Э

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

представляет новое приложение для iPhone - АУДИОГИД ПО МУЗЕЮ

РЕКЛАМА

Следите за информацией на Facebook и в Twitter
www.facebook.com/hermitageapp
Twitter @state.hermitage

ISSN 2218-0338
00021
9 772218 878788

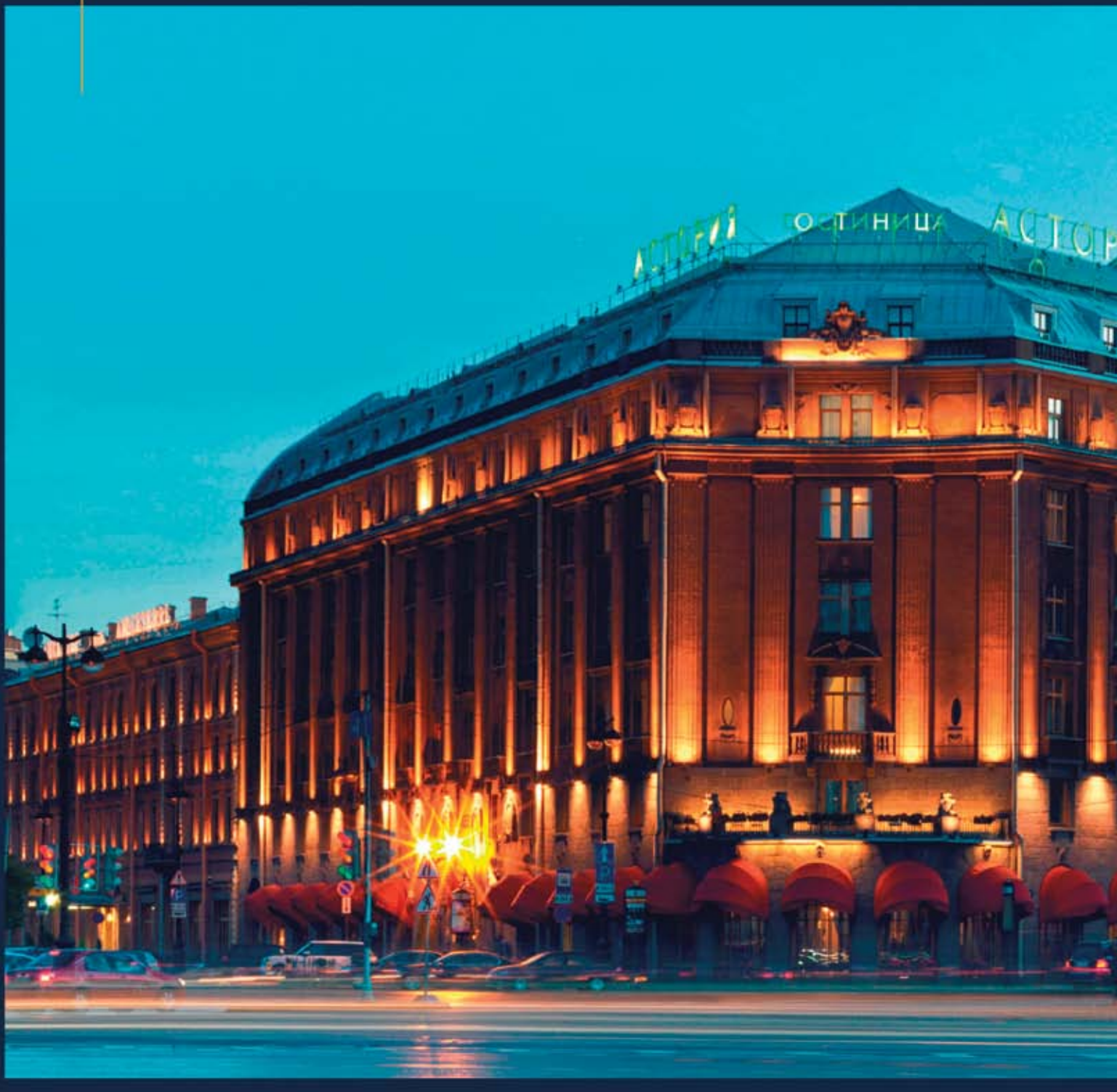
ЭРМИТАЖ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА¶ КРАСНЫЙ СНЕГ — НЕМЕЦКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ¶ СОГДИАНА¶ КРУЖЕВА И ПЛАТЬЯ¶ ВЫБОРГ — ПОЭТИКА ПРОТИВОРЕЧИЙ¶

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК №21 (XXI)

4 Михаил Пиотровский
10 Эрмитаж Екатерины II
24 Витрины

ЛЕГЕНДАРНЫЙ ОТЕЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



Отель "Астория" | Исаакиевская пл. | ул. Большая Морская, 39 | Санкт-Петербург 190000 Россия
Тел.: +7 812 494 5757 | email: reservations.astoria@roccofortehotels.com | www.roccofortehotels.com

Лондон, Brown's Hotel • Эдинбург, The Balmoral • Брюссель, Hotel Amigo • Франкфурт, Villa Kennedy
Мюнхен, The Charles Hotel • Берлин, Hotel de Rome • Флоренция, Hotel Savoy • Рим, Hotel de Russie
Сицилия, Verdura Resort • Санкт-Петербург, Hotel Astoria

Скоро открытие: Jeddah

HOTEL ASTORIA
ST PETERSBURG

РЕКЛАМА

ROCCO FORTE
HOTELS

ПОСЛЕ ПРАЗДНИКА

Михаил Пиотровский и Нил Макгрегор, директор Британского музея, на открытии выставки мраморной скульптуры — фрагмента фриза Парфенона работы Фидия из коллекции Британского музея
Декабрь 2014

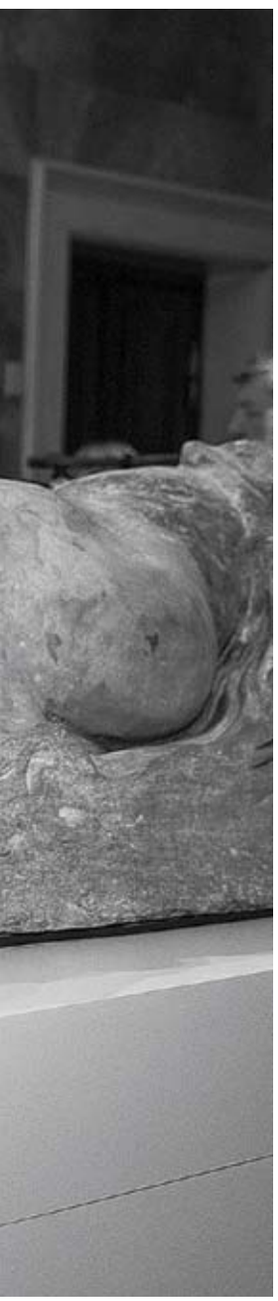


ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Эрмитаж отметил свое 250-летие артиллерийским залпом разных мероприятий и событий, которые должны были и которые, как нам кажется, отразили основные направления развития музея за последние несколько лет. Наш музей, следуя концепции «Большого Эрмитажа», превратил себя в поистине глобальный музей, изобретя при этом много новых вещей — для России и для всего мира. Наш отчет перед многочисленными друзьями и гостями длился несколько дней, его главные элементы были названы Балами. Бал на Дворцовой площади был обращен ко всем петербуржцам и представлял собою сочетание 3D-образов, стихов и музыки, связанных с историей музея. Бал для участников Культурного форума, так же как и бал для обществ друзей и партнеров Эрмитажа, проходил в здании Главного штаба и явился церемонией открытия его новых постоянных экспозиций. Бал для официальных делегаций происходил в Зимнем дворце, и его апогеем было вручение подарков. Празднества проходили в течение всего года, в Дни Эрмитажа — между Днем святой Екатерины и Днем святого Георгия, и завершились большим балом для сотрудников Эрмитажа, охватившим все помещения Зимнего дворца.

В год своего 250-летия Эрмитаж принял у себя международные форумы: Культурный, Юридический, Медиафорум и, частично, Экономический. В Дни Эрмитажа в Георгиевском зале нашего музея прошло заседание Президентского совета по науке и образованию под председательством Президента Российской Федерации. После этого Президент поздравил сотрудников и друзей Эрмитажа и подарил музею два шедевра работы Фаберже, которые качественно изменили характер нашей коллекции драгоценностей. В этот год Эрмитаж открывал новые музейные пространства: восточное крыло Главного штаба, выставочные залы Малого Эрмитажа, Запасной дом и, наконец, Реставрационно-хранительский центр в Старой Деревне. Эти пространства были заполнены к празднику новыми экспозициями, выставками и лабораториями. В год праздника к эрмитажным пространствам добавилось и здание Биржи на Васильевском острове. Вне Петербурга уже действуют наши центры-спутники в Амстердаме, Казани, Венеции и Выборге и активно готовятся новые музейные пространства в Омске, Москве, Барселоне, Екатеринбурге и Владивостоке.

Мы живем в сложном и неспокойном мире, и сам праздник, и всё, что мы делали до него и после него, призвано сохранить культурные связи, которые являются островками, а точнее — мостами, стабильности в современном мире. В этом смысле мы очень довольны состоявшимся в Эрмитаже фестивалем современного искусства «Манифеста 10», показавшим, что острейшие вопросы современной культуры и культурной политики могут быть представлены без скандалов, провокаций и оскорблений.

Праздник, который состоялся в Эрмитаже, должен стать для нас праздником, который всегда с нами. Для этого мы продолжаем всё ту же экспансию в новые пространства и новые сферы: архитектуру, современное искусство, исторические перформансы, праздники вокруг супершедевров, виртуальные реконструкции, цифровые коллекции и всякие покуда неизведанные измерения. У нас множество текущих инновационных проблем, которые мы предполагаем решать своей бурной деятельностью вместе с нашими друзьями — музеями России и всего мира.

Мы хотим на конкретном личном примере показать, каким образом музей ближе к храму, чем к Диснейленду, в какой степени он может быть одновременно доступен и закрыт, поскольку имеет свою автономную территорию со своими эстетическими законами. Мы будем показывать и рассказывать, что музей — это роскошь, но роскошь, доступная всем. Что музей одновременно демократичен и аристократичен. Что музей — лучшее мерило того, что является кощунством и «некощунством». Мы делаем музей с его диалогом культур плотиной против нетерпимости, овладевшей миром.

