа, а «после» у него не было), занимался античностью, называл эллинов — индивидуалистами, в особенности ионийцев, в которых еще жива кровь прародителей эгейской культуры. «Предприимчивость и личная инициатива, самостоятельность, непосредственная наблюдательность — характерные черты этого талантливейшего греческого племени; они сказываются как в политической, так и в духовной жизни народа» (Вальдгауэр, 1923 г.). Можно предположить, что что-то похожее было присуще или созвучно и самому Оскару Фердинандовичу — осознанная деятельность формирует личность, и надо полагать, что влияние было значительным. Воспитанники представителя «талантливейшего эрмитажного племе-



171 В одном из залов античной скульптуры. Подготовка к эвакуации. Август 1917

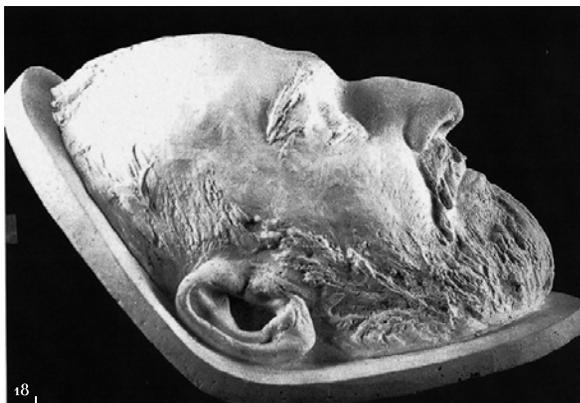
ни» потом значительно проявились и в политической и в духовной жизни страны. Все было не зря.

Были ли первые эрмитажные педагоги миссионерами? Да, это было самое настоящее подвижничество, благородное и бескорыстное: учить детей, твердо и последовательно, системно «вне системы», в голод, эпидемии, террор, в тяжелейших бытовых, культурных, личных обстоятельствах — это не про корысть и не про компромиссы.

Каковы источники эрмитажной педагогической школы? Как и все в гуманитарной науке, школа не рождается через модель поведения, поскольку нет единообразной модели — каждый ученый руководствуется в своей деятельности определенными целями, идеалами и ценностными установками. Так вышло, что изучение детьми античности в России к времени, когда никаких прежних ценностей не осталось, стало настолько важным, что сложилось в структурно-системное целое — в Эрмитаже.

Нет никаких сомнений в том, что эрмитажные ученые в музейном образовании детей реализовали свое понимание научного долга, нравственного прогресса и ответственности перед обществом. Необходимость прогресса была крепко встроена в сознание передовых людей, в сознание ученых-антиковедов.

Античная коллекция Эрмитажа спасла нам детей, спасла нас.



18 | ПОСМЕРТНАЯ МАСКА О. Ф. ВАЛЬДГАУЕРА.
1935

- 1 _____ По материалам статьи И. А. Куреевой и Е. В. Мавлеева. Музей учит и учится. Проблемы преемственности в музейной педагогике на примере античного искусства. Античное искусство в советском музееведении. Сборник научных трудов. Издательство Государственного Эрмитажа, 1986.
- 2 _____ «Мне помог роман Уэльса. Внезапно вспомнился, зажегся в уме. Двое земных людей попали на луну. Жителей там — куча. Они похожи на муравьев, вставших на задние лапки, ростом немного поменьше людей. Людей было только двое, и на них стали в каких-то подземельях надвигаться целые полки враждебных громадных муравьев. Казалось бы, гибель. Но люди вдруг заметили, что эти муравьи — необыкновенно слабы и хрупки. Чуть тронешь — веточкой, пальцем — он уж повернулся и готов. Мало того, муравей, если сам заденет за что-нибудь — треснул; коли неловко лапки одна за другую скрутятся — повалился, дух вон. Так и закатались они по всему подземелью мертвыми телами». Зинаида Гиппиус, «Лунные муравьи». 1910 год — про волну самоубийств 1909 года, когда началось бегство от реальности, эскапизм души и тела
- 3 _____ Л. Л. Раков (1904–1970), историк, в 1930-е — ученый секретарь Государственного Эрмитажа.
- 4 _____ Оскар Фердинандович Вальдгауер (иногда встречается «Вальдгауэр») — с 1904 года утвержден кандидатом на классную должность, в 1914 году утвержден в должности хранителя Отделения древностей. С декабря 1918 года утвержден в должности исполняющего обязанности заведующего Отделением древностей. Преподавал греческий язык и историю искусств в бывшем Реформатском училище. В 1927–1928 годах временно исполнял обязанности директора Эрмитажа. Основные труды по публикации, атрибуции и систематизации античных памятников, хранящихся в музеях СССР, были связаны с актуальными проблемами советского искусствознания 1920–1930-х (проблема реализма, портрет). Вальдгауер в числе первых ввел научные методы организации музейной экспозиции.
- 5 _____ Из мемуарного очерка Л. Л. Ракова «Роман в стихах». Лев Львович Раков. Творческое наследие. Жизненный путь / Автор-составитель А. Л. Ракова. СПб.: Государственный Эрмитаж (Серия: «Хранитель»). С. 140–149.
- 6 _____ Методику своего преподавания и свой взгляд на значение художественного образования в деле воспитания детей Вальдгауер изложил в своих статьях, изданных в Jahresbericht der Schulen der Reformierten Gemeinden: «Die Kunst in der Schule», 1908; «Die Anlike und die Kunstlerziehung», 1911; «Donatello's S. Giovanni Ballista in Siena. Eine Kunstpaedagogische Studie», 1913. Для педагогов, экскурсоводов, лекторов, студентов и даже для начинающих научных работников статья «Die Anlike und die Kunstlerziehung» и по настоящее время может служить образцом блестящего стилистического анализа художественных памятников, школой воспитания глаза и взглядным примером умелого использования всевозможных, самых незначительных на первый взгляд, наблюдений для широких обобщающих выводов, носящих всегда конкретно-исторический характер.
- 7 _____ Понимая большую этико-эстетическую ценность античного искусства, О. Ф. Вальдгауер вместе с Б. А. Тураевым, Б. В. Фармаковским с 1910 года вели большую просветительскую работу в Эрмитаже, готовили из студентов Санкт-Петербургского университета руководителей экскурсий для рабочих.
- 8 _____ Училище А. А. Брока.
- 9 _____ Е. В. Мавлеев. Вальдгауер. Науч. ред. А. А. Трофимова. СПб, Издательство Государственного Эрмитажа, 2005.
- 10 _____ А. А. Передольская. Оскар Фердинандович Вальдгауер.
- 11 _____ И. М. Дьяконов. Книга воспоминаний. Фонд регионального развития — Европейский Университет Санкт-Петербурга, 1995.
- 12 _____ Е. В. Мавлеев. Вальдгауер. Науч. ред. А. А. Трофимова. СПб, Издательство Государственного Эрмитажа, 2005.
- 13 _____ О. Ф. Вальдгауер. Очерки Отдела Древностей (1932). — АЭ, ф. 1, оп. XVI, д. 111, д. 2 об.
- 14 _____ Waldhauer O. In memoriam. Sl. Petersburg, 1914.
- 15 _____ «... архив Эрмитажа эвакуирован в Москву. <...> Если даже верно, что германцы предъявляют эти требования, то это была бы не более как попытка — авось при «общем индифферентизме одичавших русских» удастся вытащить таким образом очень эффективные «военные трофеи». Александр Бенуа, дневник 14/ 27 сентября 1916 — 23 января/ 5 февраля 1918, Изд. : «Захаров», 2010.
- 16 _____ «за летние месяцы 1918 года Эрмитаж, промерзший и обледеневший в прошедшую зиму, не успел просохнуть, а только оттаял и оттого отсырел. Поэтому зимой 1918/1919 года холод уже проник вглубь здания, заморозив воду в трещинах. <...> из стен зала Ауры начинают выпадать мраморные барельефы». Е. В. Мавлеев. Вальдгауер. Науч. ред. А. А. Трофимова. СПб, Издательство Государственного Эрмитажа, 2005.
- 17 _____ «И после первого серьезного поражения свергнутые эксплуататоры, которые не ожидали своего свержения, не верили, не допускали мысли о нем, с десятикратной энергией, с бешеной страстью, с ненавистью, возросшей во сто крат, бросаются в бой за возрождение отнятого "рая"», — В. И. Ленин о 1918 году. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 264.
- 18 _____ Е. В. Мавлеев. Вальдгауер. Науч. ред. А. А. Трофимова. СПб, Издательство Государственного Эрмитажа, 2005
- 19 _____ 1927–1928.
- 20 _____ Е. В. Мавлеев. Вальдгауер. Науч. ред. А. А. Трофимова. СПб, Издательство Государственного Эрмитажа, 2005.
- 21 _____ В 1920 годы австрийский педагог Франц Чижек выдвинул идею свободы и неприкосновенности детского художественного выражения в рисунке, приведшую его последователей к попыткам полного устранения учебных моментов, педоцентризму и «педагогическому невмешательству».
- 22 _____ В 1920 годы А. У. Зеленко разработал проект создания Детского музея-дворца. Он считал, что детский музей должен строиться на основе чувственных восприятий, а главными методами работы должны стать «музейные игры», заключающиеся в насыщении детской фантазии образами исторической эпохи. Подвижный характер занятий должен был обеспечивать детям простор для инициативы, поиска, углубления переживаний с помощью драматизации.
- 23 _____ Л. М. Шляхтина. У истоков музейной педагогики: О. Ф. Вальдгауер // Образовательная деятельность художественного музея. Вып. 7. СПб., 2002.
- 24 _____ Здесь и ранее — по материалам статьи И. А. Куреевой и Е. В. Мавлеева. Музей учит и учится. Проблемы преемственности в музейной педагогике на примере античного искусства. Античное искусство в советском музееведении. Сборник научных трудов. Издательство Государственного Эрмитажа, 1986.
- 25 _____ О. Ф. Вальдгауэр в 1912–1929 читал курсы по истории античного искусства в Российском институте истории искусств (с 1918 — профессор, в 1920 — декан Разряда истории изобразительного искусства).
- 26 _____ В. П. Zubov. Страдные годы России (1917–1925). Мюнхен, 1968.
- 27 _____ М. Ф. Косинский. Первая половина века : Воспоминания. Paris : YMCA-Press, 1995.

Старая



Ладога

ЛАДОГА, КРОХОТНЫЙ НАСЕЛЕННЫЙ ПУНКТ НЕДАЛЕКО ОТ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА, КОГДА-ТО БЫЛА СРЕДОТОЧИЕМ ГЛАВНЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ЕЕ ПЕРВОЙ СТОЛИЦЕЙ. ПРЕДВЕСТНИЦА СУДЬБЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА, ВЫЧЕРКНУТАЯ ИЗ СПИСКА ГОРОДОВ РУКОЙ СОЗДАТЕЛЯ СТОЛИЦЫ НА НЕВЕ И ПРИНЯВШАЯ СОСЛАННУЮ ПЕРВУЮ ЦАРСКУЮ ЖЕНУ: СТАРОЕ К СТАРОМУ, И ВОИ ЕГО, С ГЛАЗ ДОЛОЙ, ЭТОТ РУССКИЙ ДУХ, КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН НАД ОЗЕРОМ-МОРЕМ, ДАЖЕ В XIX ВЕКЕ УЖЕ КАЖУЩИЕСЯ ВЕЧНЫМИ КАМЕННЫЕ СТЕНЫ. НЕ РАЗРУШИТЬ, ТАК ЗАБЫТЬ.

В Старой Ладоге амулет был найден в остатках большого дома, разрушенного в конце X века. Староладожский амулет имеет надпись на обеих сторонах пластины, расположенную в два ряда на каждой из сторон. Ряды разделены линией. Каждый ряд надписи, вероятно, состоял из 12 знаков, хотя в настоящее время последние руны в трех рядах повреждены напаянным ушком. Подавляющее большинство рун симметрично удвоены и имеют ветви как справа, так и слева от ствола. Этот тип рун недавно получил название «зеркальных»¹.

2 сентября 1950 года сотрудники Староладожской археологической экспедиции Института истории материальной культуры АН СССР, под руководством В. И. Равдоникаса работая на раскопках городища — места древнего поселения на левом берегу Волхова, к югу от заложенной ладожским посадником Павлом в 1114 году каменной крепости, — среди кучи хозяйственного мусора в пределах жилого дома VIII–IX веков неожиданно обнаружили на полутораметровой глубине деревянный стержень длиной 42 сантиметра, на одну из граней которого были нанесены 52 знака, называемые руническими².

Однако на территории бывшей Российской империи (или СССР, кому как удобнее) староладожская находка была лишь второй по счету: первый такой артефакт — надпись на камне с черноморского острова Березань — был найден профессором Э. Р. фон Штерном в 1905 году. Тогда это событие сочли столь значительным для русской науки, что даже выпустили памятную медаль. И вот через 45 лет — еще одна надпись, даже более длинная, чем та, березанская, состоявшая лишь из 35 знаков.

Известно, что славяне не пользовались рунами даже до принятия христианства и пришедшей с ним кириллицы.

Первое время артефакт, найденный в 1950 году, считали фрагментом лука, если не боевого (все-таки ель), то охотничьего, однако после тщательного изучения данная гипотеза была отвергнута.

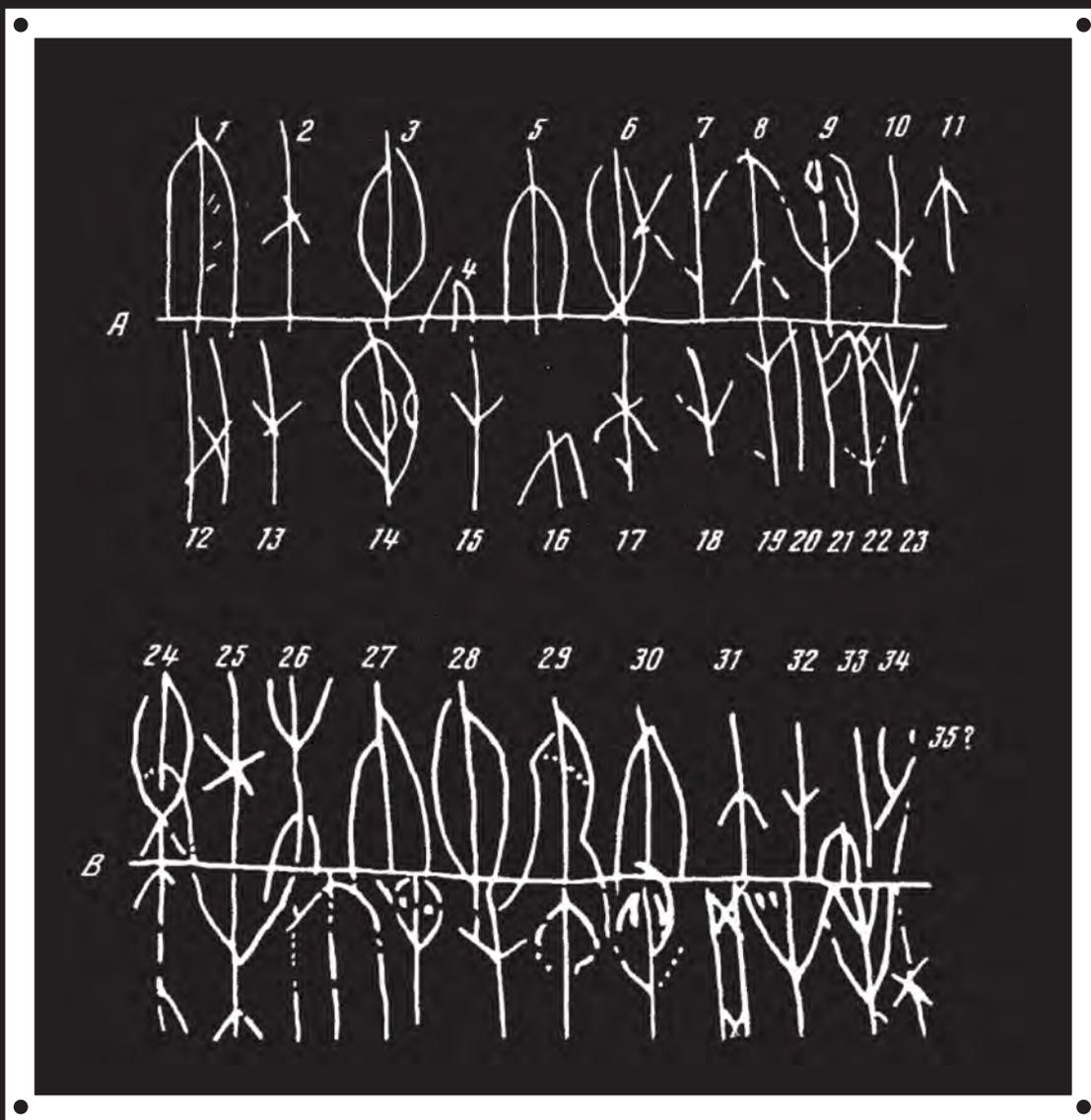
Ныне не вызывает сомнений, что находка, ставшая экспонатом Эрмитажа, самодостаточна и не является частью какого-то более крупного изделия. И в то же время это не письмо добумажной эры, наподобие новгородских берестяных грамот, нацарапанных наскоро, а по прочтении разорванных и выброшенных адресатами. Напротив, вещь сделана довольно тщательно: руны, по-видимому, нанесены умелой, привычной рукой, а специальный паз дает возможность подвешивать деревяшку к поясу, конской упряжи или еще где-нибудь. Вероятнее всего, это оберег, а может быть, приспособление для гадания, — кстати, довольно частая сфера бытования рунических текстов. На то же указывают и варианты расшифровки надписи. Так сказать, предмет магического обихода — но обихода не славянского, а чужого, варяжского, — каким-то образом попавший в дом, где жила большая славянская семья.

В сущности, в этом нет ничего столь уж невероятного: многие из нас, покопавшись в дальних углах своего жилища, могут найти какую-нибудь вещь, принадлежащую чуждой культуре. Такие вещи мы нередко привозим из путешествий или, наоборот, принимаем в подарок от гостей. Допустим, в момент дарения или приобретения нам что-то говорили о «магических свойствах», мы слушали и кивали, но вскоре забыли эти слова, не подкрепленные нашим опытом и традициями. Оказавшись ненужным, предмет какое-то время хранится, а потом невзначай теряется.

Можно было бы ограничиться предположением, что нечто подобное и случилось с неведомым нам человеком, жившим 13 столетий назад: он либо где-то побывал, либо приютил у себя иноземца и обзавелся таким «сувениром», к которому вряд ли относился серьезно, — если бы находка не обретала дополнительного значения именно в контексте многовековой истории Старой Ладogi.

1 _____ См.: Мельникова Е. А. Скандинавские амулеты с руническими надписями из Старой Ладogi и Городища // Древнейшие государства Восточной Европы. Материалы и исследования. 1991 год. М.: Наука, 1994. С. 231–239.

2 _____ Руны — древний самобытный алфавит, а точнее, несколько сходных алфавитов, существовавших до XVI века (параллельно с латиницей) у германских народов Северной Европы: предков нынешних скандинавов, немцев и британцев. Большинство дошедших до нас рунических надписей найдены в Скандинавских странах, но отдельные памятники встречались и довольно далеко от мест расселения германцев, вплоть до Средиземноморья, куда викинги-скандинавы нередко наведывались.



20 |

Впрочем, Старой Ладоги, а точнее, просто Ладоги («Старой» она стала только в начале XVIII века, когда невдалеке появилась «Новая»), тогда еще не было. Но она не могла не возникнуть, слишком уж важным было ее расположение: естественный остановочный пункт на пути из варяг в греки или, точнее, из Балтики на юг, через Русскую равнину и дальше. Найденные клады серебряных арабских дирхемов VIII века или более поздних западноевропейских денариев свидетельствуют об этом как нельзя лучше.

Все объяснялось просто: пороги, расположенные выше Ладоги по течению Волхова, не позволяли подниматься по реке морским судам (коггам). Приходилось пересаживаться и переваливать грузы на суда с меньшей осадкой. Сами же когги, их снасти и, возможно, часть товаров хранили в Ладоге. Причем хранили беспошлинно, поскольку новгородские торговые пошлины собирались в Гостинополье, выше первых волховских порогов, где и происходило «таможенное оформление» всего, что ввозили и вывозили заморские купцы, в большинстве своем шведские, или, как говорили на Руси, «готские» (от названия острова Готланд).

Есть данные, что в XIII веке шведы даже построили в Ладоге (точнее, рядом с ней) свою каменную церковь. Что свидетельствует не только и не столько о набожности: купцам каменная церковь была нужна в том числе как защищенное от пожаров хранилище документов, а также как место для публичных собраний.

Такой была католическая церковь Святого Петра на «Немецком дворе» в самом Новгороде; такой, наверное, была и ладожская церковь Святого Николая. Характерно, что административно она до 1255 года относилась к шведскому Лундскому архиепископству, а не к более близким географически германским епархиям Ливонии.



2013



21 | Вид на церковь Святого Георгия. Старая Ладога

22 | Вход в церковь Святого Георгия
Старая Ладога

23 | Церковь Св. Георгия, вид с востока,
Старая Ладога

24 | Рюриковские укрепления вокруг
церкви Св. Георгия,
Старая Ладога



1909

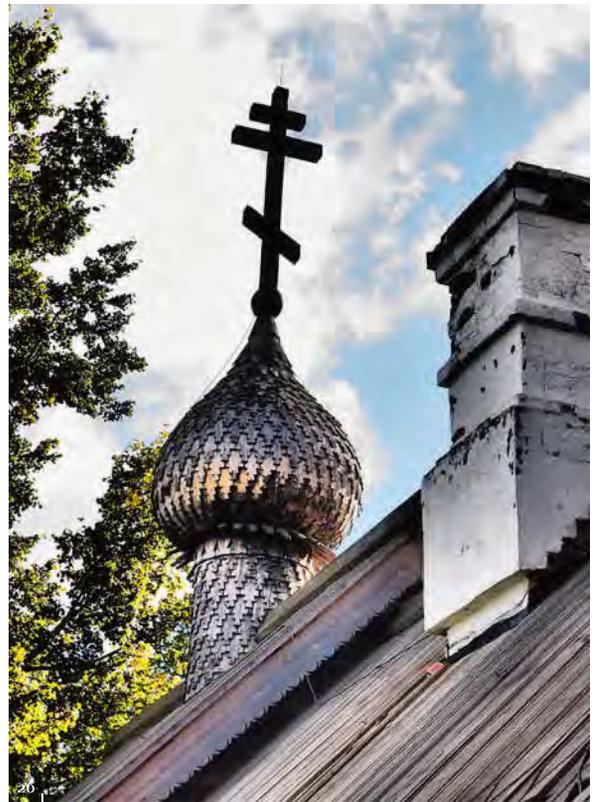


Итак, в те времена Ладога представляла собой «окно в Скандинавию». Более поздние слои на том же раскопе городища — горизонты «д» (IX–X веков, когда поселение превратилось в город) и «г» (XI–XII веков) — изобилуют самыми разными скандинавскими изделиями, причем некоторые из них, вероятно, изготавливались на месте. По мнению историков, в Средние века здешнее население состояло из трех этносов: помимо представителей ижорских племен (Финно-угорского корня) и славян имела значительная шведская прослойка, и это были не только торговцы или воины, но и ремесленники и земледельцы. Говоря коротко, Ладога и окружающие ее территории с древних времен стали местом естественной шведской колонизации.

Тем не менее политически город всегда оставался частью того, что принято называть Киевской Русью. В 1019 году новгородский и киевский князь Ярослав Владимирович женился вторым браком на дочери шведского короля Олафа Шётконунга Ингигерде, и Ладога с прилегающими к ней территориями стала свадебным подарком Ярослава супруге, а наместниками князя в городе были назначены привезенные ею из Швеции приближенные. От имени этой принцессы (в православном крещении, впрочем, ставшей Ириной) и произошло название всей местности между Ладожским озером и Финским заливом — Ингерманландия.

Отметим, что Ярослав Мудрый, проведший большую часть своего великого княжения в Новгороде, умел делать подарки: из всех земель, которыми он располагал, именно Ладога, в силу уже указанных причин, была наиболее удобна для шведской принцессы, а точнее, для людей из ее свиты, отправленных туда на службу.

В XII веке в Ладоге строится шесть каменных церквей. Две из них сохранились и поныне: это Георгиевский собор со значительными фрагментами первоначальной фре-



2013



- 25 | Церковь Иоанна Предтечи на Малышевой горе. Старая Ладога
- 26 | Выход из церкви Святого Георгия. Рюриковское укрепление
- 27 | Церковь Иоанна Предтечи на Малышевой горе. Старая Ладога
- 28 | Выход из ограды церкви Св. Георгия. Рюриковские укрепления



1909



● ФОТО: С. М. ПРОКУДИНА-ГОРСКОГО

сковой росписи и Успенский собор (того самого Староладожского Успенского монастыря, в котором много позже, с 1718 по 1725 год, будет томиться первая жена Петра Великого Евдокия Лопухина).

Важно понимать, что такое количество церквей для той эпохи очень значительно! Это больше, чем в Суздале, в Ростове и в славившемся каменным зодчеством Пскове. Причем не особенно крупная Ладога располагала и каменной крепостью, чего не было ни в Киеве, ни во Владимире. Очевидно, что за счет собственных доходов этот новгородский «пригород» не смог бы осилить и трети такого строительства. К тому же Новгород довольно исправно «выжимал» из подвластных земель даже то небольшое, что им удавалось накапливать (не случайно через 300 с лишним лет потеря Новгородом независимости и переход под московскую власть даст «пригородам» мощный импульс к развитию). Да и не нужны были здесь в таком обилии эти церкви.

Напрашивается предположение (а летописных свидетельств ладожского каменного зодчества практически нет), что все это, так сказать, «внешние инвестиции». Чьи же? Новгородских приглашенных князей, состоявших в очень непростых отношениях с правящими группировками города Святой Софии и желавших через благоволение окраинам обеспечить себе дополнительную поддержку? Или князей владимирских, сходным способом стремившихся закрепить за собой права на новгородское княжение? Или чьи-то еще?..

И хотя ответ не очевиден, сама попытка создания на территории с немногочисленным, но пестрым населением такого центра, в архитектурном и культурном плане превосходящего как собственные потребности, так и возможности, провоцирует на аналогии. В первую очередь, вспоминается село Боголюбово в окрестностях Владимира-на-Клязьме — затея владими́ро-суздальского князя Андрея Юрьевича Боголюбского, от которой сегодня остались лишь церковь Покрова на Нерли да фрагменты отделанной немецкими мастерами стены княжеского дворца. Ну а затем — не что иное, как наш Петербург, заложенный Петром явно «на вырост», вблизи, но все-таки и в стороне от крупных городов того времени. Петербург, первые жители которого тоже говорили на разных языках...

Трудно отделаться от мысли, что в XII веке кто-то связывал большие планы с этим городком на берегу Волхова. Хотя, как выяснилось в дальнейшем, им было не суждено осуществиться.

²⁹ 1 Монастырь Св. Николая Чудотворца. Старая Ладога

³⁰ 1 Монастырь Св. Николая Чудотворца. Старая Ладога



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Сергей Капица. «Взгляд в прошлое и будущее»

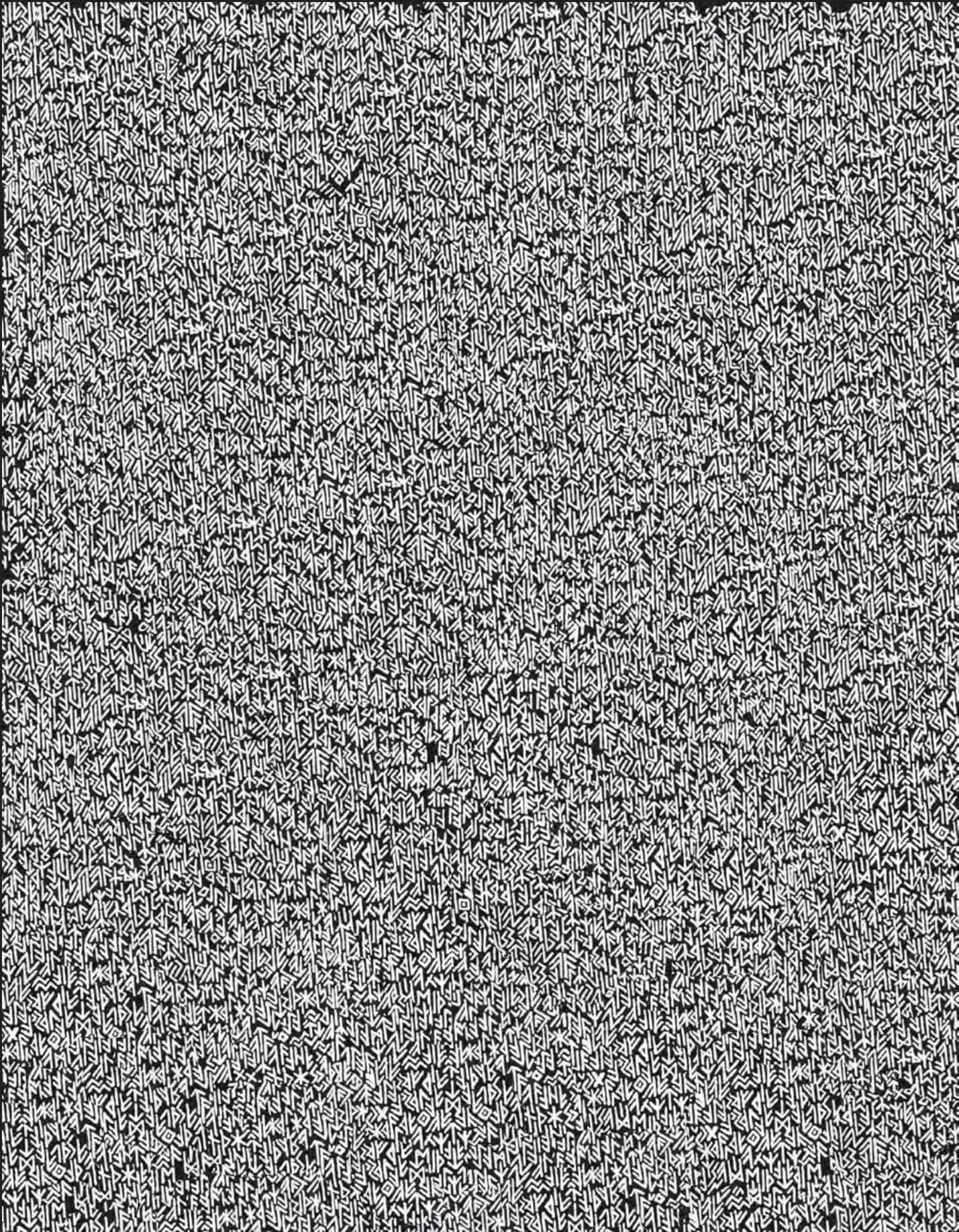
«..Мы живем в мире, в котором возрастает вероятность маловероятных событий. Асимптотическая неустойчивость сложных организаций, развивающихся в режиме с обострением, приводит к “фазовому переходу” — к появлению двух сценариев дальнейшего хода событий: или к гибели организации, крушению империи, распаду сложной структуры, или к выходу на новый аттрактор, на новый режим функционирования. Анализ синергетических моделей эволюции сложных систем, вероятно, позволит дать объяснение известному, давно описанному историками феномену — периодичности в истории. Изучение 21 цивилизации за последние 3000 лет, проведенное А. Тойнби, дало ему возможность установить периодические переходы от среднего прогрессивного к среднему регрессивному развитию, циклы ухода-и-возврата, аналоги Великого Предела, ритмов инь-ян в истории»»

1909



● ФОТО: С. М. ПРОКУДИНА-ГОРСКОГО

30





«Восковая персона» представляет собой сидящую в кресле деревянную фигуру Петра I в рост. Сразу после смерти императора Карло Бартоломео Растрелли снял с его лица гипсовую маску и сделал слепки с кистей рук и ступней ног. По этим слепкам и маске им была создана «Восковая персона» (1725). «Персона» одета в костюм из личного гардероба Петра I. Вероятно, восковая фигура была создана по желанию Петра и должна была находиться в императорской резиденции.



● ИЛЛЮСТРАЦИЯ: ИРИНА БАТАКОВА

НИНА ТАРАСОВА

«Искусству сего швения... не можно надивитъся»

К истории костюма «Восковой персоны»

КОЛЛЕКЦИЯ «ГАРДЕРОБ ПЕТРА I» — ГОРДОСТЬ ЭРМИТАЖА. ОКОЛО 300 ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ И АКСЕССУАРОВ, ПРИНАДЛЕЖАВШИХ ВЕЛИКОМУ РОССИЙСКОМУ ИМПЕРАТОРУ, ПО ПРАВУ СЧИТАЮТСЯ ЛУЧШИМ В МИРЕ СОБРАНИЕМ МУЖСКОГО ПЛАТЬЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА. МЕЖДУ ТЕМ ЛИШЬ ОДИН КОСТЮМ В КОЛЛЕКЦИИ ИМЕЕТ ТОЧНУЮ ДАТИРОВКУ И СТОЛЬ ДОЛГУЮ ЭКСПОЗИЦИОННУЮ ЖИЗНЬ. ЭТО КОСТЮМ ПЕТРА, ИСПОЛНЕННЫЙ ДЛЯ ТОРЖЕСТВЕННОЙ КОРОНАЦИИ ЕГО СУПРУГИ ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ, СОСТОЯВШЕЙСЯ 7 МАЯ 1724 ГОДА.

Кафтан, камзол, штаны, пояс с портупеей, сшитые из голубого гродетюра¹, были декорированы вышивкой серебряной нитью в виде мелкого плотного орнамента из переплетающихся веток. На левой стороне кафтана закреплена шитая звезда ордена Святого Андрея Первозванного, через правое плечо к левому бедру перекинута голубая орденская лента. Костюм дополняли кружевные манжеты и галстук, заложенная в мелкую складку «плиссе» манишка из тонкого полотна, шелковые чулки с вышитыми серебряными стрелками. Костюм отличают стройность силуэта, гармоничное цветовое сочетание голубого гродетюра и серебряной нити шитья, изысканность орнамента и высококлассный уровень его исполнения. Все это позволяет говорить о костюме Петра 1724 года как о выдающемся памятнике декоративно-прикладного искусства.

Одежда Петра и его приближенных уже в начале XVIII столетия принадлежала в основном к тому типу европейского костюма, который сформировался во Франции при дворе Людовика XIV в конце XVII столетия.

Модный костюм состоял из кафтана, камзола и штанов. Кафтан был длинный, узкий в талии, с эффектно заложенными по боковым швам складками, с широкими обшлагами и глубокими прорезными карманами, закрытыми фигурными клапанами. Кафтан шили с небольшим воротником (как в Швеции и России) или, в большинстве случаев, вовсе без него, поскольку неотъемлемой частью мужского костюма был парик. Из-под незастегнутого, как правило, кафтана виднелся камзол, сшитый из такой же либо контрастной по цвету ткани. Плотнo облегающий фигуру камзол был несколько короче кафтана, его всегда шили без боковых складок и воротника. В моде были короткие, за колено, штаны, на широком поясе, сильно собранные по спинке и имевшие спереди откидной клапан. Костюм дополняли кружевное жабо и манжеты, кожаные башмаки с пряжками и шелковые чу-

лки. Из тканей использовались льняное полотно, сукно, шелк, парча, бархат. В качестве аксессуаров и декора широко применялись различные виды вышивки, кружева, полосы галуна.

Во Франции образцом для подражания был король, «солнце» французской моды. Популярными в среде французской знати мгновенно оказывались его костюмы из шелка, парчи или бархата, его гладко выбритое лицо с нежным румянцем и тонкой полоской усов, его пышные парики, улыбка, походка, жесты и даже содержимое его карманов.

Самые модные европейские костюмы и аксессуары первым в России получал светлейший князь А. Д. Меншиков, любивший демонстрировать роскошь, подчас граничившую с безвкусицей. Однако популярные в Европе новинки костюма становились известными в Петербурге не только благодаря иностранным и российским щеголям или прикрепленным на городских воротах «чучелам», сиречь образцам платья»², но и благодаря монарху. Царь либо за границей заказывал себе европейскую одежду, либо дома поручал ее изготовление иностранным и русским мастерам, причисленным к штату придворных служителей. Сохранившаяся до наших дней одежда Петра Великого свидетельствует о том, что первый российский император уделял своему внешнему виду гораздо больше времени и внимания, чем всегда было принято считать.

В парадных костюмах Петр отдавал предпочтение тканям красных, коричневых и зеленых тонов. Эффектно смотрится на кафтанах, камзолах и штанах изумительная по рисунку и тонкости исполнения вышивка из золотых и серебряных нитей. Точность кроя и благородство цвета костюма подчеркивает испанское и генуэзское кружево, а многочисленные пуговицы, искусно оплетенные металлической нитью, мерцают на фоне тканей, словно драгоценные украшения. Нижние фуфайки и сорочки государя исполняли из тонкого полотна и нежного батиста, украшенного вышитыми



21 **ФРАГМЕНТ КОСТЮМА
Восковой персоны**

цветами. Длинные халаты-шлафоры, сшитые из китайских, итальянских или французских тканей, которые царь надевал дома поверх камзола и штанов, располагали к интимному разговору или отдыху у камина, за раскуриванием трубки. В своей рабочей одежде на первое место Петр ставил удобство и практичность, потому в его гардеробе было так много простых по покрою, без всякого декора, курток и штанов из грубого сукна и шерстяных тканей темного цвета...

Во Францию Петр впервые приехал весной 1717 года. Герцог де Сен-Симон запомнил его при «полотняном галстуке, в круглом темно-русом парике, без пудры; верхнее платье черное, в обтяжку, гладкое, с золотыми пуговицами; жилет, штаны, чулки; но не носил ни перчаток, ни нарукавников; на груди поверх платья была орденская звезда... Платье было часто расстегнуто... При всей этой простоте нельзя было не узнать его по величественному виду, который был ему врожден»³.

Французская мода произвела на царя сильное впечатление. Несомненно, под влиянием Версаля, в гардеробе монарха появились элегантные кафтаны из коричневого репса с черными бархатными обшлагами и воротником, изысканные комплекты из бархата «горохового» и красного цвета. Нельзя сказать, что и собственный костюм Петра остался незамеченным во Франции. После отъезда русского царя здесь еще некоторое время был в моде костюм под названием *habil du Izar* (костюм царя) или *habil du farouche* (костюм дикаря)⁴.

Если в 1717 году царь удивил законодателей европейской моды скромностью своего костюма, то в 1724 году Петр решил поразить всю Европу пышной церемонией коронации Екатерины Алексеевны, роскошью и красотой костюмов. Десятки тысяч рублей выделялись Коронационной комиссии на праздничное оформление церемонии, на приобретение тканей и аксессуаров в Венеции, Париже и Берлине, на изготовление великолепных нарядов для Екатерины и Петра⁵.

Одежду для императрицы исполняли в Пруссии⁶. Большинство закупок для московских торжеств делал посол России в Берлине граф А. Г. Головкин. В начале весны 1724 года на коронационные расходы ему был послан вексель на 20 тысяч рублей⁷. Учитывая значительность суммы и имея в виду, что в это время поставка в Россию раскроя мужского и жен-

ского платья с вышивкой была обычным делом, можно предположить, что костюм Петра также был выполнен в Берлине⁸.

7 мая 1724 года Москва увидела императора в эффектном «летнем кафтане небесно-голубого цвета, богато вышитом серебром, в красных шелковых чулках и в шляпе с белым пером»⁹. На императрице в этот день была исполненная по испанской моде «богатейшая роба... из пурпуровой штофной материи с богатым и великолепным золотым шитьем, а шлейф его несли пять статс-дам»¹⁰. С. А. Амелёхина считает, что таким способом в колористическом решении коронационных костюмов Петра и Екатерины были использованы оба императорских цвета: голубой и пурпурный¹¹.

Костюм Петра Великого до сих пор овеян легендой, которую впервые записал со слов своего отца А. А. Нартов: «Когда императрица сама трудилась с комнатными своими девицами в вышивании по голубому гарнитуру серебром кафтана и по окончании работы поднесли оный его величеству, прося, чтобы благоволил он удостоить труды ея и надеть его в день торжественного ее коронавания, то государь, посмотрев на шитье, взял кафтан и тряхнул его. От потрясения полетело с шитья несколько на пол канители, чему, подивясь, сказал: “Смотри, Катенька, пропало дневное жалованье солдата”. Сей кафтан в угодность супруги своей имел государь на себе только во время празднества коронации и после никогда его не надевал, почитая оный неприличною себе одеждою, ибо обыкновенно носил гвардейский мундир или флотский»¹².

Биограф Петра И. И. Голиков, ссылаясь на адмирала А. И. Нагаева, описывает следующий эпизод: «Императрица к своей коронации вышила для великого супруга своего по голубой обьяри серебром кафтан, который когда монарх впервые надел на себя, то государыня сказала: “Ах, батюшка! Как он к тебе пристал и как бы я желала видеть тебя и всегда так одетого!” “Безрассудное желание! — отвечивал монарх. — Ты того не представляешь, что все таковые и подобные издержки не только что излишни, но что не могут оные и иначе быть, как на счет народа моего, а за злоупотребление народных денег должен я буду отвечать Богу в каждом оных рубле, ведая при том же, что государь должен от подданных отличаться не щегольством и пышно-



31 **ФРАГМЕНТ КОСТЮМА
Восковой персоны**

стию, а менее еще роскошью, но несусыпным ношением на себе бремени государственного и попечением о их пользе и облегчении. К тому ж, — заключил монарх, — только лишь вяжут меня и отнимают руки»¹³.

О. П. Беляев с уверенностью повторяет рассказ о причастности Екатерины Алексеевны к изготовлению одежды Петра: «Уверяют заподлинно, что сие платье и портупею вышивала сама императрица с помощью некоторых своих камер-юнгфер, по последней тогдашней моде. Искусству сего швения, коего изяществу, чистоте и вкусу не можно надивиться, служит ясным доказательством, что государыня сия как в мудрых государственных советах и подвигах военных, так и в должностях, женскому полу приличных, совершенно была навыкновенна»¹⁴.

Красивая легенда настолько прочно вошла в историю петровского царствования, что вслед за авторами XVIII–XIX столетий рассказ о необыкновенных способностях Екатерины-вышивальщицы приводят и современные отечественные и зарубежные историки¹⁵.

Великолепным нарядам императорской четы была уготована долгая жизнь, но если коронационное платье Екатерины Алексеевны уже 23 мая 1724 года попало в Оружейную палату¹⁶, то костюм императора вернулся в Санкт-Петербург. Как известно, вскоре после кончины Петра императрица Екатерина I повелела придворному скульптору Бартоломео Карло Растрелли создать в кратчайшие сроки «Восковую персону» царя. Мастерская скульптора, у дверей которой выставили почетный караул, была устроена в Зимнем дворце. В июле 1725 года «Восковая персона» была готова. Видимо, тогда же на фигуру, исполненную из дерева и воска, надели голубой гродетуровый костюм. В течение последующих лет статуя хранилась в бывшем дворце Алексея Петровича, и лишь 14 июля 1732 года «персона Его Императорского Величества восковая, которая стоит в доме... царевича Алексея Петровича»¹⁷ поступила в Кунсткамеру и была размещена на втором этаже западного крыла здания¹⁸.

Страшным испытанием для музея стал пожар 1747 года. Большую часть библиотеки и экспонаты из помещений нижнего этажа удалось спасти. Из коллекций, располагавшихся на втором этаже, было спасено только собрание Импе-

раторского кабинета. Это стало возможным благодаря действиям А. К. Нартова, приказавшего в первую очередь спасти восковую фигуру Петра и экспонаты петровской Токарни, и поистине героическим усилиям академических служащих, солдат и офицеров четырех гвардейских и других

гарнизонных полков, жителей столицы. Экспонаты выносили через окна и двери, спускали на веревках или просто кидали в снег. «С каким прискорбием смотреть было должно на толикое множество разбросанных и в грязь пометанных пребогатых вещей!»¹⁹ — свидетельствовал И. Г. Бакмейстер, сотрудник библиотеки Академии наук.

Спасенные коллекции поместили в принадлежавшем Академии наук доме Демидовых, в 1748 году памятники Императорского кабинета реставрировали. Документы по истории Академии наук переполнены «репортами» и «доношениями» о «починке воскового портрета», о необходимости «сделать балдахин... да амвон, для постановления портрета... Петра Великого, да два шкафа на сохранение в оных платья Его... Величества...»²⁰. Пострадавшее здание Кунсткамеры было полностью восстановлено лишь в 1761 году, а подготовка новой экспозиции началась в конце 1766 года.

В 1783 году при Кунсткамере и библиотеке начинает работать О. П. Беляев, чей выдающийся труд «Кабинет Петра Великого», напечатанный в 1793 году и дополненный в 1800-м, до сих пор не утратил своей значимости для изучения коллекции «Гардероб Петра I». Собрание Кабинета размещалось в основном в двух залах северо-западного крыла Кунсткамеры. В «портретной», площадью чуть более 25 квадратных метров, главное место отводилось «Восковой персоне» Петра I. «Статуя сия одета в голубое гродетуровое с серебряным шитьем платье; в парике из собственных Государевых волос сделанном; в шелковых пунцового цвета чулках с серебряными стрелками и в старых самим Государем ношенных башмаках, с весьма малыми серебряными пряжками»²¹, — пишет Беляев. Если верить Осипу Петровичу, он иногда позволял посетителям Кунсткамеры, «благоразумием отличавшимся», поклониться «Восковой персоне» и «покрыть... теплым целованием» кресло, а значит, и прикоснуться к костюму. В результате таких многочисленных прикосновений бархатная обивка кресла для «Восковой персоны» вытерлась; видимо,



41 **ФРАГМЕНТ КОСТЮМА
Восковой персоны**

не лучше обстояло дело и с костюмом и аксессуарами. В 1798 году, по словам Беляева, «дабы никто из зрителей не мог касаться к священной оной Его Величества статуе и к находящемуся на ней одеянии руками, сделана... соразмерная месту деревянная преграда»²².

В сентябре 1812 года, после вступления армии Наполеона в Москву, восковая фигура и ее костюм пережили первую серьезную эвакуацию. Вместе с другими экспонатами Императорского кабинета Кунсткамеры и архивом Академии наук, согласно правительственному распоряжению, они были вывезены из Санкт-Петербурга в Петрозаводск. За транспортировку и сохранность вещей отвечали академик А. Ф. Севастьянов и унтер-библиотекарь Богдан Гер, которому помогали служащий, три сторожа и унтер-офицер. В связи с изменением обстановки на театре военных действий уже в середине декабря 1812 года эвакуированные вещи возвратились в Петербург.

В 1849 году по приказу императора Николая Павловича «Восковая персона с платьями» стала центральным экспонатом Галереи Петра Великого Императорского Эрмитажа. Там же теперь хранился и весь гардероб Петра I, привезенный из петергофского дворца Марли. Желаящих увидеть царские «мемории» было так много, что хранители и дежурные служители галереи испытывали немалые трудности. К примеру, в начале 1885 года хранитель Галереи Петра Великого и Галереи драгоценностей А. А. Куник в рапорте на имя директора Эрмитажа А. А. Васильчикова писал: «В последнее время я вполне убедился, что большая восковая фигура Императора... должна быть обязательно защищаема от влияния пыли и копоти, а также от постоянного соприкосновения посещаемой публики. Это дорогое всякому русскому историческое царское изображение для дальнейшей сохранности может находиться под приличным стеклянным футляром»²³. Большой застекленный шкаф для «Восковой персоны», с позолоченными колоннами, бронзовыми вызолоченными ручками и двумя дверьми, уже в марте 1885 года сделал мастер-столяр Л. Кортц.

Галерея Малого Эрмитажа не годилась для размещения такой коллекции памятников. Директор Эрмитажа И. А. Всеволожский в конфиденциальном письме 1909 года к министру двора В. Б. Фредериксу указал на существенные недостат-

ки галереи: узкий, плохо освещаемый длинный коридор с промерзающими стенами, где невозможно разместить большие вещи, подобающе выставить костюмы, которые к тому же портятся в шкафах от сырости и плохой вентиляции. Наконец, «вся расстановка вещей, вследствие исключительно неблагоприятных условий помещения, страдает отсутствием системы, наглядности и, до некоторой степени, заботливости о сохранности вещей»²⁴.

Президент Академии наук великий князь Константин Константинович, оценивая условия хранения и состояние памятников в галерее, определил их как «обреченные на гибель» и поддержал предложение академика В. В. Радова, директора Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого при Академии наук (далее — МАЭ), образовать Памятный отдел в МАЭ²⁵. В 1910 году экспонаты Петровской галереи были перемещены из Малого Эрмитажа в новое здание МАЭ в Таможенном переулке, а «20 мая 1912 года состоялось... его торжественное открытие и освящение образованного при музее памятного Петровского отдела»²⁶. Центральное место в экспозиции занимала «Восковая персона»: «Статуя, во весь рост... помещена прямо против входа, в железном с зеркальными стеклами шкапу, на тронных креслах»²⁷. К этому времени костюм «Восковой персоны» насчитывал уже 180 экспозиционных лет! Загрязнение, сильное обесцвечивание, сечение шелковых нитей, деформация ткани и шитья требовали немедленных реставрационных работ, которые были произведены в 1911 году в мастерской В. Горновой в Санкт-Петербурге.

Исключительно тяжелым для МАЭ стал 1917 год. После февральских событий музей был закрыт для публики, а осенью того же года нависла угроза принудительной эвакуации экспонатов в Москву. Общее собрание музея постановило: «Эвакуироваться только в случае категорического требования правительства»²⁸.

В 1919 году в Галерею Петра I стали допускать специалистов, изредка проводили экскурсии для организованных групп, хотя экспонаты хранились в нетопленных помещениях, где температура опускалась ниже нуля, а сотрудникам приходилось заботиться «о пропитании»²⁹. В начале 1930 года в связи с общей реорганизацией Академии наук и ее учреждений Галерея Петра I была закрыта. Постановлением Пре-



51 **ФРАГМЕНТ КОСТЮМА
Восковой персоны**

зидиума АН СССР от 3 мая 1930 года собрание галереи распределялось между различными научными учреждениями; большую часть ее экспонатов передали в Историко-бытовой отдел Русского музея, где и без того не хватало обслуживающего персонала, выставочных площадей, музейного оборудования. В 1934 и 1937 годах «Восковую персону» вместе с другими памятниками ожидал переезд сначала в Музей революции, затем в Государственный музей этнографии народов СССР. Конец этим «скитаниям» положили создание в Государственном Эрмитаже в апреле 1941 года Отдела истории русской культуры (ОИРК) и передача ему всех коллекций Исторического отдела ГМЭ. Памятники Галереи Петра Великого вернулись в Зимний дворец. Правда, многим из них в начале Великой Отечественной войны предстояла эвакуация в Свердловск.

В июле 1941 года экспонаты ОИРК были упакованы в 40 ящиков, в ящике № 39 находилась «Восковая персона», восковые части которой были отсоединены от деревянных деталей и уложены отдельно. Голубой костюм, аксессуар, белье, обувь аккуратно сняли с «персоны» и тщательно упаковали в этом же ящике, а галстук и жабо поместили в ящик № 34³⁰. В Свердловске несколько раз производились так называемые контрольные вскрытия ящиков с эвакуированными эрмитажными экспонатами для проверки состояния их сохранности. Ящик № 39 с «Восковой персону» и голубым гродетуровым костюмом вскрывался дважды: в 1943 и 1945 годах. Обе проверки показали удовлетворительное состояние памятников³¹. В акте контрольного вскрытия № 158 от 28 мая 1943 года, подписанном заведующим ОИРК В. Н. Васильевым, старшим научным сотрудником М. В. Степановой и реставратором Ф. М. Каликиным, указано, что в присутствии заместителя директора Государственного Эрмитажа М. Э. Матье был вскрыт ящик № 39. «Находившиеся в нем части “восковой персоны Петра I” упакованы в вату, стружку, фанеру и бумагу. Все части покрыты клеенкой, затем заложены стружкой и еще раз обложены клеенкой. Вся упаковка совершенно сухая. Нами развернут один пакет, в котором упакованы кисти рук, оказавшиеся в полной сохранности»³². Остальные вещи решено было не проверять, чтобы не на-

рушить упаковку. По возвращении из Свердловска в 1946 году «Восковая персона» была приведена в свой прежний вид.

С 1992 года восковая фигура Петра в его голубом гродетуровом костюме включена в экспозицию историко-архитектурного и мемориального комплекса «Зимний дворец Петра I». Таким образом, можно говорить о поистине трагической и в то же время чудесной судьбе памятника, пережившего пожар, неумелые починки, две полномасштабные эвакуации, многочисленные перемещения из музея в музей, наконец, экспонирование в течение 264 лет в малоприспособленных для текстиля условиях — с разрушительным действием света, пыли, копоти, колебаниями температуры и влажности воздуха. Несмотря на профилактические меры и реставрационные работы 1964 и 1975 годов, состояние знаменитого костюма императора потребовало кардинального вмешательства специалистов Лаборатории научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа — во имя спасения памятника истории и шедевра декоративно-прикладного искусства первой четверти XVIII века.

В результате исследований, проведенных в Государственном Эрмитаже старшим научным сотрудником Е. А. Миколайчук (Отдел научно-технической экспертизы) и художником-реставратором М. В. Денисовой (Лаборатория научной реставрации тканей), стало ясно, что все предметы, составляющие костюм Петра I: кафтан, камзол, штаны, портупья, сильно загрязнены, деформированы, имеют множество сечений, разрывов и утрат ткани и вышивки, множественные следы починок и заплат. Более того, подлинники соединительные швы кафтана оказались разрушены, детали собраны с нарушением кроя, что, в свою очередь, привело к изменению размера кафтана и увеличению нагрузки на ткань. Все вещи нуждались в немедленной очистке и укреплении.