Мы воспитываем и опекаем сложных людей, способных принимать решения, непосильные для компьютера, решения, от которых зависят сегодня судьбы человечества. В мире, рвущемся на куски, музеи учат правильному поведению в экономике, политике, межрелигиозном и межэтническом диалоге и вообще тому, что на самом деле представляет собою человек и почему мы все-таки можем гордиться тем, что мы люди.

Михаил Пиотровский

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», ВЫПУСК № 21 (XXI)

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

18+

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
ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ ТАТЬЯНА МАНИНА
РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О ВЕЛИКОБРИТАНИИ ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН
РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
РЕДАКТОР МАТЕРИАЛОВ О НИДЕРЛАНДАХ СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР АНГЛИЙСКОЙ ВЕРСИИ САЙМОН НЭППЕР
ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР МАРТА ЗДРОБА

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА

АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, ИРИНА ЧЕКМАРЕВА, АННА ЮРИОНАС-ЮРГАНС
БИЛЬД-РЕДАКТОР ЕЛЕНА ЛАПШИНА

КОРРЕКТУРА И СЛУЖБА ПРОВЕРКИ

АНДРЕЙ БАУМАН, САЙМОН НЭППЕР

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

АЛЕКСАНДРА ЕРШОВА-ПЛАТТ, САЙМОН НЭППЕР, КРИСТОФЕР ПАСКОНЕ, АННА СУРОВЕГИНА, КЕТРИН ФИЛЛИПС

ЦВЕТОДЕЛЕНИЕ И РЕТУШЬ

МИХАИЛ ШИШЛЯННИКОВ

МАКЕТ

АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

ШРИФТЫ

HERMITAGE INGEBORG: ФРАНТИШЕК ШТОРМ

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: МАРИНА КОНОНОВА

ЮРИДИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ: CLC / GGI INDEPENDENT MEMBER

ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК» БЛАГОДАРИТ СЕМЕНА МИХАЙЛОВСКОГО (РЕКТОРА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ),
НИКОЛАЯ МОЛОКА, АМИРА ГРОСС КАБИРИ (ПРЕЗИДЕНТА ФОНДА ЭРМИТАЖА В ИЗРАИЛЕ): ЗА ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ,
СОВЕТЫ И ДРУЖЕСКУЮ ПОДДЕРЖКУ

СПЕЦИАЛЬНАЯ БЛАГОДАРНОСТЬ

ЛАРИСЕ КОРАБЕЛЬНИКОВОЙ, ВЛАДИМИРУ МАТВЕЕВУ, МАРИИ ХАЛТУНЕН, МАРИНЕ ЦЫГУЛЕВОЙ,
АЛЕКСАНДРУ ДЫДЫКИНУ, НИНЕ ТАРАСОВОЙ (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ), ОЛИВЕРУ БЕВАНУ

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: OFFICE.HERMITAGEXXI@GMAIL.COM

ФОРМАТ: 231 × 285 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)

ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ PRESES NAMS BALTIC (РИГА, ЛАТВИЯ)

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

ПРИ ЦИТИРОВАНИИ ССЫЛКА НА ЖУРНАЛ ОБЯЗАТЕЛЬНА. COPYRIGHT © 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

ГЕРОИ НОМЕРА

ЕКАТЕРИНА II, ФРИДРИХ БРАСС, ЛИЗ ВИЛЛЕРС, ДЕТИ ОБИТЕЛИ МИЛОСЕРДИЯ В ЛОСИЦАХ, НИК ИЛЬИН, АНРИ МАТИСС, ЯСУМАСА МОРИМУРА, ДЖЕЙМС СНАЙДЕР, УНО УЛЬБЕРГ

АВТОРЫ

МАТТЕО БЕРТЕЛЕ, ПАВЕЛ БОРИСОВ, ВЛАДИМИР ВЕЛЬМИНСКИЙ, ЧАРЛЬЗ ВИВИАН, ЛИЗ ВИЛЛЕРС, ДЖИЛ ГОЛДФАЙ, СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО, МИХАИЛ ДЕДИНКИН, МАРТА ЗДРОБА, АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ, КАСПЕР КЁНИГ, ТАТЬЯНА КОРШУНОВА, ТАТЬЯНА КОСОУРОВА, МАРИЯ КРАВЦОВА, ЛАРИСА КУЛАКОВА, ПАВЕЛ ЛУРЬЕ, ВЛАДИМИР МАТВЕЕВ, СЕМЕН МИХАЙЛОВСКИЙ, НИКОЛАЙ МОЛОК, ЯСУМАСА МОРИМУРА, ЗОРИНА МЫСКОВА, ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН, ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ, МИЛЕНА ОРЛОВА, ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН, МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ, КИРА САМОСЮК, ДЖЕЙМС СНАЙДЕР, ТАТЬЯНА СТЕПАНОВА, АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ, ВИКТОР ФАЙБИСОВИЧ, АНЬЯ ФРЕНКЕЛ, АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО, МАРИЯ ЭЛЬКИНА

АВТОРЫ ЦИТАТ НОМЕРА

ЕКАТЕРИНА II, НИКОЛАС ДИКНЕР, ФЛОРИАН ИЛЛИЕС, АЛЬБЕР КАМЮ, РЕМ КОЛХАС, ЭДГАР Ф. КЭРРИТ, МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ, МАКС ХЕЙСТИНГС

ФОТОГРАФЫ

РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН, ЕЛЕНА ЛАПШИНА, НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ИЛЛЮСТРАТОР

ЛЕНА ЗАГИДУЛЛИНА

Часы напольные с музыкальным механизмом
Германия, Нейвид. 1783
Мастера Д. Рентген, П. Кинцинг, Ф. Ремон
Государственный Эрмитаж

СОДЕРЖАНИЕ

4 **После праздника.** М. Пиотровский
10 **Эрмитаж Ея Императорскаго Величества.** М. Дединкин
24 **История Эрмитажа в зеркале витрин**

34 **Маски ужаса.** А. Тарханов
38 **Перформанс в России: картография истории.** М. Орлова
40 **Эгон Шиле: радикально обнаженный**
42 **Марк Ротко в Гааге.** А. Френкел
44 **8-я Берлинская биеннале современного искусства**
46 **Рембрандт: поздние работы**
48 **1914–1918. Первая мировая война.** М. Здроба
50 **Марсель Дюшан. Живопись, даже.** М. Кравцова
52 **Марлен Дюма: изображение как бремя.** З. Мыскова
54 **XIV Архитектурная биеннале в Венеции.** С. Михайловский
56 **Переживание, процесс. Новые выставки в Пале де Токио.** Д. Озерков
60 **Санкт-Петербург — Венеция — Рим — Неизвестность.** М. Бертеле

66 **Некоторые выставки немецкого искусства Новейшего времени в Эрмитаже**
68 **Они не утешают душу.** М. Пиотровский
74 **Раз-витие.** А. Извеков
76 **Красный снег.** М. Дединкин
86 **Genossenschaft. Товарищество пролетарского искусства Фридриха Брасса в Германии и в России.** М. Дединкин
94 **Санкт-Петербург в 1914 году.** Ч. Вивиан

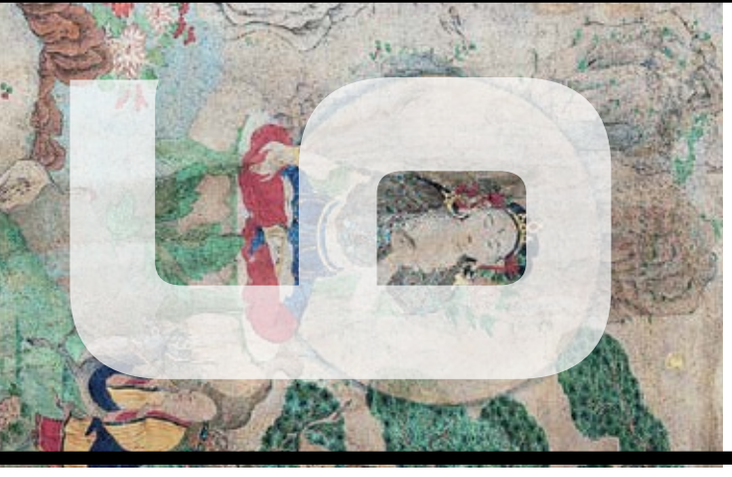
98 **Книги. Архитектурная библиотека Екатерины II.** Д. Озерков
114 **Поэтика противоречий. Школа искусств в Выборге.** М. Элькина
124 **Матисс — как Будда.** К. Кёниг

130 Согдиана
132 Европейские экспедиции в Восточном Туркестане в XIX — начале XX века. К. Самосюк
138 Археология Средней Азии. Идеология и наука. П. Борисов
150 Искусство Согда: монументальные росписи Пенджикента. Л. Кулакова
152 Шелковый путь
154 Путешествие на Запад. П. Лурье, К. Самосюк
156 Экспедиция «Шелковый путь». Шедевры из Эрмитажа. С. Даценко

162 Страх двойника. Мировые войны П. Пепперштейн, В. Вельминский
174 «Манифеста 10» М. Пиотровский, Д. Озерков
184 Эрмитаж. 1941–2014 Я. Моримура

194 Дети. Лосицы. Три встречи. В. Матвеев
200 Лог. Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева. Т. Степанова
206 О Музее Израиля, шедеврах сюрреализма, современном искусстве и красоте. Дж. Снайдер
210 Фонд Эрмитажа в Израиле — Фонд М. Т. Абрахама. Дж. Голдфай
212 Big Nic Н. Молок

226 Кружева. Европейские кружева в коллекции Эрмитажа. Т. Косоурова
238 Золото Пиковой дамы. В. Файбисович
244 Платья. Т. Коршунова



258 Сезон Эрмитажа
266 Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого
270 Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет
272 Марике ван Вармердам. Время идет
274 Экфрасис. Д. Озерков
276 Дада и сюрреализм из собрания Музея Израиля
280 Новые поступления. 1997–2014
282 Короткое замыкание. А. Шелютто, Д. Озерков
285 Обеды с царями. Хрупкая красота Эрмитажа. Л. Виллерс
288 Книги Эрмитажа