В ходе реставрации этого уникального комплекса была поставлена цель не только остановить разрушение тканей и сохранить все элементы костюма, но и решить задачи реконструкции — восстановить подлинники размеров петровской одежды.

Сложнейшую реставрацию начали в 1996 году. Впереди были не только специфические работы, которые под силу

очень немногим реставраторам тканей. Впереди были настоящие открытия.

В процессе размонтирования кафтана первой от него была отсоединена шитая звезда ордена Святого Андрея Первозванного. На обороте звезды открылась надпись, позволяющая назвать имя вышивальщика: «Ене Pally Brodeur». Иностранное происхождение мастера подтверждается тем, что при вышивке девиза ордена «ЗА ВЪРУ І ВЕРНОСТЬ» наряду с русскими использованы латинские буквы «Z», «N», «S».

В процессе очистки камзола, когда его погрузили в воду, сквозь намокшую и ставшую прозрачной ткань подкладки на подоле проступило изображение размером около 7 × 5,5 сантиметра. Когда шов по подолу был частично удален, оказалось, что внутри, на шерстяной ткани между подкладкой и верхней тканью камзола, находится вышитая цветными шелковыми нитками императорская корона.

Абрис короны выполнен красными нитями. В центре сверху — вышитый крест. Ободок короны подчеркнут двумя поперечными полосками с белыми и зеленовато-желтыми нитями, уложенными в технике «козлик». Корону украшают продольные полоски, повторяющие незамысловатый декор ободка, вышитые четыре голубых цветка и две стилизованные ромашки. Вокруг короны — многочисленные зеленовато-желтые крестики. Справа и слева от короны вышиты красными нитями две латинские буквы «R»: вполне

вероятно, начальные буквы слов «REX» и «REGINA». Не эта ли вышивка подтверждает легенду о причастности Екатерины к изготовлению костюма Петра I к торжествам коронации 1724 года?

Вне всякого сомнения, вышивка серебряными нитями, украшающая кафтан, камзол, штаны и португую, выполнена мастерами высочайшего уровня, и вряд ли будущая императрица владела таким мастерством. Вышить же невидимую никем маленькую корону, трогательно украшенную ромашками, Екатерина Алексеевна могла. Разумеется, только очень близкий царю человек мог внутри его костюма, причем внутри камзола, надеваемого под кафтан, а значит, ближе к телу Петра, — оставить подобный «тайный» знак. Известно, что в Россию из-за границы поставляли уже готовые детали костюма с вышивкой, которые «собирали» по фигуре заказчика местные портные. На наш взгляд, вероятность того, что Екатерина Алексеевна вышила корону в процессе «сборки» камзола Петра Алексеевича, очень велика.

Реставрация одежды «Восковой персоны» была завершена в 2002 году. В юбилейном для Северной столицы 2003 году эффектный голубой гродетуровый костюм и знаменитая восковая фигура императора (правда, уже в другом костюме из мемориального собрания «Гардероб Петра I») были, как всегда, главными экспонатами выставки «Основателю Петербурга» в Государственном Эрмитаже.

1 _____ Гродетур — род шелковой ткани репсового переплетения.

2 _____ Желябужский И. Записки // Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век. Ч. 1. М., 1914. С. 51. — Здесь: манекен, одетый в платье европейского покроя.

3 _____ О пребывании Петра Великого в Париже в 1717 г. Из записок герцога де Сен-Симона. СПб., 1856. С. 9.

4 _____ См.: Корнилович А. О. Сочинения и письма. М.; Л., 1957. С. 151; Полуценский М. Петр Великий в Париже // Русский архив. 1865. Стб. 696.

5 _____ См.: Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов при российском императорском дворе XVIII–XIX вв.: Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2003. С. 42–43.

6 _____ См.: Дипломатические документы, относящиеся к истории России в XVIII столетии // Сборник Русского исторического общества. Т. 3. СПб., 1868. С. 374.

7 _____ См.: Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов... С. 60..

8 _____ Этот вопрос не является предметом исследования в настоящем сообщении, поскольку требует отдельного рассмотрения.

9 _____ Берхгольц Ф.-В. Дневник // Юность державы. М., 2000. С. 226.

10 _____ Там же. С. 226. См. также: Петр Великий и Москва: Каталог выставки. М., 1998. С. 174.

11 _____ См.: Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов... С. 38–39.

12 _____ Нартов А. К. Стопамятные повествования и речи Петра Великого // Петр Великий. Воспоминания, Дневниковые записки. Анекдоты. М., 1993. С. 28; Нартов А. А. Рассказы о Петре Великом (по авторской рукописи). СПб., 2001. С. 64.

13 _____ Голиков И. И. Анекдоты, касающиеся до государя императора Петра Великого. М., 1798. С. 458–459.

14 _____ Беляев О. П. Кабинет Петра Великого. Отделение первое. СПб., 1800. С. 19–20.

15 _____ См., например: Шарая Н. М. Восковая персона. Л., 1963. С. 21–22; Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного ордена Ленина Эрмитажа: Каталог. Л.; М., 1966. С. 217; Беляевский В. С. Екатерина I. Золушка на троне России // На российском престоле. 1725–1796. Монархи российские после Петра Великого. М., 1993. С. 20; Анисимов Е. В. Женщины на российском престоле. СПб., 1998. С. 33; Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов... С. 47; Павленко Н. И. Екатерина I. М., 2004. С. 26; Hughes L. Russia in the Age of Peter the Great. New Haven; London, 1998. P. 362.

16 _____ См.: Амелёхина С. А. Культурно-историческая эволюция формы и символики церемониальных костюмов... С. 60.

17 _____ Материалы для истории Императорской Академии наук (далее — МИИАН). Т. II. СПб., 1886. С. 151.

18 _____ См. подробнее о судьбе коллекции «Кабинет Петра Великого»: Тарасова Н. И. «...Сии вещи суть для россиянина драгоценны» // Основателю Петербурга: Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 2003.

19 _____ Бакмейстер И. Г. Опыт о Библиотеке и Кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской Императорской Академии наук. СПб., 1779. С. 127..

20 _____ МИИАН. Т. IX. СПб., 1897. С. 71, 276.

21 _____ Беляев О. П. Кабинет Петра Великого. С. 4.

22 _____ Там же. С. 7.

23 _____ Архив Государственного Эрмитажа (далее — АГЭ). Ф. 1. Оп. 5. 1885. Ед. хр. 8. Л. 22.

24 _____ Там же. 1909. Ед. хр. 25. Л. 39, 39 об.

25 _____ См.: Там же. Оп. 2. 1909. Ед. хр. 32. Л. 1 об., 2.

26 _____ Санкт-Петербургские ведомости. 1912. 22 мая (4 июня).

27 _____ Пекарский Э. К. Путеводитель по Музею антропологии и этнографии имени Петра Великого. Галерея Императора Петра I. Пг., 1915. С. 1.

28 _____ Отчет о деятельности Российской академии наук за 1917 г. Пг., 1917. С. 117–118.

29 _____ Отчет о деятельности Российской академии наук за 1919 г. Пг., 1920. С. 148.

30 _____ См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 2720. Л. 56, 57, 64.

31 _____ См.: Там же. Д. 2841. Л. 9, 29.

32 _____ Там же. Л. 9.



Пасхальное яйцо-складень «Кремлевское»

Складень выполнен по мотивам святынь Московского Кремля, связанных с событиями русской истории. Главная икона складня – «Спас Смоленский», где Спаситель изображён в полный рост с раскрытым Евангелием и припадающими к его ногам Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским. Справа — образ Николы Можайского, слева – Богородицы «Нерушимая стена». На затворах яйца-складня — в окружении филигранных цветов два шестикрылых Серафима, образ которых венчает наверху в виде Спасской Башни Московского Кремля.



Владимир Михайлов
православные образы

Россия: Москва, Санкт-Петербург, Сочи, Екатеринбург, Краснодар, Воронеж

Германия: Баден-Баден

Италия: Милан

www.vmikhailov.ru



Bedevaart (голл.) —
паломничество

ДМИТРИЙ ГУЗЕВИЧ, ИРИНА ГУЗЕВИЧ

ЕВРОПЕЙСКИЙ ПЕТРОВСКИЙ МИФ — ОДНО ИЗ САМЫХ УДИВИТЕЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ, СОСТАВЛЯЮЩИХ НЕОТЪЕМЛЕМУЮ ЧАСТЬ ЕВРОПЕЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО МИФА. В ОТЛИЧИЕ ОТ РОССИИ, ПЕТР I НЕ ПРОИЗВОДИЛ РЕФОРМ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ, НЕ СОЗДАВАЛ ТАМ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ, НЕ ОСНОВЫВАЛ ГОРОДОВ, НЕ СТРОИЛ ФЛОТА И ДАЖЕ НЕ РУБИЛ ГОЛОВ СВОИМ ПРОТИВНИКАМ. И ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ЕГО ПОПУЛЯРНОСТЬ КАК МОНАРХА ЗА ПРЕДЕЛАМИ СОБСТВЕННОЙ СТРАНЫ ОКАЗАЛАСЬ СОПОСТАВИМОЙ С ПОПУЛЯРНОСТЬЮ НАПОЛЕОНА I, НАМНОГО ОПЕРЕДИВ ПОПУЛЯРНОСТЬ КАРЛА XII, ФРИДРИХА II ИЛИ ЛЮДОВИКА XIV.

Причем если трое первых в ходе войн оказывались далеко за границами собственных владений, то Людовик XIV из Франции не выезжал. И потому его «европейский миф» не столь персонифицирован — и связан, скорее, с блеском и славой его двора (Версаля), которому, в меру своих возможностей, пыталось подражать большинство монархов Европы той эпохи, в том числе и Фридрих II, и Петр I, и даже такие вечные противники Франции, как Вильгельм III Оранский (в Голландии и Англии) или императоры Священной Римской империи (в Австрии).

Подчеркнем еще раз, во избежание недоразумений: мы говорим о развитии мифа не в стране, где правил данный монарх, а в «зарубежье» по отношению к его владениям. Для примера: Матиаш Корвин или Ференц II Ракоци — вне конкуренции на территории «старой» Венгрии. Но за ее пределами нет, скажем, «мифа Ракоци». А то, что некоторые из мест или объектов, связанных с ним, оказались ныне на территории соседних государств, объясняется не распространением мифа, но изменением границ.

Ситуация с Петром I совершенно иная. Безусловно, играет свою роль экстравагантность поведения царя, а также то, что он много путешествовал по Европе. Однако ездили по другим странам еще как минимум шесть российских монархов: Павел I, три Александра и два Николая. Кто — еще будучи наследником, кто — уже в качестве императора, а кто и в обеих ипостасях. Кое-где зафиксиро-

ваны памятные места и сохранились памятные доски (как в случае с Александром I), где-то возникли топонимические памятники (как мост Александра III в Париже), но говорить о «европейском мифе» любого из этих персонажей не приходится в принципе.

В настоящее время, в ходе подготовки свода европейских петровских памятников и памятных мест, было выявлено более 550 точек и объектов, связанных с Петром I и его окружением. Даже если исключить из их числа те территории, которые ныне находятся вне границ Российской империи, мы все равно получаем список почти из 400 позиций.

Подавляющее большинство из них говорит о реальном пребывании Петра I и его сподвижников в соответствующих местах. В этих случаях миф зарождался на основе исторического анекдота, то есть в развитие реальных событий, которые могли быть препарированы, дополнены и развиты человеческой фантазией. Безусловно, и здесь сплошь и рядом встречаются неясности и неточности, происхождение которых, как правило, объяснимо. Например, ситуация, связанная с ночевкой Петра и его свиты в Герольдмейстерском и королевском отеле городка Годаминг во время путешествия в Портсмут в марте–апреле 1698 года¹. Легенда гласит, что при возвращении в Дептфорд, остановившись в данном отеле, царь со свитой

(всего 13 человек) поглотили какое-то противоестественное количество еды и что сохранился счет трактирщика: «На завтрак поданы были: половина барана, четверть ягненка, десять кур, двенадцать цыплят, три кварталы бренди, шесть квартал глинтвейна, семь дюжин яиц, а уж салата сколько было съедено — не подсчитать. За обедом компания ела: пять ребер говядины в 3 камня весом, одного барана весом в 56 фунтов, три четверти ягненка, вареную телятину — лопаточную часть и филе, восемь куриц, восемь кроликов, запивая все это белым (около 30 квартал) и красным (дюжина квартал) вином». Для современного читателя: 1 камень (slope) = 16 фунтов; 3 камня = 48 фунтов :: 21,8 килограмма; 56 фунтов :: 25,4 килограмма; 3 кварталы :: 2,8 литра; 30 квартал :: 28,4 литра. В память этого визита, 4 декабря 1998 года отель украсился мемориальной доской, на открытии которой присутствовал российский посол Ю. Е. Фокин. Однако Петр на обратном пути из Портсмута не проезжал Годаминг, и это вызвало в среде историков недоверие к самому событию, а установленная доска третировалась как посвященная фантомному событию, артефакту.

В действительности сохранился не счет, представленный хозяином гостиницы английскому правительству за это пребывание, а частное письмо стороннего лица (то есть не финансовый источник, а нарративный), в котором допущена как минимум одна ошибка: Петр со спутниками останавливались в Годаминге не при возвращении домой, как утверждает автор письма (то есть 25 марта / 4 апреля 1698-го), а по дороге в Портсмут (то есть 20/30 марта). Что же до пантагрюэльской трапезы, то гипербола — вполне распространенный литературный прием, в том числе и в эпистолярном жанре.

Есть и другие случаи неточностей, как, например, проживание Петра в Лондоне на Бэкингем-стрит, 15–16, где в честь этого события в течение десятилетий висела мемориальная доска (сейчас, после перестройки дома, она исчезла), но где Петр никогда не бывал, ибо квартировал со свитой на находившейся недалеко Норфолк-стрит. Сейчас последняя улица превратилась в узкий внутренний двор огромного кареобразного квартала, но ее еще можно найти на карте Лондона 1944 года. До сих пор не совсем понятно местонахождение таверны на границе Лондона и Тауэра, где Петр останавливался, чтобы выпить стакан бренди, и где потом висела вывеска с его портретом. Впрочем, обследование местности и сравнение с легендой позволило нам выдвинуть вполне обоснованную гипотезу на этот счет².

Однако в ходе работы выявилось несколько мест, где бытует «чистый» локальный петровский миф, не имеющий прямых связей с реальными событиями, в том числе и с перемещениями российского монарха.

В первую очередь, речь идет о местах, которые Петр никогда не посещал, но где существуют легенды о его пребывании. Вот эти истории.

Одна из них³ связана с Донагади (Donaghadee) — прибрежным портовым городком с населением в шесть с половиной тысяч человек в Северной Ирландии, в 22 километрах от Белфаста. Он находится на берегу Северного пролива, соединяющего Ирландское море с Атлантическим океаном и отделяющего Ирландию от Шотландии. Гостиница «Грейс Нил» (Grace Neill's Bar), открытая в 1611 году (тогда она называлась King's Arms), — второй по древности отель и паб в Ирландии (его далеко опережает Sean's Bar в городе Атлоне (Ahlone), открытый около 900 года) и старейший в Северной Ирландии. Здесь, по преданию, останавливался Петр I в 1698 году. Эту легенду в качестве исторического факта изложил в своей работе, выдержавшей три издания (1975, 1976, 1982), местный историк У. Поллок⁴. Он утверждал, что в 1698 году Петр I приехал в шотландский прибрежный город Портпатрик, где остановился в отеле Blaiг Arms, затем на корабле пересек 37-километровый Северный пролив, прибыл в Донагади и остановился в King's Arms, где позднее одна из комнат была известна как *Emperor's room*. А оттуда поехал обучаться кораблестроению в Уорренпойнт (Warrenpoint; ныне это городок с семью тысячами жителей на берегу узкого залива, на границе с Ирландской республикой). Легенда повторяется в газетах и Интернете. В XIX — начале XX века гостиницей и баром владела Грейс Нил (Grace Neill) (1818–1916), чье имя гостиница носит и поныне. Ее призрак — вторая после имени русского царя достопримечательность заведения, которое пользуется вниманием туристов и в последние годы получило несколько наград, в том числе Pub of the Year Award 2005 и Dining Pub of the Year Award 2004. Однако Петр I никогда не посещал ни Шотландию, ни Ирландию, а Уорренпойнт был основан лишь в 1780-х годах. Происхождение легенды непонятно. Допускаем, что она восходит к рассказам одного из знаменитых постояльцев гостиницы Даниэля Дефо (среди других — Ференц Лист и Джон Китс), видевшего Петра в Лондоне в 1698 году и позднее написавшего о нем книгу. Перед нами — один из ярких примеров воплощения «европейского петровского мифа».

Другая история связана с Баасроде (Baasrode) — бельгийским городком с населением в шесть тысяч человек, на реке Шельде в Восточной Фландрии, в середине треугольника городов Антверпен, Брюссель и Гент. Благодаря своему географическому положению Баасроде уже в раннем Средневековье стал торговым центром. До 1986 года это был один из центров судостроения в Южных Нидерландах (на 1777 год имел пять верфей). Ныне — часть города Дендермонде (Dendermonde; фр. Термонд(е) = Termonde). Петр I не посещал его ни во время своего первого (1697–1698), ни во время второго (1717) путешествия. Однако в течение веков там бытовала легенда, что в период Великого посольства русский царь обучался не только в Саардаме, но и в Баасроде. К тому же в Баасроде с 1685 года существовала верфь Верниммена, который поддерживал торго-

вые отношения с Саардамом. Эта легенда в 1937 году была увековечена в двух детских книгах фламандского писателя Абрахама Ханса (A. Hans). В самом Баасроде туристам показывали дом, который можно найти на старых картах городка, в котором якобы во время обучения жил Петр I и который назывался *Pierre le Grand*. Ныне на этом месте находится паркинг⁵.

По характеру к ирландской и бельгийской легендам приближается чешская, хотя она носит более общий характер, находится ближе к реалиям и не связана с каким-либо конкретным зданием. По дороге из Амстердама в Вену Петр I со спутниками 6/16 июня 1698 года проезжали Прагу, но не останавливались там, обедали за городом и двинулись дальше. Из походного журнала Петра I за 1698 год: «Перед вечером приехали в город Прагу; ехали сквозь город, и город великий, столица Чехская; и стали за городом, в корчме кушали, и отъехали 1 милю. И быв здесь 4 часа, поехали в ночь»⁶.

По всей видимости, жителям города и их потомкам сей факт показался обидным, и пражский городской миф включил в себя легенду о том, что Петр целую неделю жил в столице Чехии и «входил здесь в общение с разными элементами общества»⁷. Легенду явно подпитывали связи, которые имелись между Чехией и Россией в Петровскую эпоху. Русский царь дважды, в 1711 и 1712 годах, лечился в Карлсбаде (Карловых Варах) — это действительно «петровский» город. В самой же Праге, в Чешском национальном музее, хранится круглая табакерка из слоновой кости, которую выточил Петр I во время лечения на этом чешском курорте⁸. Ну а в 1716–1721 годах в Праге находилась посланная Петром I целая миссия переводчиков, сыгравших определенную роль в развитии русского перевода⁹.

Несколько в стороне находится миф, связанный с бельгийским городом Мехелен (Mechelen). Дело в том, что, в отличие от Донагади или Баасроде, Петр вполне мог его посетить, просто никаких документальных подтверждений этого визита до сих пор не обнаружено. Согласно местному преданию, существующему и поныне, во время пребывания в Австрийских Нидерландах (основная территория современной Бельгии), то есть в апреле и в июне-июле 1717 года, Петр I посетил этот город. Он якобы пришел в восторг от игры на колоколах и повелел доставить в Россию полный набор для карьерона — группу разновысотных колоколов, управляемых с помощью клавиатуры или автоматического механизма. Их мягкая музыка довольно сильно отличалась от колокольных перезвонов, известных в Московии. При этом французская версия названия Мехелена — Малин (Malines). И бельгийская легенда гласит, что именно от этого имени произошло русское выражение «малиновый звон»¹⁰.

Вариантом «петровского мифа» является миф «антипетровский». И таковой мы обнаружили во Франции. Согласно украинской легенде, сын Филиппа Орлика, Григорий Орлик (1702–1759), генерал-лейтенант французской

армии и политический эмигрант из Российской империи (бежавший от Петра I), получил в подарок от французского короля замок, который на французский манер стал называться Орли, как, впрочем, и построенный на этом месте через два с лишним столетия парижский аэропорт Орли. В действительности название это очень старое, восходит к IX–X векам и существует, например, на карте Иль-де-Франс (Île-de-France) 1620 года. Расшифровывается оно как «окраина болота» = «орли» (Orly = Or ly)¹¹, что, однако, не исключает возможности получения сыном гетмана какого-то владения в этой местности. В результате может оказаться, что и местность была раньше, и миф соответствует реалиям. Требуется дополнительные поиски.

Все эти локальные легенды возникли достаточно давно — в XVIII и XIX веках, а в XX веке, в лучшем случае, были положены на бумагу. Но в ходе работы мы зафиксировали факт рождения нового, в данном случае «брюссельского», мифа.

Звучит он следующим образом:

В Городском (ранее — Дворцовом, Герцогском) парке Брюсселя имеется бюст Петра I (скульптор — Христиан Даниэль Раух), подаренный городу князем Анатолием Демидовым в 1854 году. Неподалеку, в гроте, находится мраморная скульптура лежащей женщины с книгой. Существующая ныне легенда гласит, что ансамбль воздвигли в ознаменование того исторического факта, что царь Петр во время своего посещения Брюсселя был приглашен на званый ужин к королю (Sic! В Австрийских Нидерландах короля тогда не было). Его долго ждали, но так и не дождались. Когда же на следующее утро слуги пошли искать пропавшего царя, оказалось, что он спит на дне оврага в объятиях местной красавицы — как раз на том месте, где сейчас разбит парк¹². Заметим, что саму скульптуру Петр вполне мог видеть, ибо это — «Кающаяся Мария Магдалина» работы Жерома Дюкена (Jérôme Duquesnoy), жившего в 1602–1654 годах. Другими словами, эта скульптура (и вполне возможно, что в этом же парке) в 1717 году уже существовала.

Совершенно очевидно, что, во-первых, миф опирается на сам факт пребывания Петра I в Брюсселе и его проживания на территории парка с 3/14 по 7/18 апреля 1717 года в «Доме императора» (он же «Дом Карла V», *Maison de l'Empereur, Maison de Charles Quint*; здание было снесено в 1778 году, но память о нем сохранилась). Во-вторых, что экстравагантное поведение русского царя получило здесь широкую известность. Так, во время праздника в парке 5/16 апреля 1717 года, в самый разгар веселья и обильных возлияний, кто-то из царской свиты вскочил на островок в фонтане Марии Магдалины. За ним последовал Петр и... угодил в воду. При этом выпито было столько, что царя вывернуло прямо в фонтан. Городские власти Брюсселя отметили это событие существующей и поныне мемориальной табличкой с латинской надписью. Ее перевод: «Петр Алексеевич, царь и великий князь Московский, сидя на краю этого

фонтана, облагородил его воду, совершив возлияние вином, в третьем часу пополудни, 16 апреля 1717 года»¹³. И наконец, обильную пищу фантазии на этой основе давали две скульптуры, случайно оказавшиеся рядом.

Сам рассказ о пропавшем царе и его случайной любимице отсутствует в исторической, туристической и краеведческой литературе (профессор Э. Вагеманс, которого мы искренне благодарим, специально консультировался по этому поводу у брюссельских историков города), но уже присутствует в устных рассказах гидов. Ну а российские туристы занесли его в свои путевые дневники, выведенные в Интернет, где мы его, собственно, и обнаружили. Думаем, что скачкообразно возросший во второй половине 1990-х годов поток российских туристов и спровоцировал на рубеже XX–XXI веков возникновение мифа, благо материал был благодатным. Мы не удивимся, если через некоторое время «брюссельская легенда» начнет фигурировать в путеводителях.

Почему мы уделили столько внимания «чистому» мифу, ведь о популярности Петра I свидетельствуют сотни памятников и памятных мест, действительно связанных с его именем? А потому, что реальные мемориальные объекты говорят о русском царе как об историческом персонаже, а «чистый» миф свидетельствует о нем уже как о фольклорном герое.

То, что Петр I является героем русского фольклора, широко известно, и это явление неоднократно подвергалось анализу. Наиболее фундаментальное исследование принадлежит Б. Н. Путилову¹⁴. Но вот то, что русский царь стал фольклорным героем за пределами границ своей державы, — явление если не уникальное, то чрезвычайно редкое.

В статье мы привели примеры легенд, привязанных к конкретным объектам, ибо отталкивались от Свода петровских памятников и памятных мест. А ведь бытует и поэтический фольклор, уже не имеющий такой «точной» локализации. Так, еще в начале XX века П. Монтеверде рассказал о наличии на голландском языке длинного стихотворения, которое «уверяет, будто бы Петр целую жизнь жалел о том, что не женился на красивой, стройной Саандамочке». Его зачитывали автору на память в одном голландском

семействе¹⁵. И это далеко не единственный пример, хотя, быть может, один из наиболее ярких.

Итак, подведем итоги.

Европейский петровский миф, зародившись еще при жизни Петра I, не только дожил до нашего времени, но и ныне продолжает активно развиваться, а российский монарх стал героем фольклора многих европейских стран. Такое возможно лишь если его фигура стала знаковой для европейской цивилизации. Другими словами, он должен был совершить нечто, отложившееся не только в российской национальной, но и в европейской исторической памяти.

В попытке осмысления этого феномена мы с неизбежностью сталкиваемся с терминологическими проблемами. Петровские изменения, описываемые в терминах модернизации, европеизации и даже «цивилизации» России, мало чем нам помогают. Тем более бесплодными оказываются терминологии влияния (западного), реформ и революции (вплоть до «большевика на троне»).

Да, Петр I очень сильно изменил свою страну. Но какое дело до этого исторической памяти в Бельгии, Голландии, Австрии, Дании и тем более в почти что самодостаточных Англии и Франции? Такое возможно лишь если указанные изменения коснулись самих этих стран и были настолько важны, что там не только сохраняется память о собственной причастности к этим изменениям, но и производятся артефакты, призванные подтвердить еще большую сопричастность к событиям, чем было на самом деле.

В свое время, исходя из анализа иного материала, мы пришли к выводу, что речь идет не просто о евроориентированных реформах в России, но о включении страны в европейское цивилизационное пространство. Или, иначе, о расширении этого пространства на территорию Российской империи¹⁶.

Анализ развития европейского петровского мифа подтверждает этот вывод, ибо само явление расширения европейского цивилизационного пространства вполне достаточно, чтобы питать этот миф.

И образ Петра Великого выступает как персонификация этого расширения.

1. См.: Герольдмейстерский и королевский отель в Годаминге // Свод петровских памятников и памятных мест Европы / Сост.: Э. Кросс, Д. Ю. Гузевич. Вып. 1, СПб., 2012.

2. См.: Гузевич Д., Гузевич И. Портрет Петра I: Вывеска с лондонской таверны // ТГЭ. Т. 47: Петровское время в лицах — 2009: Материалы науч. конф.: К 300-летию полтавской победы (1709–2009), СПб., 2009. С. 71–86.

3. См.: Гостиница «Грейс Нил» в Северной Ирландии // Свод петровских памятников и памятных мест Европы. Вып. 1.

4. См.: Pollock W. G. Six Miles from Bangor: The Story of Donaghadee and the Copeland Islands. Belfast, 1982. Pp. 28–31.

5. См.: Вагеманс Э. Петр Великий в Бельгии. СПб., 2007. С. 69–84.

6. Походный журнал 1698 года: Журнал 206-го года. СПб., [1853]. С. 25.

7. Флоровский А. В. Чехи и восточные славяне: Очерки по истории чешско-русских отношений: X–XVIII вв. Т. 2. Praha, 1947. С. 421.

8. См.: Петровские памятники и памятные места Европы: Предварительный список // Свод петровских памятников и памятных мест Европы. Вып. 1

9. См.: Мыльников А. С. Русские переводчики в Праге, 1716–1721 гг. // XVIII век. Сб. 9. Л., 1974. С. 279–288; Gouzévitch I. La «mission de Prague» // Gouzévitch I. Le transfert du savoir technique et scientifique et la construction de l'État Russe: (Fin du XVe — début du XIXe siècles): Thèse de doct. en hist. des techn. / Dir. A. Guillerme; Université Paris 8. T. 1. Paris, 2001. P. 288–295.

10. См.: Вагеманс Э. Петр Великий в Бельгии. С. 180–181.

11. См.: fr.wikipedia.org/wiki/Orly

12. См.: Фаустов С. В Королевстве Бельгия (fauslov.ru/?cat=9&paged=2).

13. Вагеманс Э. Петр Великий в Бельгии. С. 139.

14. См.: Петр Великий в преданиях, легендах, анекдотах, сказках, песнях / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Б. Н. Путилова; послесл. В. Бахтина, СПб., 2000.

15. См.: М[онтеверде] П. Домик, где жил Петр Великий в Голландии // Русский архив, 1906. Кн. 1. № 3. С. 488–491.

16. См.: Гузевич Д., Гузевич И. Великое посольство: Рубеж эпох, или Начало пути: 1697–1698. СПб., 2008. С. 333–337.



Компас канонира
Бавария, Аугсбург, Иоганн
Георг Хертел (? – после 1678)
Конец XVII века
Латунь, сталь, гравировка



PLĀGĀ CAELI¹

ДАЖЕ МОЯ БОГАТЕЙШАЯ ФАНТАЗИЯ ПАСУЕТ ПЕРЕД РЕАЛЬНОСТЬЮ.
ВООБРАЖЕНИЕ МОЕ КИНЕМАТОГРАФИЧНО. НО ЕСЛИ БЫ МНЕ ПОКАЗАЛИ В КИНО
ЭПИЗОДЫ ПУТЕШЕСТВИЙ ПЕТРА ВЕЛИКОГО В ЕВРОПУ В 1711–1712 ГОДАХ,
Я БЫ, РАЗУМЕЕТСЯ, НЕ ПОВЕРИЛ НИ В ОДИН ЭПИЗОД. ГОВОРИЛ БЫ ПРО
КЛОУНАДУ И ИЗДЕВАТЕЛЬСТВО НАД ПАМЯТЬЮ.

ДЖОН ШЕМЯКИН

Вот Петр I в 1711 году, переживший позор, разочарование и ужас Прутского похода. Когда его, победителя под Полтавой, воплотившего почти все свои замыслы, уже героя, — как щенка, запихнули в турецкий мешок, и мешком этим трясут перед всем миром. Армия, помирающая с голоду, безвыходность, беспомощность и счастливый случай, позволивший вырваться, выползти, выскочить из смертельной ловушки. Позорные условия примирения, сдача Азова — первенца побед².

Что делает Петр после пережитого? Я бы залез в землянку и там выл и каялся. В короткие минуты просветления рубил бы головы сподвижникам. Жег бы в клетках предателей. Наваливаясь на скрипящий рычаг, рвал бы сухожилия на дыбе всяким лично неприятным соседям. Возможно, начал бы писать мемуары, зачитывая части из них в утреннем морозном мареве, под колокольный низкий гул и карканье ворон, перед оборванными и трясущимися уцелевшими, окруженными сталью штыков.

А Петр поехал легко и немедленно в Европу. Для начала в Дрезден.

В Дрездене Петр познакомился с таким чудом, как карусель. Вероятно, Петр был первым русским, кто увидел и оценил всю прелесть этого чуда. Катался на карусели Петр (не мальчик уже совсем) до полного изнеможения. По его приказу карусель раскручивали так, что остальные катающиеся, придерживая парики, разлетались по кустам, хлопая камзолами, а Петр, расставив ноги, упорно держал равновесие, хохоча под германским надежным небом. Потом валился в траву и засыпал. Что он на этой карусели доказывал, кому? Что из себя выжимал на этой центрифуге?

Что ему снилось меж высаженных по линейке саксонских цветов и нематой германской травы?³

В Дрездене Петр жил скромно. В гостинице Zum golden Ring. Саксонский гофмаршал Пфлуг⁴ депеширует во дворец: при отъезде из гостиницы Петр «взял с собой <...> несколько простыней и одеял и хотел было уложить собственноручно в свой багаж зеленые шелковые занавески <...> но, встретив сопротивление со стороны служителя, протестовавшего против этого действия, неохотно и раздосадовано уступил, взяв только две простыни из индийского ситца»⁵.

Это не жадность. Через несколько дней во Фрейбурге⁶ царь, восхищенный ночным торжественным маршем двух тысяч рудокопов в его честь, раздал 80 золотых червонцев только оркестру, под который рудокопы чеканили шаг и пели свои рудокопские марши и баллады. Выкатил всем бочки вина, за всё платил щедро, не торгуясь. Вероятно, Петр не только первым из русских катался на центрифуге, но и первым же оценил всю прелесть немецкого факельцуга⁷ под бой барабанов и синхронные выкрики «Хох!». Не утерпел — стал показывать барабанщикам, как он, Петр, умеет бить и «зорю», и что хочешь. Получил приз. Приз отослал Меншикову, который в это время осаждал Штеттин⁸.

У тиранических личностей особый ключ к сердцам интеллектуалов. Лейбниц в 1711 году в Торгау впервые увидел царя, имел с ним беседу и написал своему другу Фабрициусу: «Я был в Торгау не столько для того, чтобы быть свидетелем свадьбы⁹, сколько для того, чтобы видеть великого русского царя. Умственные способности этого человека громадны. Следуя моему совету, он по всему своему обширному царству намерен устроить магнитные наблюдения». Это было написано через несколько месяцев после описанного эпизода с занавесками. Лейбниц был уверен, что Петр действительно устроит у себя масштабные магнитные наблюдения. На следующей встрече с Петром Лейбниц фактически согласился поступить на русскую службу, приняв жалование.

Поехал Петр в Карлсбад¹⁰, на воды целебные. Для начала — для порядка записался в кружок обучения стрельбе из ружей. Показывал отличные результаты. Но на занятия ходить вскоре перестал. Выстрелил в человека, который,

как Петру показалось, мешал ему целиться. В человека, как уверяют, не попал, огорчился и забросил все это дело на-долго. Мишени какие-то, правила, конкуренты, — морока одна. Дайте человеку свободу!

Пошел Петр работать на стройку. На второй день под-рался с рабочим, окуная его в известь. Пошел на свадьбу какого-то слесаря и там отличился веселостью и «русским обычаем целовать всех женщин в зале после каждого то-ста». На свадьбе познакомился с неким токарем и выточил на чужом токарном станке три ножи для стола. Четвер-тую не доточил, сославшись на огромную занятость и го-сударственные заботы. Вечером того же дня токарь видел Петра, лезущего на гору с деревянным крестом, лопатой и мотком веревки.

В деле потребления минералки Петр проявил себя как вдумчивый пациент и русский турист. Вместо трех кружек выпивал три кувшина. Считал, что раз уплочено, то чего тут кружечками баловаться. Да и всяко, целый кувшин ми-неральной воды полезнее, чем маленькая кружечка с носи-ком. Это же очевидно любому.

Император Австрии прислал в подарок вино. Много бутылок из своего императорского погреба. Петр самосто-ятельно занялся реализацией подаренного вина. За день вино, называемое теперь уже «Царским», разлетелось. Первый русский ребрендинг на зарубежном рынке. Кому нужно пойло бледных австрийских виноградников? А вот вино «Царское», продаваемое самим царем, — это ведь дело другое. Народ заплатил за ребрендинговое чудо 241 зо-лотой талер. Петр положил деньги под проценты и получал в год 12 талеров 25 рейхсгрошей чистого навару на вклад. Петр был первым русским, который открыл счет в зару-бежном банке.

Полюбил играть в мяч. Не признавал правил, бил по мячу руками, ногами, палкой. Наломал и раздал палки всем членам своей команды. Так и победили. Когда капитана ко-

манды соперников отоварили в пятый раз палкой по голове и утащили с поля, игра прекратилась за явным преимуще-ством одной из сторон. Петр был очень рад победе. Всем подарил по гульдену. А проигравшего капитана сопровож-дил до его дома, торжественно шагая рядом с телегой. Там, у проигравшего, и поужинал¹¹.

В следующей своей поездке в Германию Петр посетил памятные места, связанные с Мартином Лютером. Вздох-нул над его могилой, прошелся по многочисленным люте-ровским библиотекам и кабинетам. Пасторы нарадовать-ся не могли на такого восприимчивого к лютеранским ча-рам экскурсанта. Показали Петру знаменитое чернильное пятно с брызгами на стене. К Лютеру ведь дьявол являлся, и Лютер в дьявола запустил чернильницей. Типично про-тестанская история — полная намеков, но одновременно понятная всем. Петр долго и молча смотрел на чернила, оставшиеся на стене после дьяволова набега. Пасторы за спиной царя восково благоговели. Петр обернулся к па-сторам, рот у царя был перекошен скорбью, в левом гла-зу блестела слеза.

Пасторы гурьбой кинулись утешать его, говорить, что дело Лютера живет и побеждает, что учение его всесильно, потому как верно! Попросили царя расписаться на другой стене, ближе к двери, в знак своего посещения и участия в религиозном прогрессе. Петр расписался около двери мел-ом. Потом в один прыжок подскочил к чернильному пятну, которое побольше, и нацарапал рядом: **«Чернила новые и совершенно сие неправда»**. После чего обнял двух па-сторов и велел катать его по помещениям¹².

Как такое можно придумать?! Как такое можно экра-низировать?! А никак, и всё. Человек пережил острый пост-травматический шок и остался прежним, изменяя не себя, как бывает с нами, а коверкая под себя пространство, события и порядки. Комкая их в своем маленьком власт-ном кулачке.

1 _____ Мучительная длящаяся боль от удара молнии (лат.).

2 _____ В результате Прутского похода 1711 года (Русско-турецкая война 1710–1713 годов) русская армия была окружена в Молдавии и оказалась в критическом положении из-за отсутствия продовольствия и боеприпасов. По условиям Прутского мирного договора, Россия возвратила Турции Азов и ликвидировала крепости на Азовском море.

3 _____ См.: Брикнер А. Г. Петр Великий в Дрездене в 1698, 1711 и 1712 гг. // Русская старина. 1874. Т. 11. № 12.

4 _____ Август Фердинанд фон Пфлуг (Pflug) — граф, саксонский первый министр и тайный советник. Умер в 1718 году.

5 _____ Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 20. СПб., 1877. С. ???.

6 _____ Фрейбург (Freiburg) — город в Баден-Вюртемберге, центр Шварцвальда.

7 _____ Факельзуг (нем. Fackelzug) — торжественное шествие с факелами в честь какого-либо уважаемого лица: обычай, сохранившийся в Германии до сих пор.

8 _____ Щецин (пол. Szczecin, нем. Stettin — Штеттин) — город на северо-западе Польши.

9 _____ Речь идет о свадьбе сына Петра Алексея Петровича, состоявшейся в октябре 1711 года в Торгау. Петр приехал на свадьбу сразу после Прутского похода.

10 _____ Карлсбад (Karlsbad, или Kaiser-Karlsbad; чеш. Karlovy Vary) — город в Богемии и один из знаменитейших курортов Европы.

11 _____ См.: Петр Великий в Карлсбаде 1711 и 1712: Исторические воспоминания, собранные прот. К. А. Кустодиевым; Речь, произнесенная в собрании русских в Карлсбаде в день празднования 200-лет. годовщины рождения П. В. 30 мая 1872 г. (с приложением слова, сказанного им же в этот день в карлсбадской церкви и литографического вида дома Pfau), Будапешт, 1873.

12 _____ В статье также использованы материалы: Русская старина. 1875. Т. XII (публикуются в выдержках рассказы барона Эйхгольца; они относятся к более поздним визитам Петра в Европу, но общую атмосферу передают отлично); Брикнер А. Г. Путешествие Петра Великого за границу с 1711 до 1717 гг. // Русский вестник. 1880. Т. 150. № 11. С. 567–592; № 12. С. 639–657; 1881. Т. 151. № 2. С. 622–657.





Джулиан Шарьер и Юлиус фон Бисмарк раскрасили венецианских голубей к открытию 13-й Международной архитектурной биеннале 2012 года. Инсталляция «Летающие крысы» (150 живых голубей, клюющих скульптуры детей из губки и зерен) француза Кадера Аттиа (Kader Attia) экспонировалась на Лионском биеннале 2005 года. Муляжи голубей, готовых нагадить на головы зрителей, пришедших посмотреть на картины Тинторетто, украсили главный павильон 54-й Венецианской биеннале 2011 года (Маурицио Каттелан, "Туристам"). Тернер Джереми Деллер (павильон Великобритании 55-й Венецианской биеннале 2013 года) нарисовал на стене огромного полевого луна с автомобилем в когтях (проект "Английская магия"). Выполненная из кожи гигантская птица-вампир Николоса Хлобо (54-я Венецианская биеннале, 2012 год), «Ты птица» Вей Донга (Арсенале-2012) с мертвой птицей на шее девушки среди красных гвардейцев - только несколько птиц в крупных проектах современного искусства последних лет.

Наталия Ивановна Грицай, старший научный сотрудник Отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа, так описывает это полотно: «На картине представлено оживленное сборище пернатых, оглашающих воздух своими криками и пением под управлением совы, сидящей на сучке перед раскрытой тетрадкой нот. Данный сюжет, в котором присутствует иносказательный элемент — осмеяние совы, восходит, вероятно, к басне Эзопа “Сова и птицы”. Правда, с этой басней картинны, подобные эрмитажному “Птичьему концерту”, связывает лишь внешний мотив — изображение птиц, собравшихся вокруг совы на дереве. Изображения “концертов птиц” сближают также с поговоркой, записанной нидерландским поэтом Якобом Катсом: “Elck vogellge singt soo’t gebeckt is” (“Всякая птица поет как умеет, — всякий говорит как умеет”). У фламандских живописцев подобные пародические изображения нередко представляли собой аллегории Воздуха или Слуха, позволяя художникам в то же время демонстрировать разнообразие царства пернатых. На эрмитажной картине изображения видов птиц, обычных для европейских лесов, полей и водоемов, объединены с культивируемыми в Европе декоративными видами (павлины и голуби-дугиши) и с экзотическими уроженцами Нового Света (тукан, амазонский попугай и ара красный)».

Ян Баптист Веникс (Jan Baptist Weenix) (1621–1663), Мелхиор де Хондекутер (Melchior de Hondecoeter) (1636–1695) писали подобные картины до и после Франса Снейдерса. Как показал А. П. де Миримонд (см.: *Mirimonde A. P. de. Les concerts parodiques chez les Maîtres du Nord // Gazette des Beaux-Arts. 1964. Ser. 6. Vol. 64. P. 253–280*), птичьи концерты следует рассматривать вместе с более общей группой концертов животных, а точнее — с концертами обезьян и концертами кошек. Достойна, например, восхищения маленькая картина Давида Тенирса Младшего (Мюнхен), на которой изображена сова, дирижирующая кошачьим концертом (см.: *Schwarz H., Plagemann V. Eule // Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte. München, 1973. Bd. VI. Kol. 313*).

Конечно, подобные картины мы не должны воспринимать как чисто анималистические произведения, ибо прежде всего это — морализирующие сцены. Сова в них не столько символ мудрости, сколько выражение духовной слепоты, глупости. Ведь очки, брошенные рядом с партитурой, на которой она сидит, явно намекают на старую фла-

26 СЕНТЯБРЯ 2012 ГОДА В РАМКАХ ЕЖЕГОДНОЙ ПРОГРАММЫ «ОКНО В НИДЕРЛАНДЫ» ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ СОВМЕСТНО С ВЫСТАВОЧНЫМ ЦЕНТРОМ «ЭРМИТАЖ ДАМСТЕРДАМ», ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ГОЛЛАНДСКОГО ИНСТИТУТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ И ГЕНЕРАЛЬНОГО КОНСУЛЬСТВА НИДЕРЛАНДОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ ПРЕДСТАВИЛ ЗРИТЕЛЯМ/СЛУШАТЕЛЯМ ЛЕКЦИЮ ГОЛЛАНДСКОГО ОРНИТОЛОГА НИКО ДЕ ХАНА. НАЗВАНИЕ ИНТРИГОВАЛО: «СПУСТЯ 400 ЛЕТ “ПТИЧИЙ КОНЦЕРТ” СНЕЙДЕРСА ЗАПЕЛ». РЕЧЬ ШЛА ОБ ЭРМИТАЖНОЙ КАРТИНЕ ИЗВЕСТНОГО ФЛАМАНДСКОГО ЖИВОПИСЦА ФРАНСА СНЕЙДЕРСА (1579–1657), ДАТИРУЕМОЙ 1630–1640-МИ ГОДАМИ.

Александр Секацкий «Израильские заметки», Новый мир №1/2012

“Перед глазами монастырский двор, здесь гуляют цесарки, индейки, есть пара роскошных павлинов. Птицы часто издают какие-то щемящие, новые для меня звуки с необъяснимой регулярностью, и уже к концу первого дня я подумал, что знаменитое пророчество «не успеет трижды прокричать петух» могло касаться не петуха, а одной из этих птиц, хотя крики петухов тоже слышны по утрам. Они напоминают об отступничестве ближайших учеников, и мне начинает казаться, что верующий христианин, приехавший в Иерусалим, первым делом почувствует, что времена отступничества и предательства продолжаются, они не закончены, вообще ни одно из времен, начатых здесь и тогда, не закончено. Все они могут быть отслежены здесь, у своего истока»

мандскую поговорку: «Кому служат свеча и очки, если сова вообще не желает ничего видеть?»

Нельзя обойти молчанием символическое содержание «Птичьего концерта». По аналогии с «концертами кошек» можно предположить, что и здесь главное — дисгармонический характер изображенного музыкального ансамбля: резкие, пронзительные крики и пение более крупных птиц заглушают писк мелких. Само же изображение концерта птиц можно сблизить с изречением Катса: «Каждая птица поет согласно своей породе». Вытекающая отсюда мораль: выбор слов и стиль речи позволяют нам судить о человеке, с которым мы имеем дело (см.: *Cals J. Spiegel van den ouden en nieuwen Tuyl*, 1632).

На картине «Птичий концерт» изображено множество птиц. Но что же делает этих птиц и наблюдение за ними таким привлекательным? Я думаю, наблюдение за птицами — некий вид охоты, очень дружелюбный ее вид. Вы выходите из дома, и каждый раз происходит удивительная встреча с птицами, которые делают что-то особенное, очень красиво выглядят и прекрасно поют. Когда вы наблюдаете за птицами, зеленая природная среда вдруг превращается в волшебную шкатулку, из которой все появляется и которой можно наслаждаться бесконечно. Птицы также выступают символом свободы и счастья, и в глубине души мы все хотели бы быть такими.

61 **Франс Снейдерс**
Птичий концерт. 1629–1630



У меня есть вопрос. Кто из вас сам слушал птичий концерт? Весной, на восходе, лучше — когда еще не рассвело, нужно выйти в лес, или в сад, или на опушку — и прислушаться. Настоящий праздник, когда начинает петь птичий хор. Весной я всегда хожу на такие бесплатные концерты.

Несколько веков назад многое из того, что нам сейчас известно о птицах, люди не знали. Люди не знали, что птицы зимуют в теплых краях. Способность летать рассматривалась как связь с непостижимым для нас высоким небесным миром. Ведь не просто так у ангелов были крылья! Уже тогда люди были очарованы птицами и всем, что с ними связано.

Птицы изображены на росписях египетских и греческих храмов. И даже римляне, прежде чем идти в бой, вначале наблюдали за птицами и их движениями. Красивые птицы с цветным оперением украшали в XIV веке поля средневековых церковных книг. Но эти изображения птиц были часто довольно примитивными.

Как же Снейдерсу удалось так виртуозно изобразить птиц на своей картине? Ведь биноклей, а равно и фотографии, еще не существовало!

В 1492 году Колумб открыл Америку, и в это же время предпринимались далекие путешествия в Южную Америку. Там ловили попугаев и других птиц, и, таким образом, це-

Франс Снейдерс — фламандский художник; годы жизни: 11 ноября 1579 — 19 августа 1657. В эпоху Питера Пауля Рубенса, современника Снейдерса, прежде всего известного своими изображениями женщин в теле, Снейдерс был специалистом по изображению охотничьих сцен, животных и натюрмортов. И такой великий мастер, как Рубенс, постоянно просил Снейдерса написать часть его картин. Будучи барочными художниками, они оба в охотничьих сценах делают акцент на действии и динамике, но Снейдерс оставляет людей за рамками. Он концентрируется на природе. Он вдохновлял и других художников, следовавших за ним и отживавшихся на свой «птичий концерт». Снейдерс, вероятно, был настоящим любителем птиц или орнитологом, поскольку безупречно их изобразил. Он был ими действительно очарован, иначе он просто не смог бы изобразить их так великолепно!

Нико де Хан (р. 1947) В 1970 году окончил Лесную академию в Нидерландах. С 1974 года работает в Обществе защиты птиц Нидерландов (с 1984-го — заместитель директора). Автор нескольких сценариев документальных фильмов о птицах. С 1 января 2004 года Нико де Хан — посол Нидерландов по защите птиц. В 2004-м орнитолог открыл собственную организацию *VogelkijkCentrum Nederland*, основная задача которой — просвещение в области изучения и защиты птиц.



лый поток тропических птиц потек в Европу. Корабли торговых компаний, например Вест-Индской, ходили в Азию, Индию и Африку и тоже привозили ярких тропических птиц.

Яркие птицы добавляли статус и блеск, и при многих королевских дворах строились просторные вольеры. Когда птицы погибали, из них изготавливали чучела, которые служили моделями для многих художников. Несомненно, Снейдерс тоже ими пользовался. К примеру, коллекция короля Рудольфа II в Праге была одной из самых крупных в Европе. Между коллекциями также происходил обмен.

Картины представляли собой красочные сцены, призванные услаждать взор. В течение XVI века возникла традиция изображать множество ярких и разнообразных птиц и зверей на одном полотне: как библейская сцена (рай) или мистическая сцена. В XVII столетии возникает жанр охотничьего натюрморта: в это время графы и благородные семейства заказывали такие картины для украшения своих замков и поместий. И заказывали не только портреты, но и изображения птиц.

Если вы посмотрите на эту картину, ваш взгляд сразу упадет на то место, где изображены орлан-белохвост, лебедь, выпь и ястреб. С другой стороны стоят павлины, и на переднем плане выделяется ара. Восхитительная коллекция птиц, они изображены живо и убедительно. Почти все птицы изображены с открытым клювом, и только несколько птиц сидят и смотрят вперед. Эта работа исполнена с таким вниманием к деталям, что мне любопытно, какими мотивами руководствовался Снейдерс. Является ли эта картина своеобразной одой прекрасным птицам, которые живут на нашей Земле? Является ли это изображением греческого мифа, согласно которому сова преподносит другим птицам урок мудрости?

Тропические ара и попугаи, ужасный орлан-белохвост, водные птицы, ласточки: все вместе — это чудесная комбинация!

Примечательно и размещение птиц. В центре находится сова, она держит нотный лист и дирижирует. Согласно одной версии, сова хочет предупредить птиц о надвигающейся беде; по другой версии, она собирается дирижировать птицами, исполняя музыку, которая написана на нотном листе.



71 МЕЛЬХИОР ДЕ ХОНДЕКУТЕР
Птичий концерт. 1670

81 МЕЛЬХИОР ДЕ ХОНДЕКУТЕР
Птичий концерт

В. Ф. Левинсон-Лессинг. «Первое путешествие Петра I за границу»

«Экзотические животные из Ост-Индии и Вест-Индии были в Голландии не только предметом собирательства ученых. Ввозились в большом количестве и живые экземпляры, становившиеся принадлежностью зверинцев, украшением садов и домов. Почти в каждом зажиточном доме жили попугаи, в вольерах летали райские птички и колибри, по садам разгуливали, наряду с давно уже ввезившимися павлинами, кохинхинки и другие индийские куры. В этой связи любопытно вспомнить и о многочисленных изображениях попугаев в голландских интерьерах XVII в., и о разнообразном подборе птиц на огромных картинах Хондекутера»



Sotheby's

СТАРЫЕ МАСТЕРА И БРИТАНСКАЯ
ЖИВОПИСЬ, ВЕЧЕРНИЙ АУКЦИОН

ЛОНДОН, 4 ДЕКАБРЯ 2013

Лукас Кранах
Младший

Мадонна с младенцем с гроздьёю винограда
оценка £800,000 – 1,200,000

контакты +44 (0)20 7293 6205 | sothebys.com



91 Франс Снейдерс
Птичий концерт. 1629–1630

17

ВАЛЬДШНЕП
HOUTSNIP
[ˈhautsnip]
[ˈхаутснип]

10

ИВОЛГА ОБЫКНОВЕННАЯ
WIELEWAAL
[ˈwiələwa:l]
[ˈвилевал]

11

ГАЛКА
ОБЫКНОВЕННАЯ
KAUW
[ˈkau]
[ˈкау]

16

СЕРАЯ ЦАПЛЯ
BLAUWE REIGER
[ˈblauw ˈreixəʁblauw]
[ˈрейхер]

15

СЕРЫЙ СОУСОН
[ˈsɛrɪj sɔʊsɔn]

21

ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ
VLEERMUIS
[ˈvle:rmœys]
[ˈвлиэмис]

27

ПАВЛИН
PAUW
[pa:u]
[пау]

25

БОЛЬШОЙ ЗЕЛЕНОКРЫЛЫЙ
ARAGOTE GROENVLEUGELARA
[ˈxro:tə ˈxru:nflɛxəlˈara ˈxrotə]
[ˈхрунфлэхелˈара]

27

ПАВЛИН
PAUW
[pa:u]
[пау]

14

СЕРАЯ КУРОПАТКА
PATRIJS
[ˈpatˈrɛijs]
[ˈпатˈрейс]

9

УДОД
HOP
[ˈhɒp]
[ˈхоп]

3

ВАРАКУШКА
BLAUWBORST
[ˈblauborst]
[ˈблауборст]

2

ЛАСТОЧКА
ДЕРЕВЕНСКАЯ
BOERENZWALUW
[ˈbu:renzwaluː]
[ˈбурензвалю]

4

ЩЕГОЛ
PUTTER
[ˈpytɛt]
[ˈпюттер]

8

ПЕВЧИЙ ДРОЗД
ZANGLIJSTER
[ˈzɑŋˌliːstɛr]
[ˈзанглейстер]

26

СИНЕЛОБЫЙ АМАЗОН
BLAUWVOORHOOFDAMAZONE
[ˈblauˈfo:rho:fdamaˈzɔnə]
[ˈблауˈфорхофдамаˈзоне]

Снейдерс, Франс¹

«...Еще более односторонен другой великий современник (и зачастую сотрудник) Иордана и Рубенса — Снейдерс (1579–1657). <...> Колоссальное знание Снейдерса распространяется <...> на «живую живность». Никто, даже Рубенс, так не передавал страстей зверей, их особой психологии. Почему-то Снейдерсу меньше удавались кошки и львы *. Но все остальное животное царство нашло в нем грандиозного певца. Совершенство исполнения нашего «Концерта птиц» — прямо теперь непонятно, и даже японцы должны позавидовать такому знанию, такой свободе и верности передачи. Всякая птица живет и движется свободно, смело, сообразно с ее «нравом», и ни одна не производит впечатления, чтобы она была писана с чучела или хотя бы с экземпляра в клетке **.