ЭРМИТАЖ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

ВЫСТАВКА «ЭРМИТАЖ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА», ПОДГОТОВЛЕННАЯ К 250-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ, ОТКРЫЛАСЬ В НИКОЛАЕВСКОМ И ПРИМЫКАЮЩИХ ЗАЛАХ ЭРМИТАЖА 9 ДЕКАБРЯ 2014 ГОДА. ВЫСТАВКА РАБОТАЕТ ДО 10 МАЯ 2015 ГОДА

НЫНЧЕ МОДНО СОЗДАВАТЬ ВИРТУАЛЬНЫЕ МУЗЕИ, И В ЭТОМ ЕСТЬ ОСОБЫЙ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ СМЫСЛ, КОГДА С ПОМОЩЬЮ ВЫСОКИХ ТЕХНОЛОГИЙ МЫ РЕКОНСТРУИРУЕМ ИСЧЕЗНУВШИЕ КОЛЛЕКЦИИ И ЭКСПОЗИЦИИ. ОДНАКО ПИСАТЬ МОЖНО НЕ ТОЛЬКО НА КОМПЬЮТЕРЕ, НО И РУКОЙ, ЧТО МНОГИЕ ПРОДОЛЖАЮТ ДЕЛАТЬ. ПОЛНОЦЕННО ВОССОЗДАВАТЬ ПРОШЛОЕ МОЖНО И БЕЗ ВИРТУАЛЬНЫХ ИЛЛЮЗИЙ, А С ПОДЛИННЫМИ ВЕЩАМИ, ПОМОГАЮЩИМИ ЧЕЛОВЕКУ САМОМУ СОЗДАВАТЬ ОБРАЗЫ. ИМЕННО ЭТО В ГОД СВОЕГО 250-ЛЕТИЯ ДЕЛАЕТ ЭРМИТАЖ, ПОЛЬЗУЯСЬ ЗНАМЕНИТЫМ В РОССИИ «ОПИСАНИЕМ РОССИЙСКО-ИМПЕРАТОРСКАГО СТОЛИЧНАГО ГОРОДА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА И ДОСТОПАМЯТНОСТЕЙ В ОКРЕСТНОСТЯХ ОНАГО» АКАДЕМИКА ГЕОРГИ, НАПЕЧАТАННЫМ В 1794 ГОДУ. КНИГА ПОДРОБНО РАССКАЗЫВАЕТ О СТОЛИЧНОМ ЧУДЕ — ИМПЕРАТОРСКОМ ЭРМИТАЖЕ. БЛАГОДАРЯ ЭТОМУ ОПИСАНИЮ И ТЕМ ВЕЩАМ, КОТОРЫЕ СОХРАНИЛИСЬ ДО НАШИХ ДНЕЙ, В НИКОЛАЕВСКОМ И ПРИМЫКАЮЩИХ К НЕМУ ЗАЛАХ КАК БЫ ВОССОЗДАН «ЭРМИТАЖ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА»._МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

11 **Юрий Фельтен**
Проект с планом печи для Белого зала в Зимнем дворце. 1770
Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

История Эрмитажа началась в 1764 году, когда императрицей Екатериной II была приобретена первая большая коллекция живописи. Ее собирал в 1750-х берлинский предприниматель Иоганн Эрнст Гоцковский по поручению прусского короля Фридриха II. Семилетняя война расстроила финансы Пруссии, что не позволило королю своевременно приобрести картины, а сам Гоцковский, в результате неудачных финансовых операций с поставленными русской армией в Пруссии и Польше хлебными запасами, оказался должен императорской казне значительную сумму; Екатерине II в возмещение долга и были предложены картины. Так 317 полотен европейских мастеров XVI–XVIII веков оказались в Санкт-Петербурге. Внешне случайное, это приобретение было прочно связано с логикой политических и социальных реформ Екатерины II, выдержанных в духе идеологии Просвещения. Большое художественное собрание развивало идеи европейского направления развития России, заданного Петром Великим.

Никакого специального помещения для таких художественных коллекций в Петербурге тогда еще не существовало. На первых порах Императорским музеумом называли небольшие комнаты антресольного этажа над жилыми покоями императрицы в юго-восточном ризалите Зимнего дворца. Там хранились собранные ею драгоценные и экзотические предметы, преимущественно восточные, а также коллекция резных камней.

Еще проект Зимнего дворца, выполненный Ф. Б. Растрелли, предполагал возведение комплекса хозяйственных сооружений, включавших конюшни, манеж, каретный сарай и дровяной двор, к востоку от дворца. Ю. М. Фельтен, ставший в 1762-м придворным архитектором, в начале следующего года подготовил проект застройки этой территории. 5 мая 1763-го в Петербург был привезен утвержденный проект, предполагавший сооружение висячего сада на сводах задуманного хозяйственного корпуса, а в южной части сада — возведение павильона для фаворита императрицы Г. Г. Орлова: этот павильон в XVIII веке долго называли «новопостроенными на садике покоями». Тогда же возникла и крытая галерея между павильоном и садом, куда вели переходы из Зимнего дворца и флигеля манежа. Сад окружала трельяжная решетка, декорированная металлическими раскрашенными листьями и цветами. Система переходов связывала дворец с Южным павильоном, дворцовыми покоями во флигеле манежа, Шепелевым домом, «жодепомом» — залом для игры в мяч на крыше манежа,

Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796), изданныя с пояснительными примечаниями Я. Грота // Сборник ИРИО. 1878. Т. 23.

Моя маленькая коллекция резных камней такова, что вчера четыре человека с трудом несли две корзины, наполненные ящиками, где заключалось около ее половины; во избежание недоразумений знайте, что это были те корзины, в которых у нас зимой носят в комнаты дрова.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

2 | **Вид экспозиции «Эрмитаж Ея Императорскаго Величества»**
Николаевский зал Зимнего дворца. 2014

делая эту территорию скрытой от посторонних глаз. Здесь обитали самые близкие императрице люди. Первый этап строительства завершился в 1766 году.

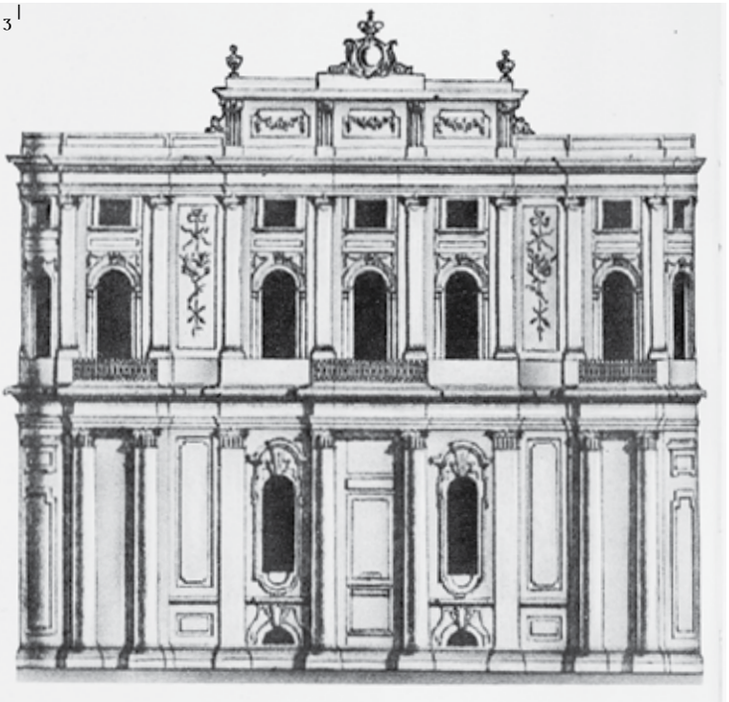
В следующем, 1767 году строительство возобновилось. На набережной Невы, в линию с дворцом, начали возводить Оранжерейный дом, до которого был проложен Висячий сад. В новом павильоне предполагались оранжерея для экзотических растений, зал и несколько кабинетов. В сентябре 1768 года последовал указ: «...в новопостроенной при Зимнем доме оранжерее в Эрмитаже сделать против Царскосельского, чтобы два стола один за другим выходить могли, а в ненадобности пол задвигался». Такие механические столы, позволявшие устраивать ужин без посторонних глаз и ушей, были сооружены ранее, в первой половине XVIII века, в отдельных павильонах или внутри дворцов в Петергофе, Царском Селе, Летнем и предшествующем Зимнем дворцах. Первый прием в новых покоях был дан в феврале 1769 года. Такие собрания в Северном павильоне получили название «эрмитажи», которое вскоре было перенесено и на весь комплекс построек подле Зимнего дворца. Приглашались на эти интимные приемы гости, исключительно близкие к императрице. Чины надлежало оставить «за порогом» «эрмитажа» — и следовать шуточным «Правилам», сочиненным Екатериной и вывешенным при входе.

О галереях, окруживших Висячий сад, задумались еще в 1768 году, но возводили и отделывали их долго, в несколько приемов, начав с Западной (Романовской). Закончены они были в 1775-м и предназначались для размещения картинной галереи императрицы. К этому времени, помимо полотен от И. Э. Гоцковского, коллекция пополнилась 655 картинами из дрезденского собрания графа Г. фон Брюля, 100 произведениями от женевского собирателя Ф. Троншена и 566 полотнами из парижской галереи барона Л.-А. Кроза де Тьера: это только самые масштабные приобретения первых десяти лет собирательства. Покупками руководили и сама царица, и много способствовавший пополнению Эрмитажа посол в Париже, а затем в Гааге, князь Дмитрий Алексеевич Голицын, один из выдающихся представителей века Просвещения. Разносторонне образованный, энергичный, глубокий знаток искусств, обладавший широким кругом знакомств в парижском свете и среди энциклопедистов, князь с энтузиазмом занимался поиском и покупками произведений старого и новейшего искусства для Петербурга, консультируясь у проверенных экспертов парижского антикварного рынка. Вольтеру, который был удивлен столь расточительными покупками, Екатерина писала: «Вы удивляетесь, что я покупаю много картин, может быть, для меня было бы лучше покупать их менее в настоящую минуту, но упущенные случаи не возвращаются: мое государство справляется со всякими издержками».