9

УДОД
HOP
[ˈhɒp]
[ˈxɒp]

22

ТУКАН КЮВЬЕ
CUIVIER TOEKAN
[ˈkyːfir tuˈkan]
[ˈkyːfir tuˈkan]

18

ВЫПЬ
ROERDOOMP
ˈruːrdɔmp
ˈruːrdɔmp

16

ВЫПЬ
ROERDOOMP
ˈruːrdɔmp
ˈruːrdɔmp

24

МАЛЫЙ ЛЕБЕДЬ
KLEINE ZWAAN
ˈkleɪnə zwaːn
кле́йне зван

20

ОРЛАН-БЕЛОХВОСТ
ZEEAREND
[ˈzeːarənd]
[ˈzeːarənd]

19

БОЛОТНЫЙ ЛУНЬ
BRUINE KIEKENDIEF
ˈbrʉːnə ˈkiːkəndɪf
брэ́йне кикенди́ф

13

СОЙКА
BAAI
[ˈxɑːi]
[ˈxai]

23

ДЕКОРАТИВНЫЙ ГОЛУБЬ
SIEER DUIF
[ˈsiːr dœy]
[ˈsiːr dœy]

23

ДЕКОРАТИВНЫЙ ГОЛУБЬ
SIEER DUIF
[ˈsiːr dœy]
[ˈsiːr dœy]

7

1
ЛАЗОРЕВКА
PIMPELMEES
[ˈpɪmpɪlmeːs]
[ˈпимпелмес]

7

6
ДУБНОС
ОБЫКНОВЕННЫЙ
ARPELVINK
[ˈɑpəlviŋk]
[ˈаппэлфинк]

6

6
ЗИМОРОДОК
ОБЫКНОВЕННЫЙ
JJSVOGEL
[ˈɛɪsfoːxəl]
[ˈэйсфохел]

5

5
СНЕГИРЬ
ОБЫКНОВЕННЫЙ
GOUVINK
[ˈxoutviŋk]
[ˈхаудфинк]

12

12
СОРОКА
EKSTER
[ˈɛkstər]
[ˈэкстер]

12

12
СОРОКА
EKSTER
[ˈɛkstər]
[ˈэкстер]

* Модели для последних имелись в зверинце наместников Фландрии в Брюсселе.

** Дальнейшими шедеврами рядом с этой картиной и четырьмя «лавками» (исполнены для известного любителя, епископа Триеста) являются «Фрукты» и «Бой петуха с индюком». Но и все остальные картины Снейдерса — чудеса живописи».

[1] Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., 1911.

1

Лазоревка — символ ловкости, проворства, счастья и правды.



Лазоревка (*Cyanistes caeruleus*) У лазоревок прекрасные сине-фиолетовые шапочки. Чем более интенсивный цвет у шапочки самца, тем более он привлекателен для самок. И он делает всё, чтобы его шапочка стала более яркой! Лазоревки — очень легкие птицы, и они часто висят на самых кончиках тонких ветвей — там, где не могут удержаться другие птицы; там они склевывают насекомых. В этом регионе они тоже встречаются; возможно, вы видели этих птичек. Их трель напоминает звук мобильного телефона, который разряжается...

2

Ласточка — вестник весны, является ее символом. Она также приводит домой заблудившихся детей.



Ласточка деревенская (*Hirundo rustica*) Ласточка вьет гнезда в хлеву. Привлекают внимание очень длинные кончики хвостовых перьев этих ласточек. Художник изобразил их даже преувеличенно длинными! Эти хвостовые кончики очень важны. Самцы с наиболее длинными перьями имеют наибольший успех у самок. В Норвегии проводили исследование: хвостовые перья отрезали у самых успешных самцов и приклеили их самым безнадежным неудачникам. И дамы сразу сменили партнеров! Знаете, почему? Ласточки с более длинными хвостовыми кончиками перьев более маневренны во время полета, а значит, ловят больше насекомых и являются лучшими кормильцами! Ласточки не поют, а трещат и болтают, и это единственная птица, которая, и в России тоже, добровольно залетает в дом и поет!

3



Варакушка (*Luscinia svecica*) Примечательно, что на этой картине изображена и варакушка. Нужно быть действительно знатоком, чтобы в природе ее увидеть! Существует два вида варакушек: с красной и белой звездочкой на горле. Здесь изображена варакушка с белой звездочкой, которая встречается на западе и в центре Европы. Варакушка с красной звездочкой обитает в Северной Европе, в Альпах и, возможно, в окрестностях Петербурга. Варакушка — перелетная птица, которая зимует в Африке, но она возвращается к нам в Голландию очень рано, туда, где растет тростник. Уже в марте можно услышать ее особенное взрывное пение: оно робко начинается, но затем быстро набирает силу.

4

Щегол в клетке означал раньше, что здесь живет девушка, которой пара замуж. Щегол, изображенный в клетке с открытой дверцей, означал, что девушка лишилась чести!



Щегол (*Carduelis carduelis*) Почему по-голландски эта птица называется щегол — putter? Это слово происходит от слова «колодец». Щегол может в своей клетке доставать воду из маленького колодца, вытаскивая лапкой ведро с водой за веревку, удерживая его клювом. Звук его пения немного трескучий.

5

Снегирь является символом миролюбия, заботы и ласки. Появление снегиря предвещает наступление лучших времен. Бедного мужчину, который вступает в брак с богатой женщиной, называют снегирем!



Снегирь обыкновенный (*Pyrrhula pyrrhula*) Если снегирь появился у вас в саду, то у вас будет достаточно времени, чтобы его разглядеть: в отличие от других певчих птиц, он не очень подвижен. На самом деле он просто ярко раскрашенный толстяк! В его пении преобладает один тон, но некоторым содержателям снегиря удалось обучить его петь «Вилхелмус» — голландский гимн!

6

У греков зимородок — священная птица. В китайской культуре зимородок — символ чистоты. У кельтов зимородок символизировал яркость и остроумие.



7



8

Певчий дрозд символизирует любовь к пению, одаренность и рассудительность.



9

Удод часто играет главенствующую роль в изображениях птиц в старинных рукописях: этому намеренно способствовала его способность взъерошивать свой хохолок. В Средние века эта птица с хохолком являлась символом распутников. Удодом называли плохого мужчину, который пользовался услугами продажных женщин.



Зимородок обыкновенный (*Alcedo atthis*)
Это очень заметная, яркая птица, во многих культурах ей придавалось особое значение. Здесь Снейдерс также отмечает детали. Он изобразил и самца и самочку: найдите различия! Зимородка вы сначала слышите, а затем видите. И все наблюдение обычно сводится к восклицанию: «Я видел зимородка!» Поскольку обычно они улетают от вас как голубая молния. Они могут то, чего не можем мы, — с помощью специальной глазной перепонки убрать отражение водной поверхности: благодаря этому они способны нырнуть за рыбой в точном месте. Они иногда зимуют в городе, потому что там теплее и вода не так сильно замерзает. С ними иногда происходят несчастные случаи, поскольку они не видят отражений оконных стекол. Они издают короткие громкие звуки.

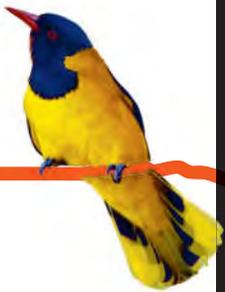
Обыкновенный дубонос (*Coccothraustes coccothraustes*)
Обратите внимание на крупный конусообразный клюв, птица выглядит почти как клоун! Этим клювом, как кусачками, он может раскалывать даже очень твердые вишневые косточки

Певчий дрозд (*Turdus philomelos*)
Это действительно артист высшего уровня! Он не только может скопировать пение различных птиц, но имеет и собственный репертуар. Повторы, в основном трехкратные, — его отличительная особенность. Он просыпается первым и на утренней заре уже поет.

Удод (*Himantopus lapulus*)
Удивительно, что прекрасный удод — настоящий замарашка. Он делает кладку, как и зимородок, в норе под землей. У входа в нору обычно находится такое количество помета, что гнездо можно найти по запаху на расстоянии. Поэтому его иногда называют «навозный петушок». Изредка удод гнездится в Голландии, но вообще эта птица обитает в более теплых краях. Звук — тихий и довольно приятный: «хуп, хуп, хуп».

10

Является символом радости и музыкантов. Конфуций считал иволгу символом дружбы.



Иволга обыкновенная (*Oriolus oriolus*)

Это фантастическая птица. Имеет прекрасную окраску, но ее почти не видно. Высоко в кронах деревьев желтый цвет — настоящая защита. Как и все воронообразные, входит в семейство певчих птиц. Если вы хорошо симулируете пение иволги, она может из любопытства прилететь, ибо воспримет это как вторжение.

11

Галка — символ выживания, способности к адаптации, верности и способности давать и делиться. Во всех культурах воронообразные имеют символическое значение. У кельтов они изображены на монетах, шлемах, являясь проводниками богов. Они связаны с войной, смертью и предсказанием их, это птицы войны. Однако они были не только предвестниками, но и мудрыми судьями.

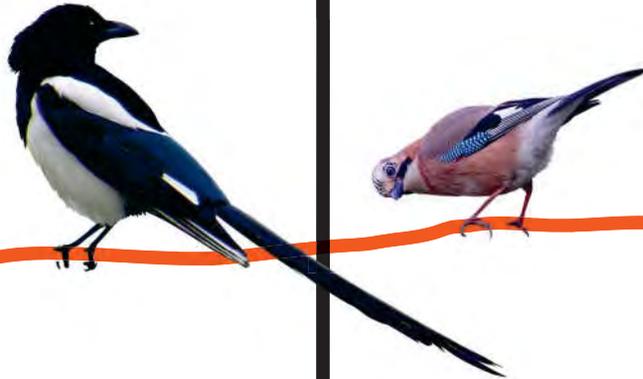


Галка обыкновенная (*Corvus monedula*)

Галки живут группами и имеют явную иерархию. Эмансипации у них нет. Только самцы могут улучшить свое положение. Положение самок автоматически связано с положением самца. Карьеру сделать не получится! Галки — очень верные: постоянно друг у друга на виду. В группах они даже летают парами.

12

Сорока — символ недовольства и ума. Также символизирует воровство и является воплощением болтливого вора. В Китае считается добрым вестником.



Сорока (Pica pica)

Сороки прекрасны. Если вы присмотритесь к сороке, то сами увидите, как она симпатична. Особенно красиво они смотрятся на солнце. На хвосте и крыльях тогда видны оттенки синего и зеленого. Хвост — особенный атрибут! Длинный, как у попугая, трапециевидный. И когда она ликирует, то хвост распускается и возникают красивые волнообразные движения. Если вы увидите группу сорок — смотрите хорошо на хвосты, здесь есть аналогия с языком собак. Главный по рангу держит хвост выше всех, он доминантный. Сороки трещат, но изредка можно услышать, как они тихонько невнятно бормочут свою песенку.

13

Фламандская сойка символизирует изобретательность и применение силы в положительном смысле слова.



Сойка (Garrulus glandarius)

Сойка — прекрасная и личная любимая птица. Зимой они в основном питаются желудями, которые прячут осенью; в другое время года — гусеницами и насекомыми, иногда птенцами или яйцами. В своем ареале они делают настоящий продуктовый склад — осенью прячут около восьми тысяч желудей! Большую часть их они безошибочно находят даже через полгода. Сойки замечают нас быстрее, чем мы их. В случае опасности они издают резкий громкий крик, и тогда все в лесу знают, что вы идете: не только вороны и сойки, но и косули, зайцы и лисы. В основном эту птицу можно увидеть мельком: если вы увидите, что в зелени деревьев скрылась белая спинка, то теперь можете знать — вы видели сойку! Поют они чаще, чем сороки. Но — тихо, и долго их послушать не удастся, они сразу нас замечают и улетают.

14

Куропатка символизирует сладострастие, женскую энергию и независимость. Издавна птицы исполняли особую роль в любовной игре. Если в те времена охотник дарил даме фазана или куропатку, то это означало не что иное, как приглашение к любви. «Фогелен» (vogelen) — голландский глагол, который значит «птичиться», — раньше указывал на эту игру; теперь он означает «смотреть на птиц».

Серая куропатка (Perdix perdix)

Орнитологически неверно, что куропатка на картине сидит на дереве. В природе она стоит обеими лапами на земле. Перед наступлением сумерек самец куропатки недолго поет. У него есть свой гарем, птицы живут группами.



Сова - символ учености, «мудрость Афины». Также символ ночи, любителей ночи и ночного бдения. Уханье совы в ночи предвещало жителям деревни, что вскоре кто-то умрет. Эта символика происходит еще из Древнего Египта и Индии. На могильной плите сова символизирует бдение до дня воскресения. Но есть еще одно значение: совы приносят несчастье.



Сова (Strigiformes) Хотя мне совы кажутся красивыми, я присоединяюсь к мнению, что они приносят несчастье. Не единожды совы заставляли меня пережить нечто особенное, что почти стоило мне жизни, и сейчас я об этом расскажу. Мне было 12 лет, когда на развалинах сгоревшей фермы я искал силуху. В ее поисках я прыгнул с чердака на доску, из которой торчал огромный ржавый гвоздь. Две недели после этого я не мог ходить, и всё из-за совы! В 1972-м мы жили в большом поместье. На трубе на крыше сидела крупная неясность. Когда стемнело, я забрался туда, чтобы ее сфотографировать, и когда хотел спустить фотоаппарат с плоской крыши, она внезапно на меня напала и стала трепать мою спину: от испуга я почти свалился с крыши и ухватился за водосточный желоб. Во время путешествия по Египту я увидел в Луксорском храме сына. У меня с собой была подозрительная труба, и своей радостью я захотел поделиться с гидом. Он посмотрел и вдруг очень разозлился! Оказывается, если вы в Египте кому-то покажете сову, то это значит, что вы желаете ему несчастья! Гид тогда так и не простил меня. На картине сова держит нотный лист, и, видимо, птицы должны петь эту музыку. Сова дирижирует поднятой лапкой. Но не совсем ясно, поют птицы или протестуют. Какой вид совы здесь изображен? Трудно сказать с уверенностью. Оранжевые глаза говорят о том, что это ушастая сова, но маленькие перья и охристое оперение дают нам основания предположить, что это степная сова.

В буддизме цапля олицетворяет чистоту и интуицию. В христианской культуре это символ правильной веры. Во времена фараонов цапля была символом обновления. Она также является символом молчания, медитации и равновесия.

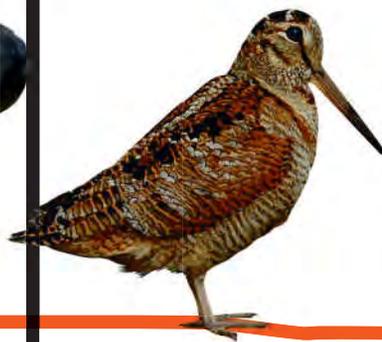


Серая цапля (*Ardea cinerea*)

Осенью цапли действительно совсем серые, но с приближением весны они становятся красивее. Белая, с черным в крапинку, шея, нарядный свисающий хохолок, ярко-оранжевый клюв. На солнце он просвечивает — и это очень необычно. А вы знаете, что цапля может пудриться и расчесываться? Это происходит, если она пачкает шею слизью извивающегося угря. Своим клювом она крошит в порошок пух под крылом и наносит его на грязное место. Потом немного ждет, пока все подсохнет, и затем использует свою карманную расческу — ребристый ноготок среднего пальца, которым вычесывает грязь.

Вальдшнеп (*Scolopax rusticola*)

Таинственная ночная птица. Ее можно услышать только весной, когда она токует. Обладает превосходным защитным окрасом.



Выпь (*Botaurus stellaris*)

Таинственный обитатель камышей. Ранее повсеместно встречалась в Нидерландах. Изображена на многих охотничьих сценах. Издает звук, похожий на туманный горн: может дуть в свою волюнку — это горловой мешок, который она заполняет и затем выдувает.





Болотный лунь

(*Circus aeruginosus*)
Это одна из хищных птиц на картине. Мне кажется, что это самочка, она полностью коричневая. Еще признак самочки луня — «желтая фара»! Уже издали можно увидеть желтую или бежевую макушку и пятно на шее, отпадают всякие сомнения, контраст с коричневым цветом очень явный. Лунь кричит только весной, в остальное время молчит.



Орлан-белохвост

(*Haliaeetus albicilla*)
Орланы едят дохлую рыбу и охотятся на живую рыбу, уток, лысух, гусей и даже диких лебедей. Они также отбирают добычу у других птиц. Не брезгают и падалью, особенно зимой. Лучше уж съесть падаль, чем часами гоняться за гусями. Поэтому их называют «грифами Севера». Орланы кружат на большой высоте, потому нужно обратить внимание на хвост: он должен быть коротким и клинообразным. Цвет хвоста говорит о возрасте птицы: если хвост коричневый и голова темная, то это молодая птица, до года. Если хвост белее, то это подросток — двух-трех лет. Если хвост полностью белый, то это взрослый экземпляр. На картине — взрослый орлан с белоснежным хвостом! Орланы переключаются весной, а в другое время молчат.

Веками орлан символизировал во многих культурах, в том числе в России, мужество, отвагу и воинственность.



Летучая мышь (*Microchiroptera*)
выглядит агрессивно. Снейдерс создал здесь прекрасный портрет летучей мыши — смотрите!

В женях и во многих текстах она является олицетворением Дьявола, и понятно, почему.



Тукан Кювье (*Ramphastos tucanus cuvieri*)

У большинства видов — черное брюшко, здесь это не так. Вероятнее всего, это фантазийный тукан. Туканы обитают в тропических областях Центральной и Южной Америки. Они живут только на деревьях тропического и субтропического леса. Несмотря на такой яркий окрас, их трудно заметить — если только они не взлетят или не издадут свой монотонный клич. Они живут группами примерно по 12 птиц. Питаются туканы в основном фруктами, но также насекомыми, пауками, даже небольшими рептилиями. Иногда разоряют чужие гнезда.



Декоративный голубь

(*Columba*)
Для усиления эффекта он часто изображается белым.

Голубь символизирует разное: вести, любовь и невинность; голубь, летящий с веткой оливы, — символ примирения.

Символ любви, мудрости, силы, элегантности и гармонии. Лебеди — носители душ, и в них также превращают из мести или в наказание. У кельтов лебеди околдовывают людей своим пением и усыпляют. Белоснежный цвет оперения символизирует чистоту.

Малый лебедь (*Cygnus bewickii*) И здесь Снейдерс внимателен к деталям. Только по клюву можно узнать, какой это лебедь — дикий или малый. Если раздел между черным и желтым на клюве — вертикальный, то это малый лебедь (у дикого лебедя имеется треугольник до кончика клюва). С малыми лебедями у меня связана особая история: они спасли мне жизнь! Я люблю кататься на коньках — и однажды катался по широкому озеру, где вдалеке виднелись поляны: участки открытой воды с группами малых лебедей. Малые лебеди постоянно перекликаются друг с другом, и повсюду слышен их веселый гвалт, который сопровождал нас на протяжении всего путешествия. Часа через три мы решили вернуться, проехав уже 60 километров. И тут случилось непредвиденное: нас накрыл густой туман. Мы не могли ничего различить, и можно было кругами кататься, запросто попасть в полынью и утонуть. Но лебеди подсказали нам выход! Мы остановились и прислушались. Услышали гомон лебедей — и в эту сторону нам нельзя было ехать, там была полынья! Двигаясь в противоположную сторону, мы быстро достигли берега.



Попугай — символ подражания, болтливых ораторов-пустословов, а также дипломатии. Иногда является символом многоженства. Издавна считался символическим посредником между миром людей и миром потусторонним.



Большой зеленокрылый ара (*Ara chloroptera*)

Этот вид встречается в лесах Северной и Южной Америки. Их количество постоянно сокращается из-за уничтожения мест их обитания человеком, а также из-за того, что они служат объектом торговли. У птицы имеется очень сильный клюв, обладающий силой давления в 138 бар: он может перекусывать надвое толстые ветви деревьев! Поэтому клювом попугаи способны раскалывать очень твердые орехи и семена.

Попугай иногда является символом чистоты и невинности.



Синелобый амазон (*Amazona aestiva*) Синелобые амазоны живут в лесах, открытых саваннах, где есть деревья, и рядом с сельскохозяйственными, на северо-востоке Бразилии, до Парагвая, и в ряде районов Аргентины. Живут парами или малыми группами. Днем находятся в кронах деревьев. Во время полета — довольно шумные. Вечерами собираются на «спальном» дереве, где совместно ночуют. Питаются различными фруктами, семенами, ягодами, орехами, в том числе пальмовыми, а также цветами и почками. Высиживают птенцов с октября по май. Селятся в дуплах старых деревьев: каждый год пары возвращаются для гнездовья в свое дупло.

Павлин олицетворяет бессмертие, красоту и достоинство, но в то же время — гордость и бдительность. Женщина, изображенная с павлином, — это гордыня, один из семи смертных грехов. Павлины перья символизируют защиту от мирских искушений. В Вавилоне павлины были символами Солнца. Павлин связан с кельтской легендой: его прекрасный веер из перьев символизирует солнечный диск.



Павлин (*Pavo*)

Павлин происходит из Азии и Индии. Живет в лесах и фруктовых садах вблизи воды. И у самца и у самки на голове венец. У самца — яркий цветной шлейф из удлиненных хвостовых покровных перьев. Хвост можно раскрыть, чтобы произвести впечатление; в нем около 150 перьев. Орлан очень зоркий, но у павлина все 150 глаз!







● ФОТО: РУСТАДИЯЕ МАСТА



УТОПИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ

Интервью с Ильей и Эмилией Кабаковыми*

ВЫСТАВКА «УТОПИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ. ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ, ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ» ПРОШЛА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ ЛЕТОМ 2013 ГОДА ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ЦЕНТРА ЖОРЖА ПОМПИДУ В ПАРИЖЕ, МУЗЕЯ ГУГГЕНХАЙМ В НЬЮ-ЙОРКЕ, МУЗЕЯ ВАН АББЕ (VAN ABBE MUSEUM) В ЭЙНДХОВЕНЕ (НИДЕРЛАНДЫ), ПРЕДОСТАВИВШЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭЛЯ ЛИСИЦКОГО.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

* интервью организовано DUBROVIN STUDIO (Москва) и впервые опубликовано в каталоге к выставке Государственного Эрмитажа — «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (2013).

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ: Мне хотелось бы начать нашу беседу с разговора как такового. В Москве 1970-х было принято много говорить, сейчас вы тоже много говорите. Разговор имеет большое значение в вашем творчестве, в вашей жизни. Какова его роль?

ИЛЬЯ КАБАКОВ: Может, это связано с различными периодами жизни человека и ситуациями. Очень важно дать человеку выговориться. В человеке накапливается огромный резервуар мыслей, соображений, реакций, рефлексий, такая словесная муть, когда человек не знает, что он хочет сказать, но безумно хочет высказаться. Существует два типа разговоров. Это было хорошо отработано в московской концептуальной среде. Жизнь была не такая, как сегодня: быстрая, скоростная, и все говорят два-три слова. А было 30 лет невероятно неподвижной, стабильной жизни в Советском Союзе. Мы 30 лет знали почти одних и тех же людей, встречались с ними регулярно. И самое интересное, что было не скучно. Мы все беспрерывно говорили. Это, конечно, происходило после работы, потому что начиналось все примерно с пяти часов. Это было действительно пламенное участие в разговоре.

В художественной среде разговоры в то время были двух типов. Первый — монологи, когда говорит учитель, распространяющий свои правильные, истинные идеи, а остальные только слушают, пытаюсь выдержать огромный словесный поток. Очень многие художники, но не все, конечно, — обладали этой мощной, убеждающей энергетикой. Второй тип — беседы. Более сдержанные, более спокойные, где то, что скажет другой, не менее важно и интересно, чем то, что скажу я. Особенно это было распространено в концептуальном кругу, где изначально главенствовало уважение друг к другу и не было авторитарного: «Я знаю, а вы меня послушайте». Но рядом с нашими «диалогами», «триалогами» присутствовало и «продуктивное молчание». С какой радостью вспоминаю, как на диване в моей мастерской многие годы сидел Паша, сын Пивоварова. Он сидел, прижавшись к папе, и добиться от него хотя бы

одного слова было невозможно. Он просто тут был, присутствовал. В отличие от других детей, он вообще не давал никакой реакции, но бывал на всех, почти ежедневных, встречах. И что же? Пришло время, и Паша «заговорил». Оказывается, все эти годы были временем аккумуляции огромного объема идей и мыслей, которые потом реализовались в бесконечных мединтервенционных беседах.

Д. О.: У вас — страсть вербального общения?

И. К.: Да, у меня тогда была страстная потребность выговориться.

Д. О.: Она сродни страсти к рисованию, или это разные вещи?

И. К.: Я не знаю, с чем это связано. Может, с жизнью в общежитии. Потому что у каждого в общежитии была своя роль. Была роль молчаливых, и была роль говорящих. У меня была роль такого весельчака-развлекателя. Этот странный массовик-затейник присутствовал во мне всегда. Я чувствовал себя обязанным говорить.

ЭМИЛИЯ КАБАКОВА: Это — закрывание самого себя разговором. Как бы прикрываешься персонажем, чтобы не видно было, кто ты на самом деле.

Д. О.: Определенная маска?

И. К.: Не только визуальная, но и «речевая».

Д. О.: Выглядеть как милый, необидчивый, ни на что не претендующий человек?

И. К.: Да. Но в 70-х, когда образовался наш круг друзей, все было по-другому и всерьез. Та самая, «традиционная» русская манера говорить о последних значениях, последних смыслах и т. п. И обсуждение всего со стороны. Мы как бы вечные мухи-наблюдатели, которые оценивают политику, социальное устройство, психологию. Это, конечно, связано с книжной культурой. Наш язык был языком не телевидения или других массмедиа, а книг. Мы были «начитанными мальчиками».