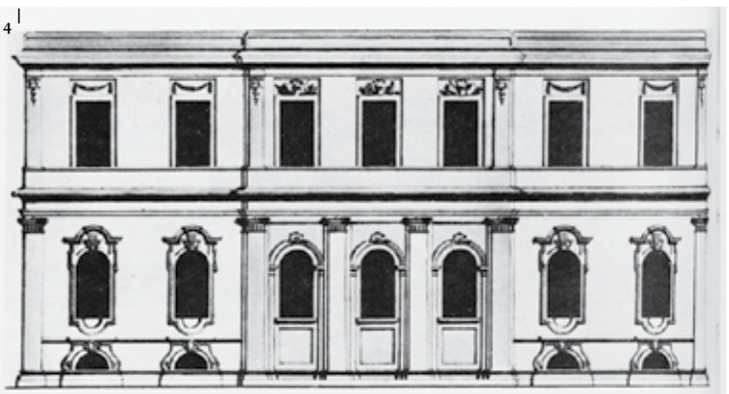
Левинсон-Лессинг В. Ф.
История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1985.

Екатерина сама неоднократно признавалась, что ничего не понимает ни в живописи, ни в музыке. При всей погоне за картинами, ее увлекали по-настоящему, составляли ее истинную коллекционерскую страсть резные камни, которые она могла часами перебирать и рассматривать»

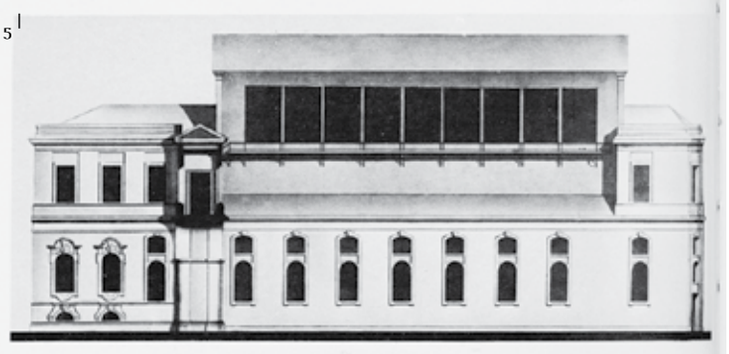
3 |



4 |



5 |



3 | **Юрий Фельтен**
Проект фасада Южного павильона. 1765
Государственный музей истории
Санкт-Петербурга

4 | **Юрий Фельтен**
Проект фасада лицевого флигеля манежа со стороны Миллионной улицы (ныне улица Халтурина). 1765
Государственный музей истории
Санкт-Петербурга

5 | **Юрий Фельтен**
Проект продольного фасада манежа и западного фасада лицевого флигеля. 1765
Российский государственный
исторический архив, Санкт-Петербург

Из письма Дидро Екатерине II (1757)
(цит. по: *Левинсон-Лессинг В. Ф.*
История картинной галереи Эрмитажа
(1764–1917). Л., 1985).

...Невозможно, чтобы в России когда-либо скопилось достаточное количество картин, способное внушить подлинный вкус к искусству. Мне кажется, что гравюре надлежит помочь в этой нужде. Гравер своего рода апостол или миссионер: надо читать переводы, когда не имеешь подлинников.

Еще не завершив строительство корпуса, к востоку от него в 1771-м начали возводить по проекту Фельтена Большой Эрмитаж (который с середины XIX века принято называть Старым), соединенный в следующем году переходом с Малым. На первом этаже построили здание в три этажа и в десять окон по фасаду. Здесь были большой зал, названный Овальным, и три покоя дворцового характера, окнами на Неву: Бильярдная, Диванная и Почивальня. Архитектура залов, кроме Овального, была скромной, подразумевавшей тактичный аккомпанемент к размещенным там коллекциям. Отделка продолжалась до 1775 года, а затем здание увеличили более чем вдвое, продолжив до Зимней канавки и завершив стройку в 1779-м. Эрмитаж, следуя росту коллекций, развивался импульсивно.

Помимо картинной галереи — основы императорского музея, — Эрмитаж постепенно заполняли и другие коллекции. Здесь находились драгоценные произведения прикладного искусства европейских и русских мастеров, собрания рисунков, гравюр, нумизматики, крупнейшая в мире коллекция резных камней, бывшая, как уже упоминалось, предметом особой страсти императрицы. В отдельных комнатах Эрмитажа работали придворный резчик и медальер Карл Леберехт и «химист» и стекольщик Георг Генрих Кёниг, делавшие «пасты», копии с камей императорского собрания; в этом процессе могли принимать участие сама Екатерина и ее приближенные.

Важнейшую часть Эрмитажа составляла библиотека, формировавшаяся как универсальное энциклопедическое собрание, для которого приобреталась литература по самым различным дисциплинам. К числу крупных и важных поступлений императорского книжного собрания следует отнести библиотеки маркиза Галиани, философов и литераторов Вольтера и Дидро, собрание книг и манускриптов русского историка князя М. М. Щербатова.

Бумаги Императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном архиве Министерства иностранных дел. Т. 3 // Сборник ИРИО. 1874. Т. 13.

Я вызываю самую настоящую общественную ненависть, и знаете почему? Потому что я посылаю вам картины. Вопят любители, вопят художники, вопят богачи <...> Императрица собирается приобрести собрание Тьера во время разорительной войны: вот что их унижает и повергает в смущение.

Первый историограф Эрмитажа Иоганн Готлиб Георги так описывает его залы, подчеркивая дворцовую роскошь убранства интерьеров: «Ряд комнат на берегу Невы украшен с наиизящнейшим вкусом, полы штучные, потолки с живописью, большия закругленныя окошки с зеркальным стеклом, хрустальныя паникадилы, шелковыя занавесы с кистьми, богатые комельки или печи, двери с зеркалами, зеркала, угловые столы, богатые часы, стулья, софы и тому подобное. Во всех комнатах находятся также картины и богатые вазы, урны, группы, статуи, бюсты отечественных героев и других великих особ, столбы и разныя искусственныя вещи гипсовыя, мраморныя, яшмовыя, яхонтовыя, изумрудовыя, хрустальныя, порфирныя и из других каменьев, также и другия драгоценности, часовые станки и пр., суть наиизящнейшия работы Рентгена, Мейера и других славных мастеров сего искусства». По сути, возводимый комплекс был дворцом, только более интимным, лишенным официальных представительских функций и наполненным произведениями искусства. В комнатах Большого

6 | **Джакомо Кваренги**
Поперечный разрез центрального зала корпуса Лоджий Рафаэля на втором этаже. 1787
Государственный Эрмитаж

Михаил Пиотровский

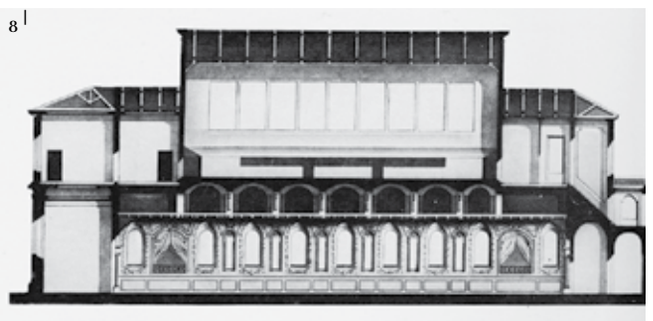
Екатерининский Эрмитаж был весьма непохож на сегодняшний энциклопедический глобальный музей. Но уже в том Эрмитаже были заложены почти все его характерные черты, как хорошие, так и не очень. Известные и полузабытые вещи, картины и портреты помещаются в свой исторический контекст и оживают для нас по-новому. Мы задумываемся о том настроении торжественной интимности и царственной простоты, которое было присуще этому творению Екатерины. Мы окунаемся в рожденный ее гением «парадиз», появившийся в атмосфере почти лихорадочного и страстного собирательства, нескрываемого желания гордиться этим перед всем миром. Мы лучше представляем себе, как выглядели знаменитые эрмитажные приемы, и в очередной раз вспоминаем, что было на том самом месте, где сейчас стоят часы «Павлин» Императорский театр, Лоджии Рафаэля и другие архитектурные элементы эрмитажного пространства, вместе со знаменитыми правилами поведения, создают уникальную драматургию, где Просвещение и Самодержавие разыгрывают роскошный спектакль в декорациях то ли дворца, то ли экзотической оранжереи с диковинными птицами и сада с березовой аллеей.

7 | **Вид экспозиции «Эрмитаж Ея Императорскаго Величества»**
Николаевский зал Зимнего дворца. 2014

Эрмитажа императрица жила во второй половине 1784 — начале 1785 года, после смерти А. Л. Ланского; в названиях покоев (Камердинерская, Уборная, Почивальня) еще долго сохранялась память об этом.

Эрмитажные приемы, как правило, включали в себя театральное зрелище. Играли оперы, ставили пьесы, в том числе написанные императрицей, балеты, давали концерты. Эрмитаж тогда «звучал», сцена была живым сердцем этого вечернего действия. При строительстве нового корпуса Эрмитажа, на антресолях первого этажа — под Овальным залом — устроили театр. Помещение, однако, вскоре признали неудобным, и Фельтен подготовил проект размещения театра во второй очереди Большого Эрмитажа (примерно на месте нынешнего зала Леонардо). Когда в 1778 году императрица увлеклась идеей строительства нового эрмитажного сооружения — Лоджий Рафаэля, одновременно по проекту Кваренги начали возведение Лоджий и здания для театра за Зимней канавкой, на месте петровского Зимнего дворца. Фельтен вновь построил переход между зданиями, «галерею на арках», эффектное Фойе Эрмитажного театра, что было сложным для того времени инженерным решением. Театр вчерне завершили к зимнему сезону 1785 года, тогда как невский фасад достраивался значительно дольше. Уникальный зал,

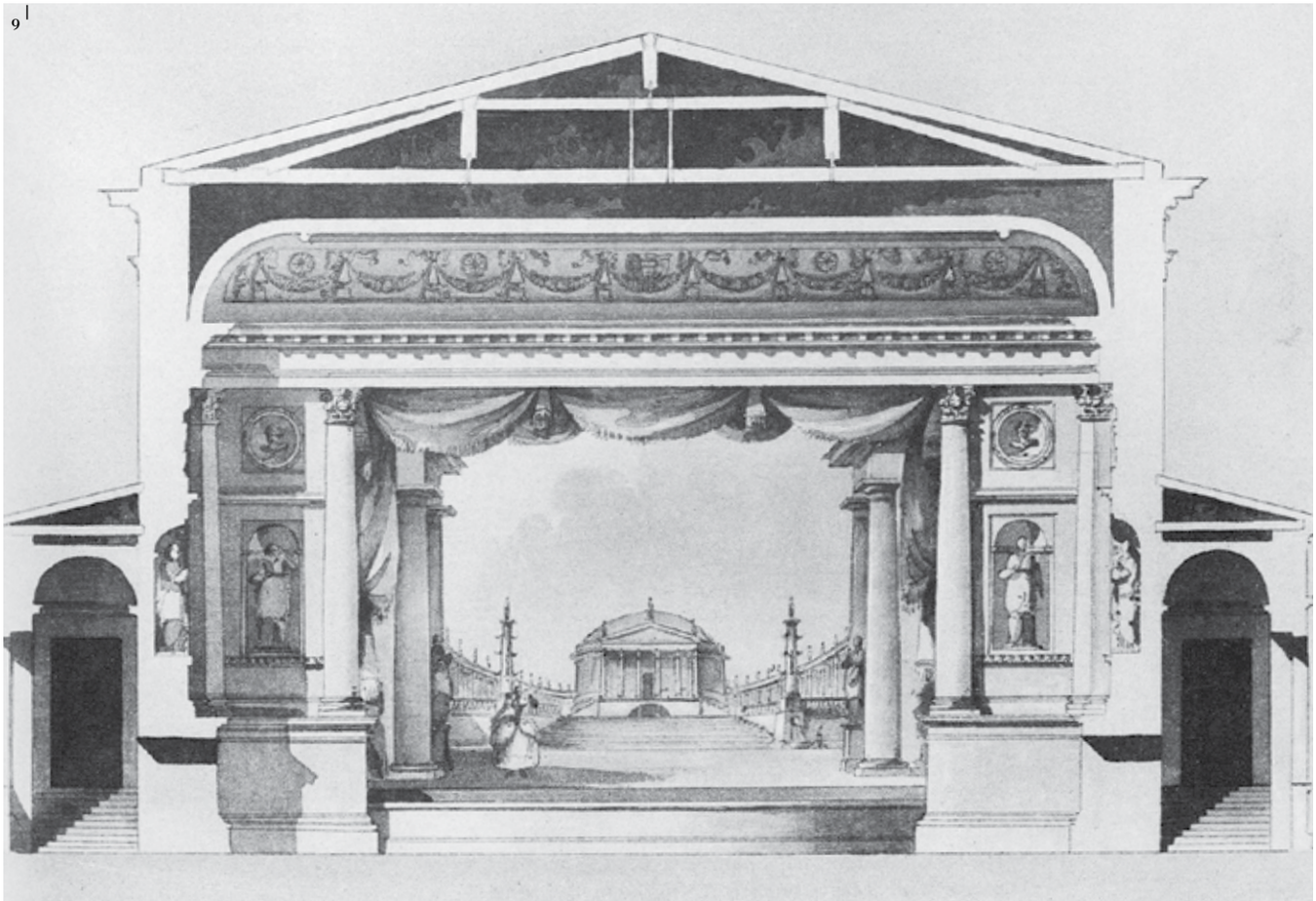
8 |



8 | **Юрий Фельтен.** *Проект манежа с надстройкой «жодепома».* 1765
Российский государственный исторический архив Санкт-Петербург

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

9 |

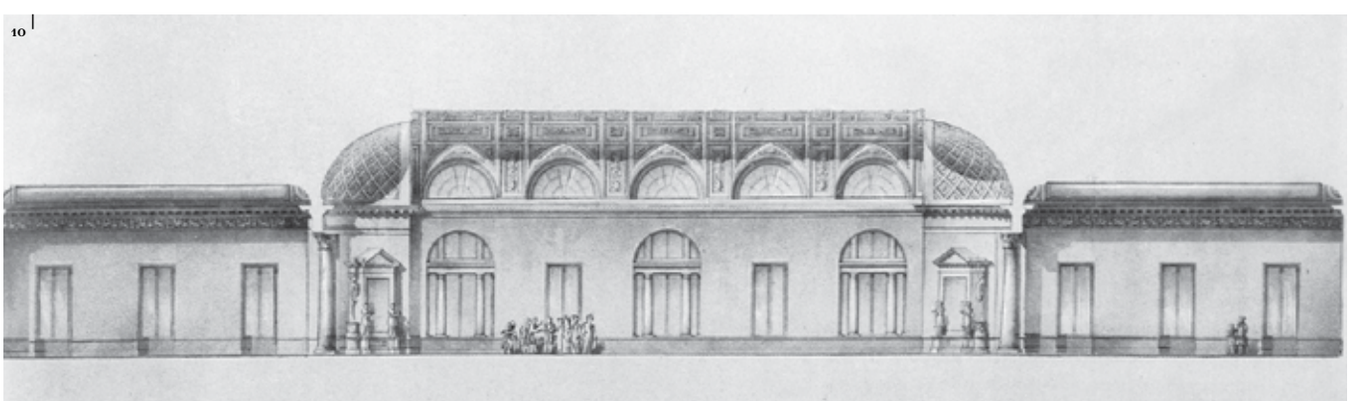


9 | **Джакомо Кваренги**
Поперечный разрез зрительного зала. 1780-е
Государственный Эрмитаж

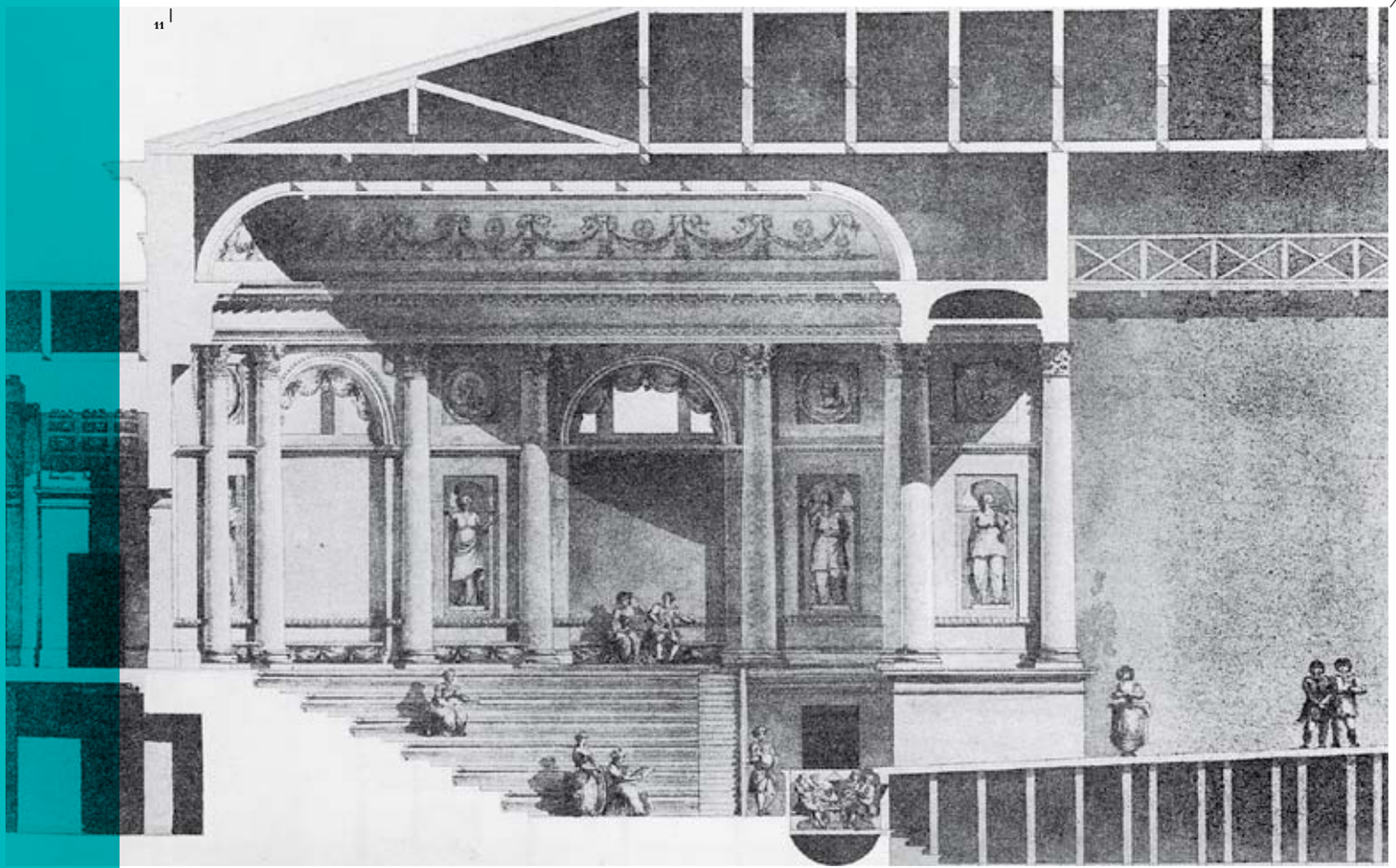
10 | **Джакомо Кваренги**
Продольный разрез залов второго этажа корпуса Лоджий Рафаэля. 1787
Государственный Эрмитаж

11 | **Джакомо Кваренги**
Продольный разрез зрительного зала. Проект. 1783
Государственный музей истории Санкт-Петербурга