И. К.: Это еще связано с определенной традицией, поскольку у вас есть дистанция между тем, что вы обсуждаете, и вами самими. Например, Art and Language — тоже концептуальная группа, но когда они говорят, они являются всегда и участниками, говорят всегда о себе. Мы, мы.

И. К.: Да, действительно, среди нас редко упоминалось слово «я». Вообще мало говорилось «о себе». «О себе» приводилось как частный пример общего. Присутствовала высокая нейтральная точка зрения, позиция «историка искусства», «историка культуры»...

Д. О.: То есть ты не участник, а как бы третье лицо?

И. К.: Да, третье, четвертое, пятое лицо. И поэтому относительно жизни в Советском Союзе (хотя ты сам был психологически «для них» нормальный советский человек) у тебя была иллюзия, что ты говоришь с огромной дистанции, «из Английского географического общества», описывая жизнь неких обезьян под названием «советское общество», «советские джунгли». Ты —

21 **Монтаж инсталляции**
«На коммунальной кухне»

31 **Фрагмент инсталляции**
из 6 частей —
«На коммунальной кухне».
1991





● ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА



● ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

человек из другой культуры, описывающий этнографию, так сказать, аборигенов.

Э. К.: Парадокс в том, что ты был точно такой же обезьяной.

И. К.: И все же вот это витание над собой очень важно. Ты витал над другими, но и над собой в том числе.

Э. К.: Для Запада это шизофрения.

И. К.: Разумеется, там это невозможно. Все говорят от себя. Собственный бренд, собственное лицо, «я», — самое главное. Очень трудно сформировать свое лицо, но когда сформировал, я уже из себя не выйду.

Д. О.: А что сейчас происходит? Эта история, форма общения, парадигма умерла вместе с Советским Союзом? Чем она заменилась?

Э. К.: На этот вопрос трудно ответить, главным образом потому, что мы здесь не живем.

И. К.: О сегодняшней ситуации здесь мы не будем говорить, не имеем права.

Д. О.: А на Западе?

И. К.: Обращает на себя внимание одиночество. Каждый художник, которого ты встречаешь, невероятно печален. Хотя при этом он может быть безумно успешным. Но физиономия у него чрезвычайно грустная, потому что никто его не понимает, он одинок, куратор не так выставил. Он вечно обижен на мир. Нет «другого», кругом пустыня, где он вынужден со своим гением существовать. Позиция русского художника, по крайней мере в нашем поколении, традиционно исходит из XIX века, из эпохи Просвещения. Что он не только «я», он ценен настолько, насколько он выполняет «культурную роль»... Он должен быть общественно значимым. Вот в этом очень большое различие.

Д. О.: Что касается русского авангарда (Эль Лисицкий, Малевич): для них подобная функция была от XIX века или все-таки монологичная? Как вы это видите?

И. К.: Это совершенно особый период. К Лисицкому

и Малевичу, мне кажется, нужно относиться как к разным личностям, сменяющим друг друга по мере изменения социальной ситуации. Потому в целом о явлении Лисицкого очень трудно говорить. Лисицкий периода супрематизма — это космические открытия, структуры, плавающие в пространстве. Открытие мира геометрии с точки зрения архитектуры, конечно. Лисицкий пришел со стороны архитектуры. Таким образом, первый этап — открытие космических движений абстрактных форм, второй — попытка создать своеобразный художественный интернационал. Ко второму периоду относятся и выезд Лисицкого за границу в 1921 году как посланника новой, социалистической родины, и пафос создания общего универсального геометрического стиля, который пронизал бы все сферы продукции, все вещи (журнал назывался «Вещь»), архитектуру, книги и т. д., то есть пафос единого дизайнерского проекта, который будет принят всем человечеством на новом этапе, когда само человечество станет новым. Должно

было быть образовано некое правительство. Понятно, что ни у Швиттерса, ни у Арпа, ни у других, с кем Лисицкий имел дело, это не вызвало особого энтузиазма. Каждый боролся за свой стиль, а не за универсальный, который им навязывал приехавший из России комиссар. Письма Швиттерса показывают страшный негативизм по отношению к этому универсальному проекту. В 1923 году Лисицкий уехал из Германии, с Запада, разочарованный в своем нереализованном интернациональном проекте. В России ему обещали золотые горы, продвижение его идей. Начался следующий, советский этап, последний для этого человека, где он пытался осуществить свои проекты: горизонтальный небоскреб, универсальную квартиру, водный стадион на Воробьевых горах. И ни один проект, естественно, не прошел. Но прошел другой проект: Лисицкий стал так называемым спецом, рупором советской пропаганды на Запад. Мастер коллажа, мастер выставок, он возглавлял бригады, которые сформировал по собственному выбо-

- 41 Чья это терка?
(ФРАГМЕНТ ИНСТАЛЛЯЦИИ
«На коммунальной кухне»). 1996
- 51 ФРАГМЕНТ ИНСТАЛЛЯЦИИ
«Квартирная война № 3». 2000
- 61 Монтаж инсталляции
- 71 Чья это терка?
(ФРАГМЕНТ ИНСТАЛЛЯЦИИ
«На коммунальной кухне»). 1996



ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА (260-261)





81 ФРАГМЕНТ ВЫСТАВКИ

ру, и они делали эти знаменитые выставки: «Пресса», «Меха», «Аптека» и еще что-то такое. То есть он стал работать в новом, советском государстве в качестве спеца, поэтому его не тронули. Как и другие инженеры, он был защищен своей уникальной и нужной профессией. Как к этому относиться? Конечно, он дитя своего времени. Тогда казалось, что всё можно построить: новый мир, новый город, нового человека, новую идеологию, новую религию. Лисицкий — из тех, кто с молотком и серпом строил этот инсталляционный проект, который обернулся уже в его поколении ужасом, кошмаром, кровью. Виноват ли он в этом?..

Д. О.: Как вы узнали Лисицкого? Еще в советское время?

И. К.: Во время учебы я его не знал. Авангард был запретной зоной. Наше образование останавливалось на барбизонцах, все остальное — черная дыра гниющего капитализма. Туда входил и авангард, который был ошибкой: мы не принадлежали к этой формалистической концепции искусства. Узнал очень поздно и, надо сказать, не испытал никакого особенного восторга. Психически я принадлежал к другой эпохе. Они хотели построить огромный сарай, новый, сверкающий, праздничный сарай. А мы уже были под руинами, под облом-

ками этого сарая, который благополучно упал. Мы принадлежали к концу эпопеи. Они начинали эту эпопею, мы заканчивали. Мы видели результаты, они видели только проект. Они были при начале, увертюре этой симфонии, нам достался финал.

Д. О.: Собственно, что отчасти и показывает ваш «Красный вагон».

И. К.: Конечно. Все работы связаны с рефлексией на вот этот «рай-сарай».

Д. О.: Хорошая игра слов. Тем не менее есть проект «Кабаков/Лисицкий», в котором существуют очевидные параллели между вашим творчеством и творчеством Лисицкого. Находите ли вы какие-то личные параллели с его судьбой? Лисицкий тоже иллюстрировал детские книги, Лисицкий делал проекты явно утопические...

И. К.: Есть очень много точек соприкосновения. Прежде всего то, что проходит не только сквозь Лисицкого, но и сквозь всю русскую художественную культуру: принципиальное «проектантство», принципиальное изготовление проектов, которые по сути не могут быть реализованы. Это — создание каких-то фантазий о переустройстве жизни, которые лучше всего, конечно, не реализовывать. Традиционный русский феномен: создание проектов. Пока подобные проекты, в духе Манилова, только высказываются — это еще хорошо, но когда делается попытка их реализовать, то мы получаем гибель огромной страны.

Э. К.: Лисицкий в данном случае выступает как оптимист, а Кабаков — как пессимист. В начале — один мир, другой мир — в конце. Четкая параллель идет по всей выставке.

И. К.: Можно и так сказать. Часто на Западе у нас спрашивают: «В чем смысл русской революции?» Мы отвечаем очень просто: смысл русской революции состоит в том, что никогда и никакой революционный проект не должен быть осуществлен, иначе будет как в России. Но пока люди живы, они делают проекты. Наш мозг беспрерывно рождает проекты. Пока мы люди, мы проектируем. У всех есть проекты. Но если их реализовывать в политическом плане, это всегда заканчивается гибелью, кровью, уничтожением генофонда и т. д. Что же делать? Изменение жизни к лучшему, так называемые универсальные проекты, — все должно сливаться в «проектоотстойник» или «утопиоприемник». То есть идти не в жизнь, а в специальную камеру, которая может называться, например, «Музеем проектов», оставаться в пределах бумажных, в лучшем случае — деревянных, моделей. Оставляйте всё на бумаге, в библиотеке, на полке — в папках с именами: «Кампанелла», «Томас Мор», «Лисицкий», «Малевич» и т. д.

Д. О.: Собственно, это прямо подводит нас к теме музея. Важно, что ваш проект «Лисицкий/Кабаков» предназначен для музея. Это такой гипермузей.

И. К.: Совершенно верно. Там ему и место.

Э. К.: Потому что это — начало и конец утопии, весь пе-



9

9-10 | ФРАГМЕНТ ЭКСПОЗИЦИИ



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

10

риод между началом и концом. И любые «измы» являются утопическими проектами. Посмотрите, с чего они начинаются и чем кончаются.

И. К.: Но взгляд на это должен быть двойным. Ты все-таки должен быть вовлечен в проект под названием «Переустройство мира». У нас есть 64 проекта — «Дворец проектов», который по самой природе должен оставаться платоническим.

Э. К.: Оставить это во «Дворце проектов».

Д. О.: Можно ли сказать, сделав небольшую натяжку, что идеальный музей — это такой «дворец проектов» и есть?

И. К., Э. К.: Конечно.

И. К.: У каждого большого художника, в принципе, имеются огромные, гигантские проекты.

Д. О.: В России сейчас иногда говорят, что музей — это такой пыльный архив прошлого, не осознавая, сколь велика роль музея в современной культуре.

И. К.: Музеи имеют величайшее значение. Пока мы люди, у нас должны быть музеи. Если у нас нет музея, то у нас нет памяти.

Э. К.: Музеи — это культурная память человечества. Если вы уничтожаете музеи, уничтожается культурная память. И что тогда?

Д. О.: Важно, чтобы музей был активной, постоянно работающей институцией?

И. К.: Дело в том, что человек — не просто животное, коньюмерическая скотина, которая что-то покупает. У человека есть прошлое и будущее. Прошлое и будущее — это непрерывная культурная эволюция. Пока у тебя за спиной твоя культура, ты можешь быть участником человеческой жизни. Человек начинается с того момента, когда он понимает символический уровень жизни. Человек — это тот, кого ведет ген культуры из прошлого через сегодня в будущее. Он — тот самый мост, через который пройдет культура из прошлого в будущее. Вот это и есть смысл жизни человека.

Э. К.: Сейчас ученые обнаружили, что человеческий мозг запрограммирован весьма примитивно, так сказать — «на десять заповедей»: подчиняться какой-то религии, каким-то определенным правилам. Если это действительно так, то тогда разрушение храмов и разрушение религии приводит к абсолютной деградации общества. То же самое по отношению к культуре, поскольку музеи являются такими же храмами. Происходит деградация, мы теряем свои «десять заповедей» культуры. Тогда мы теряем то, чем мы должны быть по своей натуре. То, что делает нас людьми.

И. К.: Возвращаясь к теме художников, можно сказать следующее: самое страшное, что произошло после авангарда и благодаря ему, — отрыв арт-мира от мира культуры. Это главный феномен.

Д. О.: Проект «Эрмитаж 20/21» придуман как надстройка над Эрмитажем, показ современного искусства

в рамках старинного музея и по музейным правилам. Мы часто вводим ограничения, которых нет в галереях, арт-центрах. Мы на них настаиваем, потому что культурную планку, заданную музеем, нельзя понижать.

И. К.: Правильно, ведь должна быть непрерывность. Попытка создать другой художественный антропологический тип кажется катастрофическим путем.

Д. О.: Должен ли музей, «дворец проектов» быть в столице? Или в каждом уважающем себя городе должен быть маленький музей? Как вам это видится?

Э. К.: Я думаю, в каждом уважающем себя городе должен быть музей. Не у всех имеется возможность выбраться в «большой город». И потом, есть что-то специфическое для каждого района, для каждого города, для каждой страны. Есть международное общекультурное поле, но есть и национальные регионы. Я думаю, очень важно для людей, когда своя культура добавляет что-то. И пускай через этот маленький островок культуры они входят в эту реку.

И. К.: Корни должны быть в своей почве, а верхушки — выходить на более высокий уровень.

Д. О.: Вернемся к персоналиям. Лисицкий ориентирован в будущее, Кабаков — в прошлое: взгляд на будущее из прошлого и наоборот. При этом Лисицкий, на мой взгляд, был человеком совершенно ренессансного склада, работавшим в разных формах и форматах, что и позволило ему выстроить подобную оптику. Чувствуете ли вы себя ренессансным художником?

И. К.: Мне кажется, что тут нет никаких исключительных «ренессансных» свойств, это нормально — работать в разных медиа. Подобные мультимедийные свойства были характерны для всего Ренессанса. Каждый автор способен был нарисовать фреску, картину, миниатюру, построить сарай, дом, замок и т. д. Это было единое поле производства. Почему? Потому что узкая специализация связана с торгово-промышленным отношением к делу. Ренессанс — система возможной проекции своего творчества на разные формы медиа.

Э. К.: Свободная креативность.

И. К.: Свободная креативность, да. Леонардо заказывают каналы прорезать, он проводит огромное количество времени в болотах, заражается. Описать муху, таракана, создать учебник, как рисовать лошадь. Поскольку лучи креативности били и освещали любое, что под них попадало. Таков же Микеланджело. По мере производства художественной продукции, цехового производства, ренессансная личность уходит в производственное дело, в очень строгое медиапроизводство. Теперь это только живописец или только гравер. Честь и совесть профессионала, который может очень хорошо делать картины, но не умеет изготавливать столы. Или умеет делать только рамы. Как происходит подобная «коридоризация»?

Э. К.: Я думаю, это — отсутствие фантазии. Есть художники, у которых очень бурная фантазия, и она их как бы заставляет, гонит плеткой делать что-то еще, про-



бовать различные жанры, различные виды. А есть художники без фантазии. Кроме того, много значат сбыт и заказчик.

И. К.: Но это связано еще с повышением критерия качества, я бы так сказал. Повышение качества изготовления картины, прогрессирующее до искусства реализма. Однако профессиональная устремленность сужает диапазон медиа, в котором человек работает.

Д. О.: «Узкий специалист флюсу подобен?»

И. К.: Да. Все сводится к швейцарскому часовому мастеру.

Д. О.: Если я не прав, вы меня поправите, но я вижу близость деятельности Лисицкого и вашей в том, что Лисицкий открыл прием новой выставочной экспозиции, соединившей в одной комнате и мебель, и журналы, и новый взгляд, и освещение. Создал целый новый мир в отдельной камерке. Мне кажется, что этот прием близок вашим тотальным инсталляциям.

И. К.: Да, может быть.

Э. К.: Единственное, что у него отсутствует, — персональное пространство.

И. К.: В наших пространствах всегда подразумевается присутствие человека. А там нет человека. Принципиальная особенность авангарда — это «бесчеловечность». Все делается для анонимного «нового человека», который так и не возник.

Э. К.: Это не для вас, а для них.

И. К.: Я приведу пример. Мой приятель посетил какой-то музей, устал и хотел сесть на стул в одной из комнат. И услышал крик охранника: «Этот стул не для вас, а для всех!» Очень точное и правильное понимание вопроса: авангард делал всё для всех, но никогда для «единственного» человека.

Д. О.: В вашем творчестве присутствуют персонажи, а его фактический адресат — конкретный зритель, который заходит, идет по коридору, что-то видит...

Э. К.: Это персонально для этого зрителя. Он всегда находит что-то свое.

И. К.: Это всегда для конкретного зрителя, и всегда человек был в этих инсталляциях.

Э. К.: Есть герой.

Д. О.: Выстраивается еще одна параллель между Лисицким и Кабаковым: имперсональное и персональное.

И. К.: Это рассказы про человека. А Лисицкий — это универсальный проект, универсальный дизайн. Недаром он считается величайшим и первым дизайнером нового времени.

Д. О.: Однако вы тоже уделяете очень много времени каждой детали.

Э. К.: Но это не дизайн.

И. К.: Это нулевой дизайн, это обычный, банальный дизайн.

Э. К.: Это как бы выписывание трехмерной картины. Тотальная инсталляция — та трехмерная картина, которая дает возможность зайти внутрь и рассматривать внутренние детали. Мы прекрасно знаем, как нам стоять перед картиной и рассматривать ее, но пока очень плохо понимаем, что мы рассматриваем внутри.

Д. О.: Изменилось ли у вас с годами отношение к деталям в творчестве? К тщательности выписывания?

И. К.: Вопрос выписанности деталей не стоит. Я бы сказал, это как у Делакруа: что-то там такое нарисовано, но на самом деле очень «вообще» нарисовано. У тебя есть предположение, что это лев, но это очень смутный лев.

Э. К.: Однако если в инсталляции стул будет стоять на пол-миллиметра влево, то будут его двигать 20 раз, пока он не встанет точно там, где ему положено стоять визуально в этой картине.

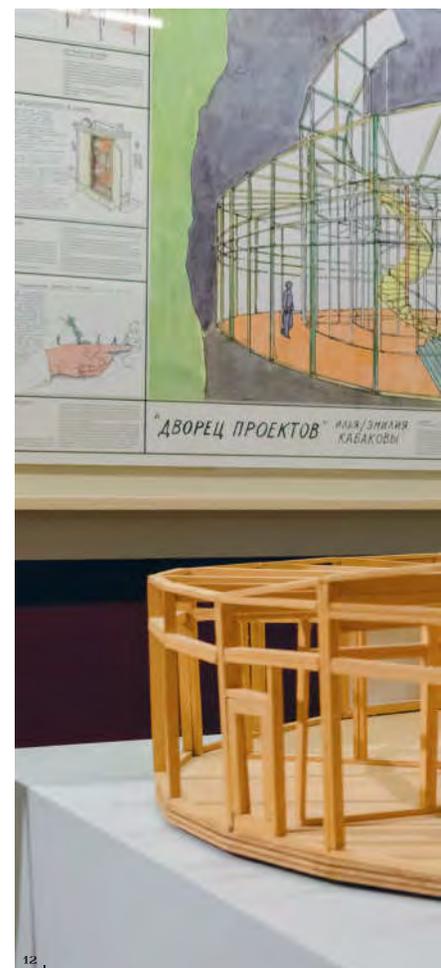
И. К.: Очень важен общий вид. У Делакруа — это хороший пример — глубокое, цельное понимание картины. Есть художники с врожденным чувством целого. Например, Тёрнер. Для него деталь не играет особенной роли, потому что деталь — это только участник всего целого. А есть художники, которые совсем лишены чувства целого. Энгр, например. Трудно смотреть на его картину в целом, поскольку у тебя нет чувства, что он сам в целом видел ее. Для того чтобы уметь делать целое, нужно иметь дистанцию.

Д. О.: То есть важнее иметь перспективу Тёрнера?

И. К.: Так же важно чувство целого и для инсталляции. Это значит, промежутки между вещами не менее важны, чем сами вещи.

11 | **ФРАГМЕНТ ИНСТАЛЛЯЦИИ**
«Человек улетевший
в космос из своей квартиры».
1985

12 | **Дворец проектов.**
МОДЕЛЬ: 1998





Э. К.: Художники, которые делают инсталляцию, очень часто думают, что важны только детали. И начинают отрабатывать эти детали. Они располагают объекты в пространстве. Но тотальная инсталляция не состоится, если ты не видишь «целую» комнату. У тебя не получится атмосфера, которую ты хочешь передать. Человек заходит, видит объекты, и это означает, что работа не получилась.

И. К.: Художественное произведение — это вибрация. Но она идет от картины тогда, когда пазл сложился. Тогда картина вибрирует как единое целое.

Д. О.: Бывает, что за деревьями не видишь леса...

И. К.: Конечно. Почему плох Шишкин как художественное произведение? Там нет целого. Но он хорош для микроскопического, потому что там прорисован каждый сучок.

Д. О.: У Тёрнера некоторые работы выглядят как абстракции...

И. К.: Да, пожары, туманы. Но более великого художника, работающего с «целым», трудно представить.

Д. О.: У меня еще один вопрос, который связан и с Тёрнером, и с Тицианом, и с Рембрандтом. Это вопрос о пожилом художнике, перешедшем в третий, четвертый возраст. Есть так называемый поздний стиль художника. Что он собой представляет? Одни искусствоведы находят какие-то ошибки, а другие говорят, что это вовсе не ошибки, а возрастное видение. Для Тициана в «Святом Себастьяне» важно, чтобы пламя было белым, а не цвета пламени.

И. К.: Очень интересный вопрос. Что ты об этом думаешь?

Э. К.: Я думаю, это очень индивидуально. Думаю, появляется какой-то другой, более глубокий взгляд. Человек понимает, что жизнь подходит к концу, и очень хочет остаться в истории культуры. К этому моменту ему уже важно не выставить себя персонально, а войти в великий ряд истории. В соответствии с этим он оглядывается — посмотреть, что он уже сделал и что нужно доделать, дабы попасть туда. Ты сидишь в вагоне, но в этом вагоне ты знаешь, кто рядом с тобой сидит. И ты хочешь соответствовать, чтобы тебя не выбросили на следующей остановке. И в данном случае, я думаю, тоже так. Ты проделал какой-то круг с картинами, и вот сегодня эти картины — в каком-то расширенном варианте, они пришли к определенному моменту, когда используются элементы, скажем, 1960–1970-х годов. Но они более глубокие, они впитали в себя и смысл того, что было сделано тогда, и одновременно получили какой-то универсальный опыт того, что было проделано за все эти годы. Я бы даже сказала, опыт инсталляции включен в эти картины. Сама картина вобрала в себя инсталляционные элементы. Техника коллажа — это элементы инсталляции, введенные в картину. Пожалуй, так.

И. К.: Ты говоришь больше о нас с тобой. Что касается высокой классики, в старости ты видишь свободное, раскрепощенное «целое». Все поздние работы художников охватывают картину в целом. Что поздний Рену-



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ар, что поздний Тициан. Он сделал сотни картин, он прекрасно знает, какой должен быть эффект. Но у него, как кажется, не хватает энергетики на изготовление каждой отдельной детали. Возникает парадокс между целым и деталями. Во всех поздних произведениях всегда детали как бы проскакивают, «проборматываются», потому что важно произнести всю фразу. Ранний Тициан — целое вместе с деталями, а поздний Тициан — целое, но с пропуском слов. И так всё понятно. Лучше всего проследить подобную эволюцию у Клода Моне. Его поздние кувшинки, эти огромные панорамы, были ужасно встречены критиками, потому что все знают баланс в его великих вещах — между целым и тщательно проработанными деталями. Эта мазня, цветовой полив, особенно совсем поздний, где нет японского моста, а просто куча краски нашлепана на холст, где уже ничего нет, кроме настоящей пачкотни, — был, как известно, встречен очень плохо, но это великие картины, результат всей жизни. Превалирование целого — красочного месива — понималось самим Моне как цель и смысл в конце пути.

Д. О.: В современном искусстве мало художников, которые что-то делают сами. Как вы относитесь к очень популярной сегодня ситуации, когда другие люди помогают художнику создавать произведения?

Э. К.: У каждого своя ситуация, поэтому я не думаю, что ее нужно обсуждать. Многие поставили концептом: я ничего не делаю, за меня кто-то делает. Другие это делают по той причине, что это — товарное производство. Третьи делают сами. Это вопросы принципа, технологии и интегральности художника. Мы всё делаем сами.

И. К.: С этим связана тема потери «школы». Гибель школы изготовления картин началась более 100 лет назад, на рубеже XX века. Это гибель академического и профессионального отношения к изготовлению картин. Появление на сцене принципиального дилетанта, который действует поэтапно. Сначала он подражает настоящим картинам, как Сезанн, а потом уходит в свободный полет. Эта гибель школы имеет существенное значение. Сегодняшний автор — существо вообще без тормозов. Или он подражает произведениям, намекая, что что-то умеет, и в этом случае не полностью безнадежен, или вообще радикально отказывается от всякого исполнения и представляет собой менеджера, ко-

торый заказывает задуманные произведения специалистам, а те всё исполняют.

Э. К.: Должно быть согласие зрителей и музейной, культурной среды на эту ситуацию. Если согласны, почему бы и не делать.

Д. О.: Можно вспомнить старое итальянское слово «боттега», что значит «мастерская»: есть Рафаэль, а есть 50 подмастерьев, которые работают по его эскизам.

И. К.: Есть только одно различие: при изготовлении вещей маэстро, менеджер должен уметь сам всё делать. Сегодняшний менеджер этого не умеет и не хочет.

Д. О.: По отношению к старым мастерам данная тема хорошо разработана. В Эрмитаже есть Рубенс, есть «Рубенс и ученики», «мастерская», «круг Рубенса», «школа Рубенса»...

И. К.: Но Рубенс всё мог сделать сам.

Э. К.: Вам никогда не попадалась книга «Адвокаты»? О Микеланджело и других художниках. Там есть контракты, которые заключали он и его мастерская-студия с различными клиентами. Например, картина, где все сделано самим художником, стоит столько-то золотых монет, а картина, где им сделана фигура, а все остальное — учениками, подмастерьями, — столько-то. Картина, на которой он делает только руку или только лицо выписывает и т. д. Там огромная градация. Это очень четко различалось. Мы не знали этого, но это невероятно интересно.

Д. О.: И ничего нового нет.

И. К.: Есть одно новое различие. Например, сегодняшний художник хотел сделать партию картин для выставки. Он просто заказал картины трем разным художникам и выставил как свои вещи.

Э. К.: Подписано им — и сказано, что это делает он.

Д. О.: Это известная история с Дэмьеном Хёрстом, когда выяснилось, что три человека рисуют его «точки» годами?

Э. К.: Есть и много других, когда художник сидит и что-то делает, а 12 человек рисуют большую картину. А потом он подходит и подписывает. Ведь он же никому не говорит, что у меня в этой картине подмастерья нарисовали то-то, а я сделал это. Всё — мое.

И. К.: Разделение менеджера и производителя, которое сегодня очень важно, называется «хозяин проекта». Менеджер придумал проект, а кто его исполняет — не имеет значения. Это входит в зону бизнеса, потому что сегодняшний бизнес, который продает автомобиль, сам его уже не делает. Он организывает всю цепочку, оканчивающуюся отправкой автомобиля в магазин. Этот момент организации, манипуляции — великий талант, который раньше был в руках антрепренеров, например Дягилева, — сегодня выполняет сам художник.

Д. О.: Про вас известно, что вы много работаете с утра каждый день. Что еще? Чтение? Музыка? Какие еще импульсы?

И. К.: Ничего. Гуляние по улице.

Э. К.: Он читает, музыка звучит целый день в мастерской, концерты, театры, музеи.

Д. О.: Что-то это дает?

И. К.: Это связано с прошлым. И прошлая твоя часть теперь гораздо больше, чем в молодости.