10 |



11



Михаил Пиотровский

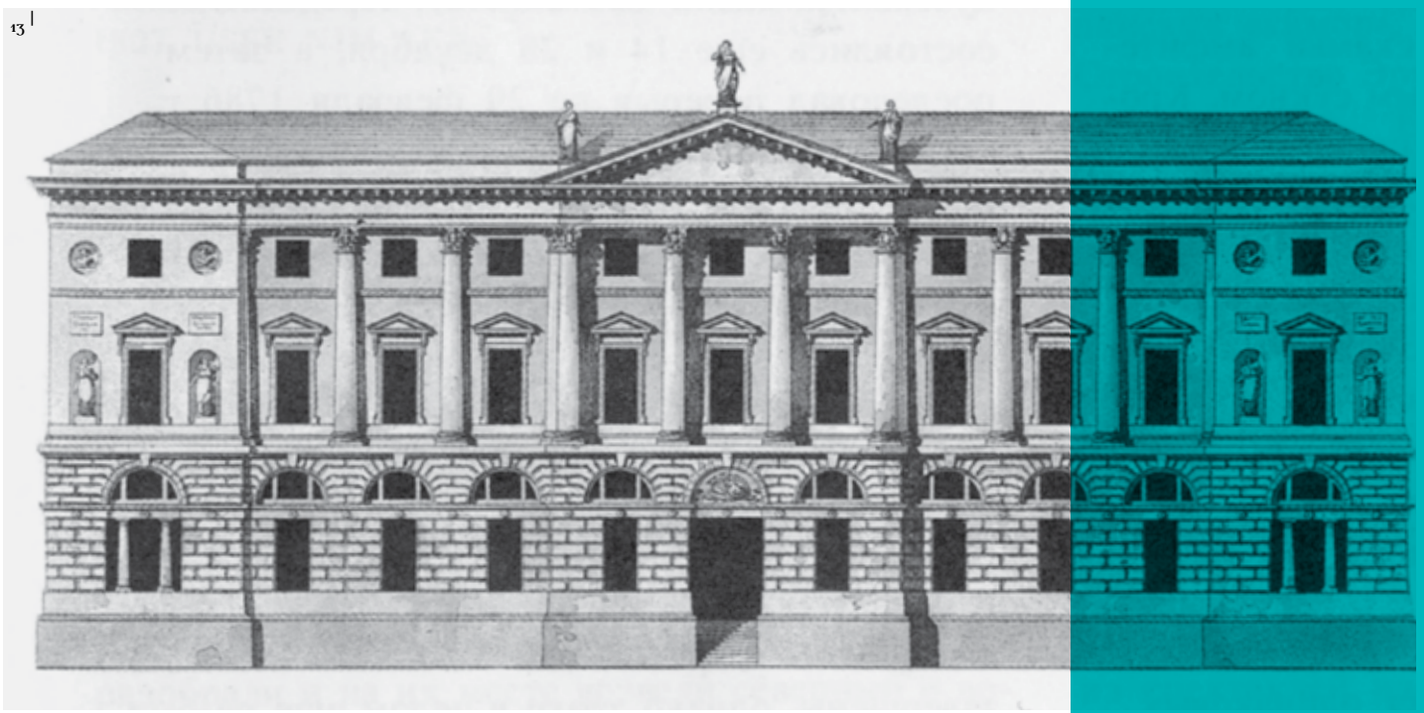
Резные камни, драгоценные украшения, раскрашенные гравюры, книги Вольтера и портреты полководцев с первых лет были неотъемлемой частью того мира, который собирали вокруг пафосно покупаемых коллекций картин. Узнав, откуда и как входили в Эрмитаж Екатерины посетители, мы немного проникаемся тем уникальным духом, который привит здесь великой правительницей. Мы стараемся, чтобы тот дух «уединенного места» оставался жить в сегодняшнем огромном музее, и эта выставка — попытка сверить наши амбиции с реальностью, такой, какой мы ее себе представляем.

спланированный в форме амфитеатра, произвел огромное впечатление на современников, украсив Эрмитаж лучшим примером палладианства в России. Театр воплощал амбиции Екатерины-драматурга: среди множества дел она умела находить время для литературной работы, много значившей для нее. Екатерина II была плодовитым автором и любила драматургию, особенно — комическую, сочиняла либретто для постановок в своем театре.

Работы по строительству Лоджий, по сути — первого сугубо музейного здания, затянулись почти на десять лет и завершились к 1792 году. В парадном этаже нового корпуса, помимо галерей Лоджий, в трех залах разместились минералогическая коллекция, приобретенная в 1786-м у академика П. С. Палласа, и перенесенные туда же восточные и иные драгоценные вещи, прежде находившиеся на антресолях над комнатами императрицы в Зимнем дворце. Алмазная комната, предшественник Галереи драгоценностей, производила сильное впечатление фантастическим сочетанием роскоши и утонченного вкуса, чудес Востока и Запада. За это время в Эрмитаже произошло много изменений. Екатерина с начала 1780-х годов перестала покупать большие партии картин. Эрмитаж был заполнен ими, и требовалось проанализировать имеющиеся в таком изобилии коллекции, которые полностью покрыли стены вновь возведенных зданий.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

13 |



12 | **Вид экспозиции «Эрмитаж Ея Императорскаго Величества»**
Николаевский зал
Зимнего дворца. 2014

13 | **Джакомо Кваренги**
Окончательный проект фасада Эрмитажного театра. 1786
Государственный Эрмитаж

К этому же времени относится завершение каталогизации значительной части собрания. Помимо картинной галереи, свои описи получают резные камни, драгоценные предметы, часть нумизматической коллекции и даже огромная библиотека. С присоединением здания Лоджий к Эрмитажу музей постепенно начинает доминировать в образовавшемся комплексе. Для новых залов Большого Эрмитажа впервые в России заказывается специальная музейная мебель, позволяющая удобнее хранить и демонстрировать коллекции. Такая же современная мебель планировалась и для библиотеки, которой отводилось более просторное и удобное помещение на первом этаже Лоджий.

С этого времени, вплоть до открытия музея в Новом Эрмитаже, гости поднимались в Эрмитаж по Театральной лестнице, через комнату перед Фойе, в которой находился дежурный камердинер. Осмотр музея допускался в светлое время дня в сопровождении дворцового лакея. Главным ограничением для посещения было присутствие императрицы. Французский путешественник Форсия де Пилес писал: «Чтобы посетить Эрмитаж, надобно предупредить о себе и воспользоваться временем отсутствия императрицы. Когда она в Петербурге, сие чрезвычайно затруднительно, можно сказать, невозможно проникнуть туда, потому что государыня идет в Эрмитаж во всякое время дня, и запрещение на доступ туда постоянно».

Екатерина II писала в 1790 году: «Мой музей в Эрмитаже состоит, не считая картин и Лоджий Рафаэля, из 38 000 книг, четырех комнат, наполненных книгами и гравюрами, 10 000 резных камней, приблизительно 10 000 рисунков и собрания естественно-научного, заполнившего две большие залы»[1]. Это было вполне точным подсчетом коллекции, собранной в рекордно короткие сроки. Всего за 30 лет в России было сделано то, на что обычно уходили века.

1 Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796), изданныя с пояснительными примечаниями Я. Грота // Сборник ИРИО. 1878. Т. 23.

14 | **Антонио Ринальди**
Проект плафона для Овального зала для торжеств в Зимнем дворце. 1770
Государственный Эрмитаж

Георги И. Г. **Описание российско-императорскаго столичнаго города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях онаго.** СПб., 1794. Ч. 2. Гл. 4.

«§ 750.
Ермитаж[2] ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА имеет название сие от определения своего для уединенных увеселений и упражнений ЕКАТЕРИНЫ ВТОРЫЯ. Можно сказать, что ермитаж совершенно ЕЮ создан, ибо заложение, расположение, выбор и многоразличность сохраняемых в оном вещей, внешняя и внутренняя изящность и великолепие, словом всё по ЕЯ вкусу и начертанию учреждено. <…>

§ 753.
Заведение ермитажа восприяло свое начало вскоре после вступления ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА на Престол. Кроме многих мало по малу получаемых единственных достопамятных вещей, куплены МОНАРХИНЕЮ целыя славныя собрания, коими все собираемые классы вдруг отменно наполнены. Преимущественныя приращения (коих в хронологическом порядке назвать не могу) были собрание Герцога Орлеанского, состоящее наиболее из геммов (т. е. драгоценных камней с вырезанными на них изображениями), Св. Маврикия собрание содержащее около 800 геммов; Наттера собрание геммов и пастов (т. е. таковых изображений на составах); собрание пастов Агличанина Тассие и сделанное здесь под собственным ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА смотрением многочисленное собрание пастов.

§ 754.
Для галлереи или собрания картин куплены собрание Графа Бриля, Берлинскаго купца Гоцковскаго, часть Голландскаго Брамкампскаго собрания, собрание Агличанина Гоуттона и так называемая Рафаилова ложа.

§ 755.
Собранное ЕЯ ИМПЕРАТОРСКИМ ВЕЛИЧЕСТВОМ книгохранилище преимущественно приумножилось покупкою библиотек: Волтеровой в 1779 году, Маркиза Галлиани, Дидеротовой в 1785 году, собранной с 1783 по 1786 год Берлинским книгопродавцем Николаи, и Князя Щербатова; такожде и переведенною сюда в 1792 году библиотекою увеселительнаго замка Ораниенбаума.

§ 756.
Собрание Российских монет и медалей приумножалось и ныне еще приумножается от времени до времени целыми собраниями монет и медалей чужестранных Государств и Республик, такожде и единственными собранными, выкопанными или найде ными.

§ 757.
Достопамятностей природы было в ермитаже мало; но кроме заведенной оранжереи и птичника в висящем саду купила МОНАРХИНЯ в 1786 году отменное собрание славнаго испытателя природы Палласа; такожде и доставлены в оной разныя достопамятности изо всех стран Российскаго Государства.

§ 758.
Ермитаж во всех частях онаго был бы гораздо более наполнен, если бы не чинился строжайший выбор в принятии и постановлении предлагаемых и наличных вещей; но как по вкусу МОНАРХИНИ многое выключается, то множество достопамятностей природы из царства животных и из царства ископаемаго, физические, математические и другие частию отменные и драгоценные снаряды, немалое число книг и других достопамятностей даруются ЕЯ ИМПЕРАТОРСКИМ ВЕЛИЧЕСТВОМ Академии наук для украшения и обогащения натуральнаго кабинета, кунсткамеры и библиотеки Академии».

2 Название, принятое в XVIII веке.