Д. О.: Самый последний вопрос. Мы договорились не обсуждать современную ситуацию в России, и я не буду просить вас что-то пожелать современным российским художникам. Но скажите, чего им точно не нужно делать? Вот есть молодой человек, художник, который хочет быть как вы.

Э. К.: Не надо, чтобы он был как мы. Пусть он будет как он. Не нужно замыкаться на себе. Нужно постоянно смотреть, что происходит вокруг тебя, и не думать, будто тебя не принимают по той причине, что ты лучше, нежели другие, но тебя не хотят брать, поскольку придумали массу причин. Нужно смотреть, почему. Если ты видишь, что что-то не так, посмотри сначала на себя, сравни со всем остальным. Современному художнику всегда нужно видеть перед собой не один эпизод, а тот ряд, в котором стоят художники на стене музея или где-то на огромной выставке. Не надо стараться выскочить сейчас. Самое лучшее — это групповые выставки, поскольку ты можешь сделать ошибку в групповой выставке, но, сравнив с другими, увидишь, где ты ее сделал. Когда ты высказываешь один, тебе кажется, что это успех. Но успех оказывается очень коротким. Лучше, когда идешь по одной линии с другими. В 1980-х годах была очень хорошая ситуация с кунстхалле и кунстфэрайнами. Не было финансовой помощи, но художник имел возможность показать, на что он способен, и сравнить себя с другими. И тогда он очень четко видел, куда ему двигаться дальше.

Д. О.: То есть, опять же, некий диалог?

Э. К.: Всегда должен быть диалог с другим.

Д. О.: А что такое успех для художника?

И. К.: Я сначала отвечаю на первый вопрос. Хороший вопрос: не что нужно делать, а чего обязательно не нужно делать. Не вылезать самому, быть в группе и рефлексировать внутри системы. Двух вещей нельзя делать. Первое: ни в коем случае не соединять свою работу с заработком. На определенном этапе, когда-нибудь ты будешь зарабатывать своим трудом. Но на огромный период времени ты должен разделить заработок и художественную продукцию...

Э. К.: Я бы сказала, не делать художественную продукцию для заработка.

И. К.: ...Не думать, что твои картины или вещи должны быть проданы, получить зону торговли, галереи и т. д. Не ориентироваться на деньги. Поскольку сегодняшний успех и, соответственно, большие деньги — показывают, что нужно немедленно двигаться в сторону тех мест, где эти деньги «куют». Важен момент отделения себя от денег. Сразу ставится вопрос: а где же тог-

да зарабатывать? У меня же девушка, жена, уже ребенок вырос, мне же нужны деньги! Ответ: любым способом найти побочную работу...

Э. К.: Сегодня другая ситуация, не такая, которая была у нас. Потому что мир открыт и очень часто в художественной среде можно найти кого-то, работы покупаются. Но не надо продуцировать с целью продать.

И. К.: ...Да, не ориентироваться на рынок и создавать что-то такое, что уже продается в других местах. Поворот корабля носом в сторону заработка. Теперь второй момент. Должно быть прогрессирующее отращивание к жизни. В идеале, ты не должен жить. Почему? Искусство — область фантазии, непрерывная работа в этой области. Причем каждая акция жизни, так называемый отдых, отвлекает тебя от твоей работы. Это очень трудно сделать, но в идеале — ты должен работать ежедневно, и это единственная форма твоего существования. Ты должен включиться, как скрипач. Эта профессия требует непрерывной работы, тренинга. Обязательно каждый день ты должен делать художественный продукт, и важно не то, что ты «художник», а то, что ты сделал. Ты, как повар, создан для того, чтобы жарить курицу. Курица — твоя цель, но не ты, который жарит курицу. Эта перекодировка сегодняшнего арт-мира с «курицы» на «повара» — роковая. Чем меньше ты живешь, тем лучше для твоего искусства.

Теперь я отвечаю на вопрос «В чем мера успеха?». Замечательный вопрос. Дело в том, что художник — это повар, который работает в ресторане. Успех повара — очень хорошее блюдо, которое он приготовил. Успех — это успех его продукта, но не успех самого повара. Повар не должен выходить из кухни. Если нравится курица, то не важно, последуют ли аплодисменты, закричат ли: «Повара на сцену!» Сегодня художник может иметь успех от так называемых событий: как он расставил стулья, как он сам оделся, как он функционирует внутри художественной среды, правильно ли он «включил» медиа. Сегодняшняя ситуация успеха — минимальное внимание к продукту, максимальное внимание к повару.

Э. К.: Это ошибка, потому что повара меняются.

И. К.: Конечно. Этот успех короткий. Сегодняшний «повар»-художник должен все время быть на людях, не выходить из створов телевидения, журналов и т. д. Журналы сегодня минимально показывают продукты художников и максимально показывают его дом, его физиономию, его любовниц. Это успех сегодня. Раньше был успех продукта, а сегодня — успех самого художника.

Д. О.: Сегодня у нас принято так: когда подают десерт, повар под аплодисменты выходит в зал.

И. К.: И в журналах спрашивают: как вы живете? Какой у вас дом? Что вы едите? Сегодняшний вопрос художнику — не «Что ты нарисовал?», а «Какие брюки ты носишь? Какой образ жизни ведешь?». Это все равно что спросить у повара: «Какой у вас колпак?» Это, конечно, патология, вне всякого сомнения.

Э. К.: Это не патология, это — символ века, символ времени.



131

К ЧИСЛУ ВЕЛИЧАЙШИХ СОКРОВИЩ ЗНАМЕНИТОЙ КОЛЛЕКЦИИ ИМПРЕССИОНИСТОВ И ПОСТИМПРЕССИОНИСТОВ В ГАЛЕРЕЕ ИНСТИТУТА КУРТО ПРИНАДЛЕЖИТ КАРТИНА СЕЗАННА «ИГРОКИ В КАРТЫ» (1892–1896). ИЗ СКРОМНОГО СЮЖЕТА — ДВУХ КРЕСТЬЯН, ИГРАЮЩИХ В КАРТЫ ЗА ПРОСТЫМ ДЕРЕВЯННЫМ СТОЛОМ, — СЕЗАНН СОЗДАЛ НЕЧТО ВЫДАЮЩЕЕСЯ: МОНУМЕНТАЛЬНО-СПОКОЙНОЕ, ТО, ЧТО ОБЕСПЕЧИЛО ЭТОМУ ПОЛОТНУ РЕПУТАЦИЮ ОДНОЙ ИЗ ЕГО НАИБОЛЕЕ СИЛЬНЫХ И ЗНАМЕНИТЫХ РАБОТ.

ПОЛЬ СЕЗАНН. «ИГРОКИ В КАРТЫ»

БАРНАБИ РАЙТ (ДЭНИЕЛ КАЦ,
КУРАТОР ИСКУССТВА XX ВЕКА В ГАЛЕРЕЕ
ИНСТИТУТА КУРТО (ЛОНДОН))

Картина принадлежит к серии «Игроков в карты», написанных в первой половине 1890-х годов; именно ее Гюстав Коко (1865–1926), ранний биограф Сезанна, называет «равной самым прекрасным произведениям искусства в мире». «Игроки» стоят в одном ряду с серией «Купальщиков» — как наиболее амбициозные и сложные пластические произведения Сезанна.

Первое упоминание о серии «Игроки в карты» появилось в 1891 году, когда писатель Поль Алексис (1847–1901) посетил студию Сезанна в Экс-ан-Прованс, увидел там и описал живописное изображение местного крестьянина с фермы в поместье Жа-де-Буффан. Впоследствии к этому крестьянину присоединились и другие владельцы глиняных трубок: старый садовник, известный как папаша Александр (среди наших «Игроков» он слева), батрак Пол-лен Поле (игрок справа). Поле явно очаровал Сезанна, который изобразил его и на другой картине — «Курильщик» (1890–1892; коллекция Государственного Эрмитажа).

Крестьяне не позировали Сезанну вместе за карточной игрой: каждый из них в отдельности был исследован карандашом художника;

зарисовки использовались затем в качестве основы для нескольких картин, в том числе в пяти тесно связанных композициях разного размера. Сезанн, кажется, начал с изображения четырех игроков на холсте скромных размеров (сейчас картина в Метрополитен-музее), затем значительно расширил и развил идею во второй композиции (она в коллекции Фонда Барнса (Филадельфия)). Позднее Сезанн сделал еще три почти идентичные сцены с двумя игроками в профиль: первая, небольшой холст, находится в музее Орсэ; версия большего размера — в галерее Института Курто; последняя, самая большая, — в частной коллекции.

Сезанн повторяет композицию, привержен ей; возможно, это продолжающаяся борьба с субъектом, стремление выразить суть этих битых солнцем людей, которых он нашел настолько убедительными. По его словам, местные крестьяне были человеческим эквивалентом горной гряды Сент-Виктуар, возвышающейся над городом — твердо и неизменно: «Я превыше всего люблю людей, которые составились, не нарушив старых обычаев».

Сезанновские игроки в карты — не разнузданные пьяницы и картежники, какими было принято изображать крестьян в традиционной сельской жанровой живописи. Напротив, они стоически и сосредоточенно выполняют освященный временем ритуал. Как писал английский критик Роджер Фрай в 1927 году: «Тяжело придумать что-либо сверх того, что уже сделано великими итальянскими примитивистами... что уже найдено в смысле необыкновенной монументальной силы тяжести и сопротивления: то, что найдено и уже неизменно... “Монументальность” живописи Сезанна так же тверда и прочна, как музейное искусство».

Пожалуй, наиболее примечательно в живописи «Игроков в карты» то, что соблюдение неизменных традиций было достигнуто расширением границ в радикально новом направлении. Сезанн пишет совершенно свободно, яркими «лоскутными» мазками, делающими поверхность картины живой. Для большинства зрителей XIX века подобная техника была так же груба, как и крестьянские сюжеты картин, но «Игроки в карты» оказались источником вдохновения для следующих поколений — художников-авангардистов.

Крестьяне Сезанна стали камертоном кубистических портретов Пикассо; на протяжении всего XX века мы видим их отражение в творчестве самых разных художников: от Фернана Леже до Джеффа Уолла.

«Игроки в карты» Поля Сезанна были показаны осенью 2013 года в рамках цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже». Картина представлена Институтом Курто (Courtauld Institute of Art), Лондон, владельцем впечатляющей коллекции новой французской живописи. Курто хранит десять работ Сезанна. Михаил Пиотровский назвал «Игроков в карты» «супершедевром из категории самых великих и дорогих картин на свете».

13 | **Поль Сезанн**
Игроки в карты. 1892–1896
Галерея Курто, Лондон

МЭГГИ ХЭМБЛИНГ. «СТЕНА ВОДЫ»



¹⁴ | Мэгги Хэмблинг
Дя Эми Уайнхаус. 2011

¹⁵ | ФОТОПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ
МЭГГИ ХЭМБЛИНГ

МЭГГИ ХЭМБЛИНГ, ХУДОЖНИК, СКУЛЬПТОР, РИСОВАЛЬЩИК И ГРАВЕР, — ОДИН ИЗ ВЫДАЮЩИХСЯ МАСТЕРОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. ЕЕ КАРТИНЫ СОЧЕТАЮТ ОБРАЗНОСТЬ С АБСТРАКЦИЕЙ. СЛАВУ ХУДОЖНИЦЕ ПРИНЕСЛИ ПОРТРЕТЫ МЕРТВЫХ, А ТАКЖЕ ПЕЙЗАЖИ СЕВЕРНОГО МОРЯ.

ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН

Серия монотипов, которая выставлялась в фойе Эрмитажного театра в июне 2013 года, создана по последним произведениям Хэмблинг, объединенным в цикл «Стена воды». Идея цикла навеяна творчеством британского композитора Бенджамина Бриттена, столетие со дня рождения которого отмечается в этом году. В рамках празднования в России, летом на сцене Эрмитажного театра была дана опера Бриттена «Блудный сын», вдохновленная картиной Рембрандта.

В 2003 году на оленбургском пляже в Суффолке публике была представлена скульптура под названием «Гребешок», которую Хэмблинг посвятила Бриттену. Каждый год в Оленбурге проводится фестиваль музыки и искусства, учрежденный в 1948 Бриттеном и его единомышленниками.

В октябре 2010 года Британский совет пригласил Хэмблинг в Россию, чтобы она разработала план мероприятий по празднованию столетия Бриттена. Результатом этой поездки стали монотипы, изображающие Северное море у берегов Суффолка, — захватывающий, величественный пейзаж, служивший источником вдохновения для Бриттена в течение всей его жизни и с 2002 года ставший для Хэмблинг главной темой. Художница стремилась передать собственное ощущение ужаса при виде гигантских волн, обрушивающихся на берег Саутуолда, к северу от Оленбурга.

Цикл «Стена воды» отображает момент конфликта, предшествующий примирению, который так точно удалось воплотить Рембрандту в «Возвращении блудного сына». Работы Хэмблинг показывают, как постепенно рушится стена, разделившая отца и сына.

Опера Бенджамина Бриттена «Блудный сын» впервые была исполнена в церкви Орфорд (графство Суссекс) в 1968 году. Эту музыкальную притчу, посвященную Шостаковичу, композитор написал под впечатлением от посещения Эрмитажа, где и увидел картину Рембрандта.



Мэгги Хэмблинг — одна из известнейших современных художниц Великобритании, за достижения в живописи удостоенная званий офицера ордена Британской империи (1995), командора ордена Британской империи (2010). Профессиональное образование Хэмблинг получила в художественной школе Ипсвича (1962–1964), а затем в Колледже искусств в Камбервелле (1964–1967) и в знаменитой лондонской Школе изящных искусств Слейда (1967–1969). Будучи студенткой, она экспериментировала с разными формами, последовательно осваивая выразительные средства оп-арта, поп-арта и абстрактного экспрессионизма, находившихся тогда на пике моды в мире искусства. Многие из того, что в 1990-х составило славу «Молодых британских художников», например использование живых растений и животных, эксперименты со светом, звуковые инсталляции, концептуальные проекты, Мэгги Хэмблинг делала еще в 1960-х и начале 1970-х. Однако ничто не давало художнице такой творческой отдачи, как живопись. Позднее она вспоминала: «Мне все время нужна была помощь людей, которые могут провести свет, понимают в звуковом оборудовании, могут сделать фотографии. Я себя чувствовала скорее импресарио, а не создателем. [В живописи] я могу натягивать холст, готовить его и писать совершенно самостоятельно и независимо ни от кого». В последние 10 лет морские волны — главные персонажи и музы творчества Хэмблинг; в этот обширный цикл живописных, графических и скульптурных произведений входит серия монотипов «Стена воды» (2011), представленная на выставке в Государственном Эрмитаже. Эта сюита, воспевающая силу, мощь и красоту Северного моря, — дань памяти выдающегося британского композитора Бенджамина Бриттена, для которого суровая красота океана служила вдохновением на протяжении всей жизни.

— ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

16



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

17

Выставка «Виллем II и Анна Павловна. Королевская роскошь Нидерландского двора», открывшаяся в Государственном Эрмитаже в сентябре 2013 года — одно из главных событий перекрестного года Голландии в России и России в Голландии. Выставка посвящена браку Виллема Оранского, наследника нидерландского престола и Великого герцогства Люксембургского, с великой княжной Анной Павловной, организована Государственным Эрмитажем совместно с Королевским собранием Нидерландов (Гаага, Нидерланды), Городским музеем Дордрехта (Нидерланды) и Городским художественным музеем Люксембурга — виллой Вобан (Villa Vauban), при поддержке постоянного партнера Государственного Эрмитажа — «Объединенные пивоварни Хейнекен».

ВЫСТАВКА «ВИЛЛЕМ II И АННА ПАВЛОВНА. КОРОЛЕВСКАЯ РОСКОШЬ НИДЕРЛАНДСКОГО ДВОРА»

- 16 | **Николас Пинеман**
*Портрет Виллема II,
короля Нидерландов. 1849*
- 17 | **Никез де Кейзер**
*Портрет королевы-матери
Анны Павловны. 1850*
- 18 | *Коронационный мундир
Виллема II, шапка и сабля
Ватерлоо, ордена. Около 1840*
- 19 | *Платье придворное
парадное из серебряной
парчи. 1890-е*

НИКОЛАЙ ЗЫКОВ

Борьба с Наполеоном завершалась Венским конгрессом. Одним из решений конгресса было восстановление независимости Нидерландов и провозглашение королем страны Виллема I, из династии Оранских-Нассау. Почти сразу по окончании конгресса (9 июня 1815 года) сын Виллема I — будущий король Виллем II, к тому времени уже не раз проявивший мужество и военные способности, особенно отличился в битве при Карт-Бра (16 июня) и в битве при Ватерлоо (18 июня), во время которой был ранен.

Александр I обратил внимание на голландского принца и не только наградил его орденом Святого Георгия, но и со сватал за него свою сестру Анну Павловну (это решение было принято при активном содействии другой сестры императора, Екатерины).

Венчание состоялось в самом начале 1816 года, через полгода после сражения при Ватерлоо, в церкви Зимнего дворца по православному канону, а затем в Белом зале — по протестантскому.

До лета молодая чета проводила время в Петербурге и его пригородах. Вероятно, именно знакомство



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

18



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

19

с Петербургом и императорской коллекцией, впечатлив наследника нидерландского престола, сделало его страстным поклонником искусства. И хотя Виллем не располагал такими материальными возможностями, как Александр I или Николай I, ему удалось собрать замечательную коллекцию живописи, где было очень много по-настоящему ценного.

В дальнейшем его внезапная смерть и сложное финансовое положение семьи вынудили организовать распродажу, благодаря которой Николай I купил для своего собрания несколько работ Гверчино, Госсарта, дель Пьомбо, ван дер Вейдена и, например, проданную впоследствии из Эрмитажа картину Яна ван Эйка. Уже этот далеко не полный перечень имен показывает, сколь значительные произведения старых мастеров имелись у Виллема, но не следует забывать, что он охотно приобретал и картины современных ему нидерландских художников. Многие из этих картин тоже представлены на выставке.

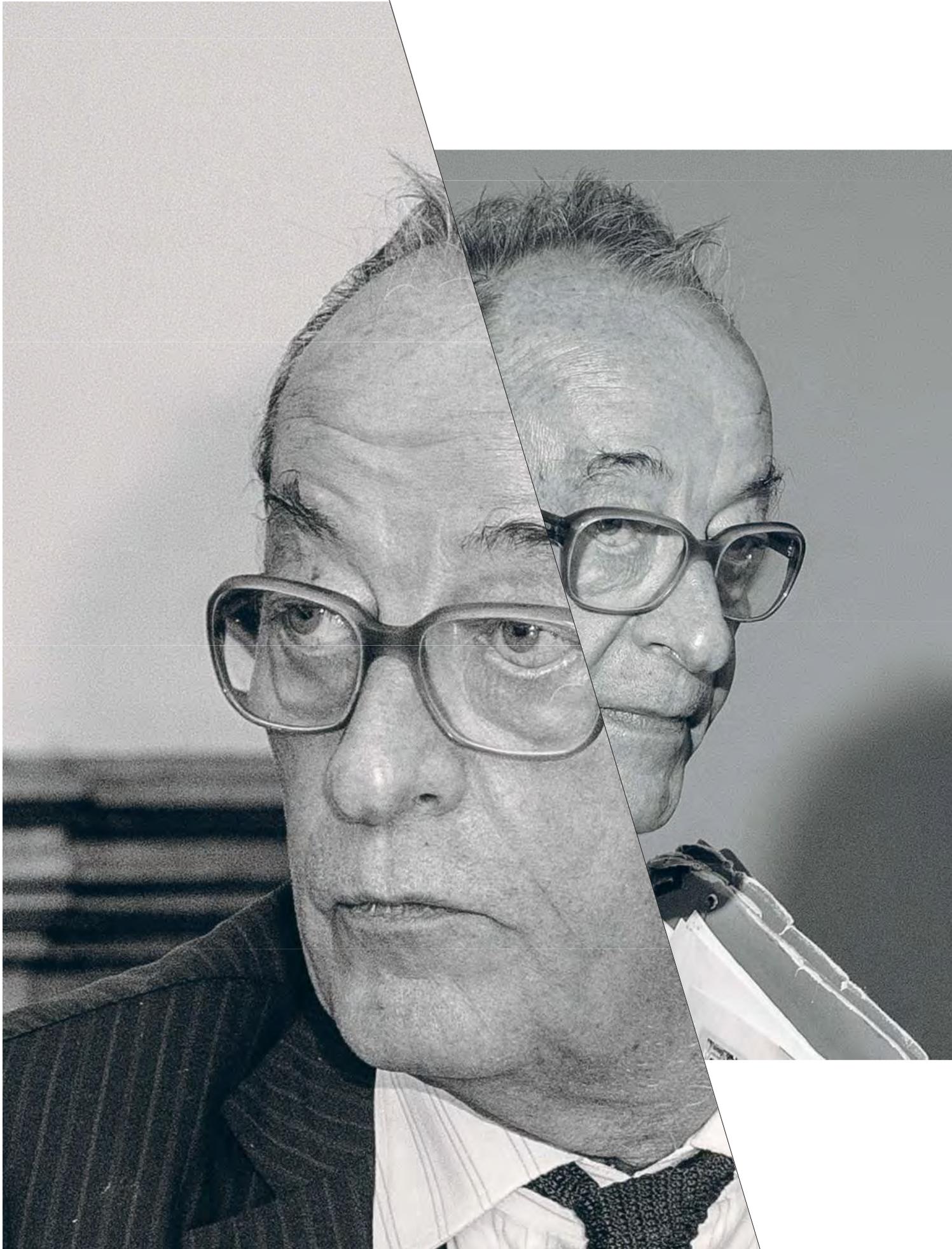
Начало выставки повествует об участии Виллема в Наполеоновских войнах и о его свадьбе: здесь мож-

но увидеть большое количество личных вещей обоих августейших супругов, предметы из приданого Анны Павловны, предметы обихода и пр.; во второй части представлена живопись, а также изображения мест ее экспозиции: Готического павильона и зала во дворце Кнётердейк в Гааге.

Подобно тому как коллекция Виллема II после его смерти разошлась по всему миру, многие постройки дворца, осуществленные по собственным планам короля, — в которых, увы, оказалось много технических ошибок, — позднее были разобраны.

В целом выставка — попытка достаточно полно представить то, что связано с судьбой этого короля Нидерландов и его супруги, породнившей Романовых с Оранскими-Нассау.

Участниками выставки стали 26 музеев и частных собраний из Нидерландов, Франции, Люксембурга, Великобритании, Дании, Канады и США. Главные партнеры Эрмитажа в этом проекте — Городской музей Дордрехта, Королевский архив Нидерландов и городской музей Люксембурга Вилла Вобан.



● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

КАСПЕР КЁНИГ, КУРАТОР MANIFESTA 10
СЕРГЕЙ ФОФАНОВ¹

СТРАХА НЕТ

ИСКУССТВО СТАЛО СЛИШКОМ МОДНЫМ И ШИКАРНЫМ,
ОНО ПРИГЛЯнулось СЛИШКОМ МНОГИМ ЛЮДЯМ И В ЭТОЙ ИСКАЖЕННОЙ
ФОРМЕ ОКОНЧАТЕЛЬНО ПОЛЮБИЛОСЬ. ПОДОБНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ
ДЕЛ КАТАСТРОФИЧНО И ФАТАЛЬНО. НАША ЗАДАЧА — ВСЯЧЕСКИ
СОПРОТИВЛЯТЬСЯ ДАННОМУ ФАКТУ И ЕЩЕ РАЗ ЗАЯВИТЬ
О ДРУГОМ ПО СВОЕЙ ПРИРОДЕ ИСКУССТВЕ.

В. Почему выбор куратора так важен для Manifesta?
В. В чем состоит роль куратора?

О. Куратор — только связующее звено между художником, с одной стороны, и публикой, с другой. Когда ко мне обратились с предложением подготовить заявку для Manifesta 10 в Санкт-Петербурге, я не особо раздумывал. Я умею проигрывать — и попросил только о разрешении, если моя заявка не пройдет, опубликовать свой концепт через год после проведения Manifesta. Я отправился в Санкт-Петербург вместе с Эмили Эванс, молодым историком искусства, и сформулировал заявку. В качестве главной идеи я выбрал энергию, существующую между историей Эрмитажа и историей развития современного искусства. Попытаюсь здесь, на месте, донести эту идею в изящной и умной игровой форме, отразить процесс эстетических преобразований Европы в последние годы. Я хочу обострить противоречия, найти адекватную наглядную модель для их понимания, но не модель, по которой нужно строить свою жизнь. Эрмитаж — особое место, он прекрасно демонстрирует комплексный подход в понимании различных визуальных культур.

В Зимнем дворце скрыта магия, в нем постоянно теряешься, блуждая в состоянии абсолютной эйфории. Это, пожалуй, один из самых важных и удивительных музеев на свете. Его уникальное состояние не только отвечает чисто эстетическим конвенциям, но и дарит совершенно неожиданные вещи. Я очень воодушевлен... это звучит слишком патетично, и тем не менее — именно воодушевлен будущей работой с Эрмитажем и в Эрмитаже.

Нельзя требовать от искусства быть еще более искусством, чтобы улучшать наше будущее. Но с помощью искусства можно лучше понять многие вещи, и нельзя слишком высоко превозносить искусство, которое этого недостойно.

В. Как Manifesta 10 может стать событием в Санкт-Петербурге — пятимиллионном мегаполисе, перенасыщенном культурными событиями? Как обратить на себя внимание?

О. Если нам удастся повернуть один трюк и обставить нашу выставку так, что сами петербуржцы смогут найти в ней отражение своей жизни и сделать эти реалии фактором самоидентификации, то нам гарантировано признание мирового художественного сообщества. Если город и его жители готовы меняться, нам важно выразить подобную готовность. Я считаю заблуждением, что Санкт-Петербург в первую очередь ассоциируется во всем мире со своей травматической историей, полной утопических планов. Воспользовавшись этим опытом и не вычеркивая поэтических воспоминаний, нужно создать общее будущее. Многие черты, которыми наделен Петербург, уникальны и выделяют его на фоне других мировых горо-

дов. Его идентификация четко артикулирована через его историю и эстетику.

Я прагматичный человек и думаю о каких-то известных примерах и лежащих на поверхности общегородских символах для Manifesta. Например, я бы очень хотел предложить художникам переосмыслить ансамбль Дворцовой площади и Александровской колонны. Я бы хотел привезти знаменитые художественные проекты и сделать их доступными, вписать в среду Санкт-Петербурга. Но сейчас рано об этом говорить: посмотрим, что получится.

В. Расскажите о самой успешной Manifesta: как она изменила место и какой внесла вклад в историю искусства? А какие были ошибки (например, с чем связана отмена биеннале на Кипре)?

О. Я посетил все биеннале Manifesta, за исключением тирольской. Причем некоторые изучал очень внимательно и интенсивно, также организовывал поездки со своими студентами. На протяжении долгого времени я входил в состав попечительского совета Manifesta.