РЕКЛАМА

Лучшие идеи для отдыха

от отелей
Ренессанс Санкт-Петербург Балтик и
Кортъярд Марриотт Санкт-Петербург
Васильевский

Гости отелей имеют уникальную возможность посетить музей без очереди

R
RENAISSANCE®
ST PETERSBURG BALTIC HOTEL

RenaissanceSaintPetersburg.ru

COURTYARD®
Marriott
ST. PETERSBURG
VASILIEVSKY

CourtyardSaintPetersburg.ru

ИСТОРИЯ ЭРМИТАЖА В ЗЕРКАЛЕ ВИТРИН

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

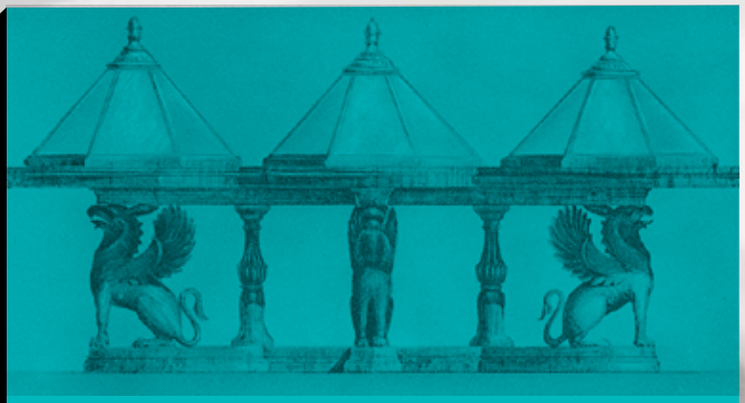
В ГОД СВОЕГО 250-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ЭРМИТАЖ ВПЕРВЫЕ ОТКРЫЛ ШИРОКОЙ ПУБЛИКЕ ОДНО ИЗ НЕИЗВЕСТНЫХ ЕЙ ДО СИХ ПОР ПОМЕЩЕНИЙ — БЫВШИЙ МАНЕЖ, НАХОДЯЩИЙСЯ ПОД ВИСЯЧИМ САДОМ МАЛОГО ЭРМИТАЖА И СЛУЖИВШИЙ В СОВЕТСКИЕ ГОДЫ ХРАНИЛИЩЕМ. НЕ СЛУЧАЙНО ПЕРВОЙ ВЫСТАВКОЙ, ОРГАНИЗОВАННОЙ В ЭТОМ ОГРОМНОМ ЗАЛЕ, КОТОРЫЙ СКРЫВАЛСЯ В НЕДРАХ МУЗЕЯ, СТАЛА «ИСТОРИЯ ЭРМИТАЖА В ЗЕРКАЛЕ ВИТРИН».

Идея сделать экспозицию на основе музейных витрин была предложена знаменитым голландским архитектором Ремом Колхасом, а редчайшее эрмитажное собрание позволило кураторам выставки воплотить ее в виде масштабной панорамы жизни музея на протяжении его долгой истории.

Более 50 витрин из коллекции одного из старейших музеев в Европе, а также фотографии и рисунки из собрания Эрмитажа, демонстрируют эволюцию музейного пространства со времен Екатерины II до начала XXI века. Самые ранние и редкие витрины, представленные на экспозиции, относятся ко времени Екатерины II и Александра I. Они были созданы лучшими мебельщиками Санкт-Петербурга, основными исполнителями заказов императорского двора: Христианом Мейером и Генрихом Гамбсом. Архитектор Лео фон Кленце включил беспрецедентное количество музейного оборудования в архитектурный проект Нового Эрмитажа, исполненного по заказу Николая I, подчеркнув идею гармонии между экспонатами и окружающим пространством.

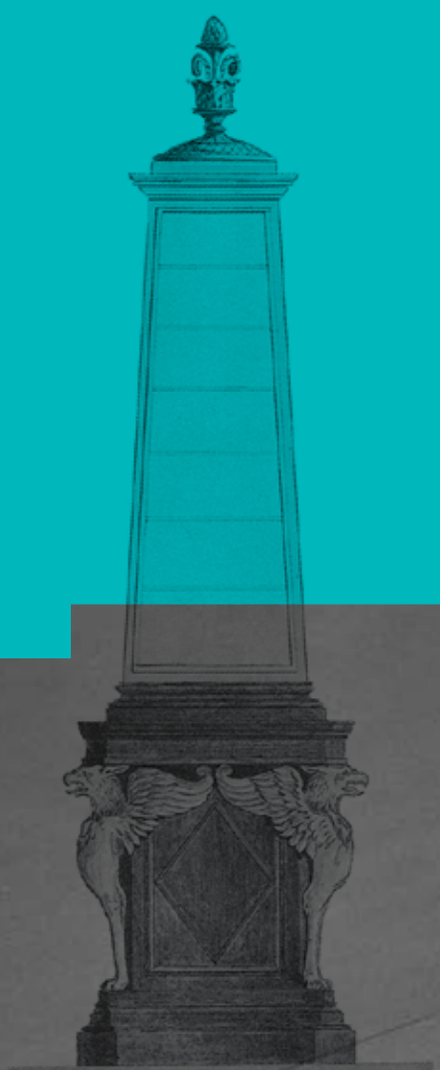
Скромный вид музея конца XIX — начала XX века свидетельствовал о возросшей роли экспоната, по сравнению с музейным пространством и средствами экспонирования. Обретая рациональные формы, музейные витрины становились более приспособленными для выполнения главной функции — служить максимально удобному осмотру коллекции. Эта тенденция сохранялась и в советский период, когда в музейном оборудовании использовались стилистические черты конструктивизма: декоративный минимализм и подчеркнутая функциональность, что позволяло направить все внимание посетителей на восприятие экспонатов.

Помимо специализированных музейных витрин, выставка демонстрирует витрины из частных собраний, поступившие в Эрмитаж в основном после национализации 1920–1930-х годов.



15 | **Лео фон Кленце**
Проекты витрин для залов Нового Эрмитажа. 1848
Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

16 | **Лео фон Кленце**
Проект витрины для залов Нового Эрмитажа. 1848
Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург



17 | Выставка проходит в новом выставочном пространстве, спроектированном Ремом Колхасом к 250-летию Государственного Эрмитажа, в Шуваловском проезде (между Малым и Новым Эрмитажем), соединяющем Миллионную улицу с Дворцовой набережной.

Imperial Porcelain
1744
St. Petersburg

ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД

«Лицом города», «редчайшим художественным сокровищем страны» называют Императорский фарфоровый завод в Санкт-Петербурге. Более двух с половиной веков история завода неотделима от истории России, а его продукция – художественный фарфор – стала уникальной «фарфоровой летописью» Северной Пальмиры. Изделия завода представлены в собраниях крупнейших музеев мира.

В 1765 году Екатерина II изменила статус Невской порцелиновой мануфактуры (осн. 1744 г) и определила ей новое название: «Императорский фарфоровый завод». Свыше полутора веков фарфор завода украшал блистательные интерьеры дворцов Дома Романовых, вызывая всеобщее восхищение.

В советский период Государственный фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова (ЛФЗ) обогатил мировое искусство «агитационным» и авангардным фарфором. Позже здесь же был создан новый стиль советского фарфора, основанный на богатом наследии старых мастеров.

В 2005 году завод возвращает свое историческое название и возрождает традиции создания элитарного фарфора для украшения интерьера и праздничного стола – символа благосостояния и стабильности, роскоши и престижа, фарфора для коллекционеров и Правительственного фонда подарков. Первоклассные мастера восстанавливают знаменитые произведения XVIII–XX веков из заводского музея фарфора, ставшего частью коллекции Государственного Эрмитажа. Среди них изысканные по стилю произведения Ж.Д. Рашетта, С. Пименова, А. Воронихина, идеологически ангажированные, но безупречные по вкусу работы С. Чехонина, Н. Данько, А. Щекотихиной, супрематические вещи К. Малевича, Н. Суетина, уникальные произведения современных художников, продолжающих славные традиции ИФЗ.

Во все времена в художественном творчестве мастеров первого фарфорового завода России главным героем был и продолжает оставаться Петербург с его классическим архитектурным обликом, богатым культурным наследием и притягательностью белых петербургских ночей.

ОАО «Императорский фарфоровый завод»
Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 151, тел. +7 (812) 326 17 44, факс +7 (812) 326 1740

www.ipm.ru

Imperial Porcelain

1744

St. Petersburg

270 лет

РЕКЛАМА

Хэ Цзяньпин (Китай)
Автор плаката к 250-летию
Эрмитажа, ставшего обложкой
этого выпуска журнала

«МЕНЯ, АРХИТЕКТОРА, ПРИВЛЕКАЕТ В ЭРМИТАЖЕ НЕ СОЗДАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ, А СВОБОДА И ВОЗМОЖНОСТЬ ДУМАТЬ, НАХОДИТЬСЯ РЯДОМ. ИНОГДА, ЧТОБЫ ПОЛУЧИТЬ ХОРОШУЮ ИДЕЮ, НУЖНЫ ЧЬИ-ТО ПЛОХИЕ. Я ПРЕДОСТАВИЛ СТОЛЬКО ПЛОХИХ ИДЕЙ, СКОЛЬКО БЫЛО НЕОБХОДИМО ДЛЯ ХОРОШИХ ИДЕЙ ПИОТРОВСКОГО, — ОЧЕНЬ ЭТИМ ГОРЖУСЬ! СЛОЖНОСТЬ ЭРМИТАЖА ОЧАРОВЫВАЕТ МЕНЯ. ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В НЕМ КУЛЬТУРЫ, БУДЬ ТО РОССИЙСКАЯ, АМЕРИКАНСКАЯ ИЛИ ЕВРОПЕЙСКАЯ, — КАЖДАЯ СОДЕРЖИТ СЛОЖНЫЕ ИНВЕРСИИ, ПЕРЕСЕКАЮЩИЕСЯ В ЭРМИТАЖЕ, И БЫЛО БЫ СПРАВЕДЛИВО РАЗВИВАТЬ ЕГО КАК МУЗЕЙ: БОЛЕЕ ЯВНО И СКРУПУЛЕЗНО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ. НО ВСЁ БОГАТСТВО ЭРМИТАЖА, ВСЕ ЕГО ПРЕКРАСНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ, — ТАКЖЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ, ЧТО ВЫ ПОЗНАЛИ ЭРМИТАЖ ОДНОСТОРОННЕ, ПОЛУЧИЛИ КАКОЙ-ТО ОДИН ОПЫТ. ВСЯ КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ — В ОДНОМ ДВИЖЕНИИ, ИЛИ ПОТОКЕ, МЫ ВИДИМ ЭТО И УПУСКАЕМ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ОСОБЕННОСТИ ВСЕХ КОМПОНЕНТОВ ЭРМИТАЖА. МОЙ ГЛАВНЫЙ ИНТЕРЕС — ПОСМОТРЕТЬ, БУДЕТ ЛИ ОПЫТ БОЛЕЕ ТОЧНЫМ, ЕСЛИ ПОТОК БУДЕТ ПРЕРВАН, И ВОЗМОЖНО ЛИ ЭТО. ПРИЗНАТЬ, ЧТО КАЖДАЯ ЧАСТЬ ЭРМИТАЖА — СОВОКУПНОСТЬ СИМВОЛОВ, ИДЕОЛОГИИ ДВИЖЕНИЯ, ПРИЗНАТЬ ЭТО СОВОКУПНОСТЬЮ ИСТОРИЙ ОТ ИСТОКОВ. ВВЕСТИ ПЕРЕБОИ И ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ В ЭТОТ ПОТОК ПРИЗВАН НОВЫЙ ПРОЕКТ КУНСТХАЛЛЕ НА МЕСТЕ СТАРЫХ ДВОРЦОВЫХ КОНЮШЕН, НИКОГДА НЕ БЫВШИХ ЧАСТЬЮ ЭРМИТАЖА».