Самой интересной для меня была Manifesta в Любляне, так как она в полной мере отвечала первоначальному замыслу Manifesta — связать между собой разные части Европы. Любляна — очень красивый город с уникальной судьбой, который в полной мере ощутил на себе влияние и блеск Австро-Венгерской империи. Словенцы, пожалуй, единственные, кому удалось, не запятнав себя, выйти из этой чудовищной заварушки в Югославии после падения Восточного блока...

Manifesta в Санкт-Петербурге — уже совсем другая история. Первая Manifesta проходила в Роттердаме, в большом, динамичном портовом городе на берегу моря: здесь можно найти параллели с духом и характером Петербурга, очень интересные исторические и культурные сопоставления. Роттердам наполнен мощной динамикой; он был практически полностью разрушен во время Второй мировой войны и после отстроен заново. Санкт-Петербург — безумно красивый город. Меня интересует исторический отклик предыдущих биеннале Manifesta — еще раз обозначить Европу как культурную площадку во всем ее многообразии, обилии языков, культур, мест, особенностей. Сейчас это разнообразие важно как никогда: оно важнее экономических вопросов или идеологий, здесь речь идет о коллективном прошлом и возможности общего будущего.

В. Задача куратора — найти новых ярких художников или составить концептуальную панораму в рамках какой-то идеологии?

О. Я бы сказал, что тут дело не в идеологии, а в тех конкретных вещах, которые мы хотим показать. Если у самих художников и художниц есть потребность



и готовность выставить те или иные произведения, то они имеют на это право — и мы должны принять это к сведению. Однако мы не вправе заниматься упрощением и редуцировать общий замысел, иначе мы принижаем самих зрителей. Мы должны воодушевить публику, иногда помочь сориентироваться, поддержать ее интерес. Но не по-снобски, ни в коем случае грубо не навязывать свою волю сверху. Мы должны дать зрителю прочувствовать определенные вещи, научить дифференцировать, — и, возможно, то, что раньше казалось неинтересным, подчас даже отталкивающим, обретет новый смысл и станет вдруг намного важнее, чем то, что и так всегда на виду и в фаворе. Это сложный процесс, который требует времени, и он невозможен без обращения к историческому опыту.

Ни в коем случае мы не позиционируем себя в качестве миссионеров и преобразователей; напротив, мы стремимся глубже погрузиться в сложившуюся культурную ситуацию, чтобы открыть доступ к искусству как можно большему числу людей.

Еще раз, речь не идет о неких идеологических предпочтениях, речь идет о том, чтобы относиться серьезно к чужому мнению. Если тебе что-то нравится, не нужно сразу навязывать это другим; мы все должны научиться объяснять свои предпочтения другим людям, дав им возможность раскрыть первоначальный замысел той или иной работы. Здесь есть опасность удариться в популизм и показывать те вещи, которые, как кажется, пользуются успехом у публики и всеми любимы. В таком случае после первой попытки волна интереса очень быстро сойдет на нет.

Лучший показатель успеха любой выставки — то, какое влияние и значение она имеет в последующие годы. И тут встает вопрос: насколько художники отдают себе отчет в том, с чем им приходится сталкиваться? Если их что-то не устраивает, то даже речи быть не может о продуктивном творческом импульсе, поскольку нет подлинного вызова. Это так же, как в музыкальной группе: если один из участников не понимает того, что делают его товарищи, то прозорливая публика заметит фальшь; у подобного коллектива нет будущего. Но к этой категории принадлежит малое число художников, и мы должны воспринимать их всерьез, объективно оценивая их творческий потенциал, а не возможность выгодной инвестиции в искусство или быстрой прибыли на художественном рынке.

В. Manifesta впервые будет выставляться в одном из крупнейших музеев мира: сможет ли она не остаться в тени Рембрандта?

О. В Эрмитаж, как правило, приходят всей семьей; множество людей приводят своих детей и внуков для того, чтобы сфотографироваться на фоне парадной лестницы или в залах дворца. Перед их взором

предстают полотна Матисса, Рембрандта, произведения прикладного искусства, исламское искусство, античные статуи: целый спектр мировой художественной культуры. Это универсальный музей, наполненный особым чувством, которое приближает нас к восприятию русского опыта.

Для того чтобы познакомиться с Эрмитажем, ощутить его невероятную мощь, человеку необходимо как минимум два полных дня, если не все три. Чего стоят сокровища из раскопок сибирских курганов! В Эрмитаже есть такие вещи, которые способны полностью захватить зрителя. Это, конечно, феноменальный музей!

Я надеюсь, что это смогут понять и те люди, которые в первую очередь интересуются современным искусством. Их представления об искусстве вступят в конфронтацию с праисторическими архетипами, которые очень радикальны и притом безумно красивы и вписаны в этот запутанный музейно-антропологический контекст.

Я вновь отчасти пережил здесь свои мысли по поводу России, известной мне из литературы, которую мы все читали, музыки, которую мы слушали, через те вещи, которые насквозь пропитаны историей России. Именно здесь произошла революция, но не такая, какой мы привыкли ее воспринимать по фильмам Эйзенштейна. С самого начала я был немного обескуражен тем, что здесь все внимание приковано к истории и никто не заглядывает в будущее. Но теперь я вижу, что в России речь идет о комплексной проработке истории и своего наследия. Очень не просто правильно обходиться со своей историей. Если нам удастся одну треть Manifesta показать в залах Зимнего дворца, а «визитные карточки» Эрмитажа — «Танец» и «Музыку» Матисса — перенести в залы Главного штаба, разместив там остальные две трети выставки, то мы изменим общий контекст экспозиции, создав диалог между традиционным и современным искусством. Многие посетители, пришедшие посмотреть на Матисса, должны будут переключить свое внимание и на то, что мы предложим на их суд. Таким способом мы найдем эту смычку между царской резиденцией и восточным крылом Главного штаба, где разместится основная экспозиция Manifesta 10.

В. Современное искусство связано со свободой самовыражения художника и свободой куратора; не боитесь ли вы нарушить, к примеру, закон РФ о запрете пропаганды нетрадиционного секса, оскорблении чувств верующих? Не боитесь, что на Manifesta 10 придут вооруженные до зубов казаки и устроят рогот? Или такие скандалы только на руку современному искусству, они привлекают к нему внимание общественности?

О. Никакого страха нет и в помине. Главное — не провоцировать намеренно тех, кто обладает повышенной чувствительностью, иначе это скатится в пространство вне компетенции искусства. Моя главная установка: никакой самоцензуры, мы всегда должны независимо и четко выражать самые разные художественные позиции.

Нет никакого страха! Это было бы слишком примитивно и глупо, если бы мы с самого начала стали заигрывать с какими-то протестными настроениями. Злоупотреблять искусством для каких-то рекламных целей — так же глупо, как и постоянно пребывать в страхе и идти на поводу у тех, чьи чувства могут быть оскорблены.

Существует целый ряд разных художественных позиций, некоторые художники могут быть гомосексуалистами или лесбиянками, у некоторых особый взгляд на положение вещей в мире. Но ни в коем случае нельзя связывать художественные работы с пропагандой, а уж тем более с пропагандой каких-то интимных и сексуальных предпочтений.

Противоречивые законы лишь сгущают краски и нагоняют страх, отчего становится очень грустно. Никто не вправе навязывать свою волю и призывать молодых людей к остракизму тех или иных чувств. Ко всему нужно подходить с умом, особенно к таким вещам, где от человека требуется повышенное чувство такта. Меньше всего я хотел бы сейчас выступать в роли миссионера, несущего миру моральные ориентиры. На данный момент нас интересует такая сложнейшая субстанция, как Эрмитаж, и это налагает на нас особые обязательства. Потому ни о чем больше не стоит беспокоиться. Страх нет.

1 — Сергей Фофанов — ассистент куратора Manifesta 10, историк искусства. Живет и работает в Берлине. Родился в 1984 году в Ленинграде. В 2006 году окончил факультет теории и истории искусства Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. С 2007 по 2013 год работал в Государственном Эрмитаже. С 2010 года — аспирант Свободного университета Берлина. Куратор выставочных проектов, связанных с немецким искусством и культурой XX–XXI веков.

28 Июня — 31 Октября, 2014
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Эрмитаж

М А Н И Ф Е С Т А 10

Европейская биеннале современного искусства



ВЫСТАВКИ В ЭРМИТАЖЕ

Птицы — вестники богов. Прикладное искусство Западной Европы XVI—XIX веков

17 апреля — 29 сентября 2013

Зимний дворец, Синяя спальня

Героями этой выставки стали птицы — спутники олимпийских богов. Орел — олицетворение незыблемой силы и власти Юпитера, павлин — воплощение царственности Юноны, грациозные лебеди и нежные голуби — вестники Венеры и Аполлона...

В Синей спальне представлено более 100 экспонатов: резные камни и ювелирные изделия, предметы из серебра, фарфяса и фарфора, шпалеры, мебель, ткани, произведения из бронзы, слоновой кости и эмали, вышивки и кружева.

Против света. Немецкое искусство XX века из коллекции Джорджа Эконому

25 мая 2013 — 20 января 2014

Главный штаб

Всего за 20 лет греческий коллекционер Джордж Эконому собрал внушительную коллекцию живописи и графики художников немецкого экспрессионизма и «Новой вещественности» (более двух с половиной тысяч произведений). На выставке представлена часть его собрания — творения экспрессионистов 1920–1930-х годов (Отто Дикса,



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

21

211 **Бронзовая скульптура петуха, спутника бога торговли — Меркурия**
Фрагмент экспозиции выставки
«Птицы — вестники богов.
Прикладное искусство
Западной Европы XVI-XIX вв

Кристиана Шада, Георга Гроса) и неэкспрессионистов (Георга Базелица, Ансельма Кифера, Йорга Иммендорфа).

Премудрость Астреи. Памятники масонства XVIII— первой трети XIX века в собрании Эрмитажа

18 мая — 1 сентября 2013

Зимний дворец, Пикетный зал

В экспозиции собрано более 400 памятников. Среди них — подлинные предметы масонских обрядов и ритуалов, отечественная и переводная литература, раскрывающая мудрость братства вольных каменщиков, портреты самых известных членов российских лож.

Корпоративное единство. Голландский групповой портрет Золотого века из собрания

Амстердамского музея

8 июня — 1 сентября 2013

Зимний дворец, Николаевский зал

Групповые портреты членов стрелковых корпораций, попечителей богоугодных заведений и старшин ремесленных гильдий — явление исключительно голландское. Они хранятся сейчас в музеях Нидерландов и очень редко покидают страну. Выставка в Эрмитаже стала одним из основных событий культурной программы перекрестного Года России–Голландии. 20 июня ее посетили премьер-министр Нидерландов Марк Рютте и посол Нидерландов в России Рон Келлер.

Белый город. Архитектура Баухауса в Тель-Авиве

12 июня — 15 сентября 2013

Главный штаб

Белым городом называют четыре тысячи зданий, возведенных в Тель-Авиве архитекторами, вышедшими из Баухауса — Высшей школы строительства и художественного конструирования, которая была основана в Германии

в 1919 году. Кураторы собрали на экспозиции архивные карты и фотографии, подготовили фильмы, 3D-анимацию, модели зданий и кварталов. Выставка продолжила серию архитектурных показов Эрмитажа и стала центральным событием Дней Тель-Авива в Петербурге.

Бронзовый век. Европа без границ. 4–1-е тысячелетия до н. э.

22 июня — 8 сентября 2013

Главный штаб

Выставка организована Эрмитажем вместе с Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, московским Историческим музеем и берлинским Музеем древней и ранней истории. Это второй российско-германский проект, показывающий взаимосвязь исторических и культурных процессов на обширном евро-пейском пространстве. И редкая возможность увидеть западноевропейские древности, перемещенные в СССР из Германии после Второй мировой войны.

В экспозиции — археологические памятники. В том числе керамика, предметы из древних кладов, оружие, детали конской упряжи: всего около двух тысяч экспонатов.

Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы

28 июня — 25 августа 2013

Зимний дворец, Надворная галерея

Экспозиция подготовлена Эрмитажем в сотрудничестве с Музеем Ван Аббе (Эйндховен, Нидерланды).

В лице Лисицкого и Кабакова сопоставляются не отдельные произведения, а как бы все искусство авангарда (советская утопия) и весь московский концептуализм (советская реальность). Этот диалог проходит через несколько залов и тем, среди которых — «Победа над бытом» и «Быт победил», «Памятник лидеру» и «Памятник тирану», «Трансформируя жизнь» и «Бегство от жизни».

От Гверчино до Караваджо.

Сэр Денис Маон

и итальянское искусство
XVII века

13 июля — 1 сентября 2013

Гербовый зал

Выставка посвящена британскому искусствоведа и коллекционеру сэру Денису Маону и является воплощением его давнего замысла. Картины из собрания Маона представлены здесь вместе с никогда не принадлежавшими ему полотнами, которые он любил и изучал. Среди экспонатов — работы Гверчино, Караваджо и их современников из итальянских собраний и Эрмитажа.

Поль Сезанн.

«Игроки в карты».

Из собрания Галереи Курто
(Лондон).

Серия «Шедевры музеев
мира в Эрмитаже»

14 сентября — 17 ноября 2013

Зимний дворец, Аполлонов зал

В течение нескольких лет Сезанн создал пять картин на этот сюжет. Сегодня все они находятся в разных собраниях; полотно, хранящееся в Галерее Курто, — одно из них.

Считается, что первой мастер написал самую большую картину (ту, где изображено пять персонажей). Затем он постепенно сокращал число людей, придавая композиции все больший лаконизм. Тот вариант, что увидят петербуржцы, некоторые исследователи называют последним и самым совершенным.

Архитектура по-голландски. 1945–2000

16 октября 2013 — 12 января 2014

Главный штаб

Выставка организована в рамках культурной программы перекрестного Года России–Голландии. В экспозиции — 200 макетов, чертежей и фотографий из коллекции Нового института, предметы из собраний современных голландских архитектурных бюро.

Посетители узнают, что во второй половине XX столетия тяга к коллективизму сменилась в Голландии подчеркнутым почтением к индивидуальности. И что эта смена идеалов привела к большому разнообразию в архитектуре.

Рождественская картинка. Из цикла

«Поднесение к Рождеству»

21 декабря 2013 — 9 марта 2014

Зимний дворец, зал № 152

Ежегодная выставка цикла «Поднесение к Рождеству», как всегда, представляет работы мастеров Императорского фарфорового завода — с XVIII столетия до наших дней. На этот раз темой ее выданы сентиментальные рождественские истории: зимние пейзажи, розовощекие детишки и другие не менее трогательные сюжеты.



^{22 1} Т. Бош, А. Ван Эйк
Жилые дома в районе Ниумаркт, Амстердам.
1975

ВЫСТАВКИ ЭРМИТАЖА В МУЗЕЯХ МИРА

Петр Первый. Великий реформатор

9 марта — 13 сентября 2013

Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»

Эта выставка стала первым пунктом культурной программы перекрестного Года России–Голландии.

665 произведений живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, предметов вооружения и военной амуниции, приборов и инструментов, книг и природных курьезов складываются в сложную мозаику — картину жизни первого российского императора.

Олимпия: победа над временем.

Произведения античного и западноевропейского искусства из собрания

Государственного Эрмитажа

16 апреля — 7 ноября 2013

Выставочный центр «Эрмитаж-Казань»

В экспозиции — около трех сотен предметов античного и западноевропейского искусства, рассказывающих об истории Олимпийских игр и их возрождении. Первый раздел составлен из памятников Античности: мраморных статуй атлетов и их надгробий, расписных ваз



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

23 | **БАРТОЛОМЕО КАРЛО РАСТРЕЛЛИ**
Бюст Петра I. 1723

и бронзовых сосудов, служивших наградой победителям. Второй свидетельствует о том, что античные традиции продолжали жить и в Новое время.

Визит в Хоутон. Шедевры Уолпола из Эрмитажа Екатерины Великой

17 мая — 29 сентября 2013

Хоутон-Холл, графство Норфолк, Великобритания

В 1779 году Екатерина II приобрела для Эрмитажа живописную коллекцию Роберта Уолпола, которую современники называли «самой прославленной в Англии». Постепенно часть собрания разошлась по другим музеям, но ядро его и сегодня принадлежит Эрмитажу.

В этом году часть коллекции Уолпола была показана в его родовом поместье. В экспозицию вошли произведения из собрания Эрмитажа, полотна из Музея-заповедника «Царское Село», Музея-заповедника «Павловск», Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Метрополитен-музея, Музея Виктории и Альберта и др.

Чудесный коллекционер. Эрмитаж Базилевского

6 июня — декабрь 2013

Палаццо Мадама, Турин

Эрмитаж показывает на этой изумительно красивой выставке шедевры средневекового искусства Европы из знаменитого собрания А. П. Базилевского. В том числе раннехристианские и византийские памятники, церковную утварь романской и готической эпох, изделия из резной кости, рейнские и лиможские эмали, венецианское и немецкое стекло, итальянскую майолику.

Гоген, Боннар, Дени — «пророки» авангарда

14 сентября 2013 — 16 марта 2014

Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»

Экспозиция посвящена трем французским художникам конца XIX — начала XX века и их творческим поискам. Название подсказано именем группы «Наби», в которую входили одно время Боннар и Дени (с древнееврейского «наби» переводится как «пророк»). Вдохновляясь живописью Гогена, члены этой группы создали свой вариант стиля модерн. Выставка позволяет проследить за их исканиями и полюбоваться знаменитыми декоративными ансамблями: «У Средиземного моря» (работы Пьера Боннара) и «История Психеи» (работы Мориса Дени).

Мир кочевников

19 ноября 2013 — 25 мая 2014

Выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»

Специально для Выборгского центра сотрудники Эрмитажа подготовили менее масштабную версию выставки, с огромным успехом прошедшей недавно в Казани. Экспозиция посвящена культуре кочевых народов, сосуществовавших и сменявших друг друга на евразийской территории на протяжении двух тысяч лет (от начала 1-го тысячелетия до н. э. до образования Великой Монгольской империи в XIII веке).



BIBLIOTEKA FOOD AND THE CITY

Официальный партнер по
образовательным программам
европейской биеннале

М А Н И Ф Е С Т А 10

Европейская биеннале современного искусства

28 Июня — 31 Октября, 2014
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Эрмитаж



**Представление книги
Уллы Тилландер-Годенйелм
«Драгоценности
императорского Петербурга»
(издательство «Лики России»)
28 мая 2013**

Государственный Эрмитаж

Праправнучка знаменитого ювелира, поставщика русского императорского двора Александра Тилландера представила журналистам и сотрудникам Эрмитажа свою новую книгу. В ней собраны истории знаменитых украшений, биографии их создателей и владельцев. Блестящего качества фотографии придадут изданию особенное обаяние.

**Подписание протокола
о намерениях между
Государственным Эрмитажем
и домом Montblanc
27 июня 2013**

Государственный Эрмитаж

Генеральный директор Эрмитажа Михаил Пиотровский и директор «Монблан Россия» Антон Кузин подписали документ «Об условиях подготовки и реализации программы сотрудничества по сохранению культурного наследия и развитию Государственного Эрмитажа на 2013–2015 годы». Теперь дом Montblanc будет помогать музею в развитии Лаборатории научной реставрации часов и музыкальных механизмов.

**Церемония передачи
Эрмитажу работ
итальянского скульптора
Квинто Мартини**

24 мая 2013

Зимний дворец, Арапский зал

Выставка скульптурных и живописных работ Квинто Мартини, которая прошла этим летом в Зимнем дворце, была подготовлена музеем совместно с итальянским Обществом друзей Эрмитажа. В день открытия г-жа Тереза Бигацци Мартини, наследница Квинто Мартини, подарила Эрмитажу пять творений мастера: скульптуры «Алчяя», «Природа», «Дождь», «Петух» и «Нищая».

**I Международный
фестиваль «Музыка лета»
19–27 июля 2013**

Санкт-Петербург

Музыка в музеях звучит иначе, чем в концертных залах: синтез архитектуры, музыки, истории и изящных искусств

дарит неповторимые впечатления. Вот почему местом проведения нового фестиваля стали лучшие музейные площадки Санкт-Петербурга и пригородов, где этим летом звучали произведения разных эпох, стилей и стран в исполнении лучших солистов и музыкантов.

**XIII Международный
фестиваль «Музыка
Большого Эрмитажа»
9–11 июля 2013**

Санкт-Петербург

На концертах фестиваля, прошедших в этом году в атриуме Главного штаба и зале Академической капеллы, царил джаз. Петербуржцы по достоинству оценили выступления Тины Тинг Хельсет и ее джаз-танго-фьюжн-ансамбля, пианиста и композитора Вольфганга Бредероде, знаменитой певицы Марии Жуан и пианиста Марио Лажинья.

**Завершение реставрации
музыкального автомата
«Клетка с птицей» работы
швейцарского мастера
Пьера Жаке Дро**

9 июля 2013

Зимний дворец

Для того чтобы оживить редкие механизмы уникальной игрушки, реставраторам потребовалось около двух лет. Пришлось привлечь к работе самых разных специалистов: изготовителя органов, гравера, позолотчика и даже таксидермиста. Теперь часы, циферблат которых находится на дне клетки снизу, исправно показывают время. Птица вертит головкой, а миниатюрный орган играет, имитируя ее пение. Финансовую поддержку этому проекту оказал давний друг Эрмитажа — компания Samsung Electronics.

**Конференция «Петровское
время в лицах»**

19–20 ноября 2013

Меншиковский дворец

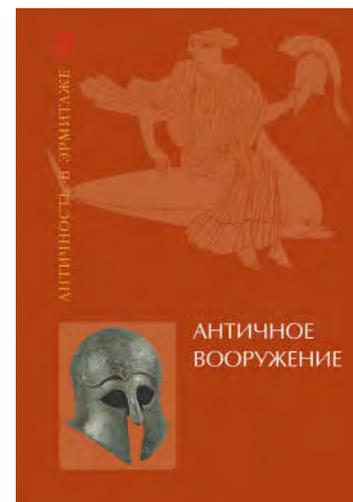
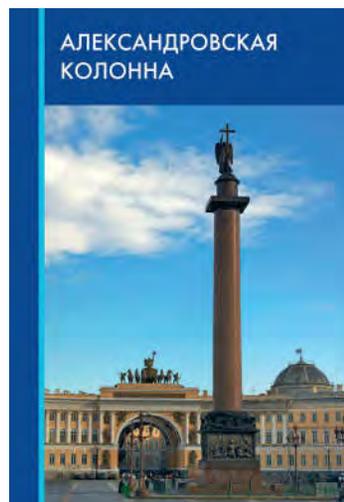
Ежегодная научная конференция «Петровское время в лицах» посвящена проблемам российской истории XVIII века. Ее участники год за годом всё глубже погружаются в эпоху Петра Великого и узнают всё больше о реформах, изменивших российское государство, и мастерстве художников этого времени.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

24 | **ПЬЕР ЖАКЕ ДРО**
Музыкальный автомат
«Клетка с птицей». 1790-е

КНИГИ ЭРМИТАЖА



Эрмитаж. Западноевропейское искусство

Л. Н. Воронихина

Очерк-путеводитель охватывает собрание памятников западноевропейского искусства в Эрмитаже — живопись, скульптуру, прикладное искусство. В книге также рассматриваются архитектура музейных зданий, история создания и развития коллекций, включающих произведения искусства Западной Европы XI–XX веков. Материал сгруппирован хронологически, по художественным школам. Издание знакомит посетителей с основными разделами собрания, акцентируется внимание на самые значимые памятники и новые поступления. В путеводитель включены краткие справки, посвященные истории зданий и залов музея, даны основные направления движения по залам.

Книга вышла в конце 2012 года

Искусство Западной Европы в Эрмитаже

Р. М. Коган

В издании автор излагает 250-летнюю историю бытования Государственного Эрмитажа и формирования его как музея

мировой культуры, мирового искусства, рассказывает о создании картинной галереи, в которую вошли работы художников разных стран Западной Европы. Со временем в музее появились собрания скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства. Сегодня в залах представлены произведения европейских мастеров из всемирно известных коллекций, хранящихся в Эрмитаже. Цель данного альбома-путеводителя — помочь посетителю в знакомстве с экспозициями, располагающимися в нескольких зданиях музея, а также дать общее представление об этих зданиях и интерьерах, служащих выставочными залами, об их исторической значимости и художественной ценности.

Книга выйдет в феврале 2014 года

Античное вооружение в собрании Государственного Эрмитажа

Д. П. Алексинский

В издании автор рассказывает о предметах античного вооружения, всегда вызывавших интерес и привлекавших внимание знатоков и любителей искусства Древнего мира. Такие высокохудожественные изделия закономерно стали

объектом коллекционирования в Новое время и представлены во многих музеях. Государственный Эрмитаж обладает собранием редких, а порой уникальных произведений оружейного искусства, в которых эстетическая составляющая гармонично сочетается с подчеркнутой функциональностью. Некоторые из них представлены на экспозициях музея.

Книга вышла в декабре 2013 года

Александровская колонна

Д. В. Любин

Книга посвящена уникальному экспонату из собрания Государственного Эрмитажа – Александровской колонне. Освещены вопросы проектирования и возведения памятника, рассмотрены различные аспекты и приведены малоизвестные факты его бытования в XIX – начале XXI века. В издании представлены редкие архивные материалы из Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, фотографии из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов, материалы из Российского государственного исторического архива.

Книга вышла в 2013 году



ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫ МОЖЕТЕ ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ» НА 2014 ГОД, ЗАПОЛНИВ ПОДПИСНОЙ КУПОН/ЗАКАЗ-ОРДЕР

Периодичность выхода журнала — 2 выпуска в год

Журнал издается на русском и английском языках.
Стоимость подписки на 2014 год составляет
900 рублей (без учета стоимости доставки).

Вы можете приобрести журналы
«Государственный Эрмитаж» выпуска 2010–2013,
заполнив подписной купон/заказ-ордер.

Стоимость комплекта из 4-х экземпляров составляет
1215 рублей (без учета стоимости доставки).
Комплект состоит из журналов №16, 17, 18, 19

Предложение ограничено количеством
архивных номеров.

Порядок подписки и приобретения журналов
выпуска 2010–2013, а также доставки будет
сообщен Вам дополнительно по телефону, факсу
или электронной почте.

ПОДПИСНОЙ КУПОН/ЗАКАЗ-ОРДЕР

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

Периодичность выхода журнала — 2 выпуска в год

Да, я согласен(а) подписаться на Журнал «Государственный Эрмитаж» на 2014 год

на русском языке на английском языке

Стоимость подписки 900 рублей

Да, я согласен(а) приобрести Журнал «Государственный Эрмитаж» выпуска 2010–2013

<input type="checkbox"/> №16	<input type="checkbox"/>	на русском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
	<input type="checkbox"/>	на английском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
<input type="checkbox"/> №17	<input type="checkbox"/>	на русском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
	<input type="checkbox"/>	на английском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 250 рублей
<input type="checkbox"/> №18	<input type="checkbox"/>	на русском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 400 рублей
	<input type="checkbox"/>	на английском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 400 рублей
<input type="checkbox"/> №19	<input type="checkbox"/>	на русском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 450 рублей
	<input type="checkbox"/>	на английском языке	в количестве ___ экз.	стоимость экземпляра 450 рублей

Комплект из 4-х номеров 1215 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: office.hermitagexxi@gmail.com