Рем Колхас, архитектор, на пресс-конференции в Главном штабе (октябрь 2014 года)

38 Выставки музеев мира
60 Венецианская биеннале 1914 года

Маски ужаса

ФОТО: АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

МУЗЕЙ ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ В МО (MUSÉE DE LA GRANDE GUERRE DU PAYS DE MEAUX) НАХОДИТСЯ В ЧАСЕ ЕЗДЫ ОТ ПАРИЖА. ОН РАСПОЛОЖЕН НА ОКРАИНЕ ГОРОДА, НЕПОДАЛЕКУ ОТ МЕСТ, ГДЕ ПРОХОДИЛИ ДВЕ БИТВЫ НА МАРНЕ: В 1914 И 1918 ГОДАХ. ПЕРЕД НИМ СТОИТ ВЕСЬМА ПАТЕТИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК С ОБНАЖЕННОЙ СВОБОДОЙ, ЗАЩИЩАЮЩЕЙ СВОИХ СЫНОВЕЙ, СОЗДАННЫЙ АМЕРИКАНСКИМ СКУЛЬПТОРОМ ФРЕДЕРИКОМ УИЛЬЯМОМ МАКМОННИСОМ (1863–1937) И ВОЗВЕДЕННЫЙ В 1932-М ПО АМЕРИКАНСКОЙ ПОДПИСКЕ, ЗА ЧТО И НАЗЫВАЕТСЯ В МО «АМЕРИКАНСКИМ ПАМЯТНИКОМ». МУЗЕЙ НАЧАЛСЯ В 2005-М, С ПОКУПКИ КОЛЛЕКЦИИ ИСТОРИКА ЖАН-ПЬЕРА ВЕРНЕЯ, И БЫЛ ОТКРЫТ ДЛЯ ПУБЛИКИ В НОЯБРЕ 2011 ГОДА. ЗДАНИЕ ПЛОЩАДЬЮ СЕМЬ ТЫСЯЧ КВАДРАТНЫХ МЕТРОВ (3 300 ИЗ НИХ ОТВЕДЕНЫ ПОД ЭКСПОЗИЦИЮ) СПРОЕКТИРОВАЛ ПАРИЖСКИЙ АРХИТЕКТОР КРИСТОФ ЛАБ.

Музей во французском городе Мо, невдалеке от поля битвы на Марне, рассказывает о войне, начавшейся 100 лет назад и длившейся четыре года. Мы называем ее Первой мировой.

Здесь ее называют Великой, у нас ее таковой не считают. Великая для нас — Отечественная. А Первую мировую мы проходили в советской школе в числе предпосылок к Великой Октябрьской социалистической революции. Один холостой выстрел «Авроры» для нас важнее чем вся четырехлетняя канонада «Больших Берт».

Военные музеи существуют во всем мире и рассчитаны в основном на две категории посетителей: ветеранов и мальчишек. Ветеранов Великой войны не осталось. Два года назад умерла последняя ее участница, англичанка Флоренс Грин, которая в 1918-м служила в столовой Королевских ВВС. Пять лет назад умер последний солдат, побывавший в окопах Западного фронта, — британец Гарри Петч. Прозванный last Fighting Tommy, он долго держался в этом своем качестве «последнего бойца», прожил рекордные 111 лет, 1 месяц, 1 неделю и 1 день, но в конце концов присоединился к своим товарищам по оружию, оставшимся во французской земле. Что говорить о солдатах? Умерли даже и те, кто не воевал, прятался в тылу или наблюдал за боями по газетам нейтральных Швейцарии, Испании, Голландии. Никого больше не осталось: ни тех, кто нападал, ни тех, кто защищался, ни тех, кто был в стороне.

Современные же мальчишки и девчонки прибывают в музей огромными автобусами и бродят по экспозиции целыми классами. Их пасут учителя и родители, им вещают молодые экскурсоводы, тоже как будто бы только что вышедшие из школы. И говорят они с ними про какие-то странные вещи.

Во времена моего детства считалось, что военные музеи рассказывают о героях и подвигах и, так сказать, всячески способствуют патриотическому воспитанию молодежи. Музей в Мо как раз и начинается с патриотического воспитания молодежи: раньше всяких бедствий войны показаны обычная школьная парта (которая мало в чем изменилась с XIX века) и мальчик, сидящий за ней с мечтательным видом. Надпись гласит: «Из класса — в казарму».

Таков обычный путь европейского школьника рубежа позапрошлого и прошлого веков. И путь этот пролегает мимо стоящего рядом гимназического шкафа, где находятся фехтовальный костюм, гири и специальное «школьное ружье», с ним юноши проходили первые уроки. После «школьного ружья» молодой человек, в обнимку с ружьем настоящим, оказывался в казарме, которая и становилась для него отныне классом и университетом.

Но почему французских детей приучали носить «школьное ружье»? Потому, объясняет экспозиция, что в 1870 году Франция потерпела позорное поражение от Пруссии и потеряла своего императора, несколько армий, крепостей и значительную часть территории, в том числе Эльзас и Лотарингию. Французы жили надеждой на то, что позор будет рано или поздно смыт кровью германцев. Германцы жили другой надеждой: что сохранят плоды своей победы и окончательно отобьют у французов желание с ними соперничать.

В общем, первый урок музея в Мо — в том, что даже самой блестящей победой война не заканчивается. Любая победа несет в себе новую войну и, с большой вероятностью, будущее поражение, чего не понимали ни немцы в начале века, ни французы в его середине. Идея реванша подогревает Францию, боязнь реванша сплачивает Германию. Австрия сводит счеты с Сербией, Россия начинает мобилизацию. По всей Европе на улицы выходят ликующие толпы людей, мечтающих воевать. В такой толпе здесь, в Мо, можно даже пройтись, точнее — сфотографироваться на ее фоне. И представить себе, как ты идешь громить ненавистников России, например германское посольство на Исаакиевской площади, как это было 5 августа 1914 года.

Из этой толпы есть единственный выход — в главный зал музея, мимо строя стеклянных витрин. В витринах шагают манекены, наряженные в полевую форму всех воюющих стран. Теперь можно включиться в их движение, рассматривая своих попутчиков. Идут шотландцы в килтах, турки в фесках, русские в папахах, германцы в остроконечных касках, французы в кепи, солдаты разных полков и разных армий, люди разных национальностей. Самое любопытное в том, что идут они не друг навстречу другу: у них одно направление, один общий путь.

Над манекенами поработали скульпторы: у каждого особые черты, особые приметы; но то, что тела оставлены без раскраски, превращает марш цветных мундиров в нечто пугающее. Это армия мертвецов. И лица их в белом гипсе напоминают посмертные маски, медицинские слепки военных госпиталей. Такие отливки мы увидим потом, в зале, рассказывающем о фронтовой медицине. Только там они еще и изуродованы, потому что слепки делались с лиц молодых людей, каковые после челюстно-лицевых ранений превратились в несчастных чудовищ, наподобие Гуинплена из «Человека, который смеется» Виктора Гюго.

В госпитальном зале школьные экскурсии задерживаются надолго. Детям рассказывают про судьбу этих людей, которых во Франции грубовато называли gueules cassées, «разбитыми мордами». Так говорил о них полковник Ив Пико, сам потерявший часть лица и левый глаз и создавший ассоциацию «разбитых морд», помогавшую людям с разломанными лицами и душами: потому что gueules cassées стало употребляться и в переносном смысле «потерянного поколения».

В главном зале музея, конечно же, выставлена военная техника. Самый совершенный истребитель — французский SPAD S.XIII, самый лучший танк — французский Renault FT-17; и те самые такси, которые по приказу военного коменданта Парижа генерала Галлиени перебросили французские войска к Марне и спасли Францию от блицкрига фон Шлиффена. Здесь есть даже прообраз полевой радиостанции — грузовик-голубятня, предназначенный для голубиной почты. То что надо для мальчишек. Однако дольше всего школьников держат перед двумя траншеями, французской и немецкой, между которыми оставлена нейтральная полоса «ничейной земли». Это образцово-показательные траншеи, в них нет ни болотной жижи, ни крыс, ни трупов, ни дерьма, но и в таком ухоженном виде они напоминают скорее погребальную архитектуру, чем место, где могут существовать люди.

Удивительно, но едва ли не весь Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux собран одним человеком. В его основе — частная коллекция историка Жан-Пьера Вернея, которую он пополнял с юности: ни много ни мало 50 тысяч предметов. Верней — один из главных французских специалистов по Первой мировой; к нему обращаются всякий раз, когда нужно понять, как действовала та или иная армия, что носили солдаты такого-то полка, кто судил их за самострел и дезертирство и кто вел в атаку на чужие траншеи. Это он консультировал художника Тарди, знаменитого своими философскими комиксами о Великой войне, и Жан-Пьера Жёне, когда тот снимал «Долгую помолвку». Когда его спрашивают, что для него самое интересное в коллекции, какой предмет, какая реликвия, он всегда отвечает, что его интересовали не вещи, а люди, пользовавшиеся этими предметами, принцип их мышления, а не принцип действия ручных гранат.

Тем не менее есть здесь и витрины, заполненные ручными гранатами, стенды с винтовками и пистолетами, модели броненосцев, подводных лодок и морских

мин. Создатели экспозиции не забывают о том, что война продвинула вперед цивилизацию, хотя и сконцентрировалась именно на орудиях убийства. Лучший тому пример — изобретатель химического оружия, почтенный немецкий химик Фриц Габер, уничтоживший больше людей, чем иной генерал, и получивший тем не менее в 1918-м, в год окончания войны и разгрома Германии, Нобелевскую премию по химии.

Рядом с его смертельными баллонами выставлены первые противогазы — маски со слоновьими хоботами и свиными рылами, — которые спасали солдат от немецкой науки. Они пусты, под ними нет лиц, брезент подгнил, резина высохла, и от этого они напоминают высушенные головы инопланетян из фильмов ужасов. Есть в коллекции музея и другие маски, похожие на примитивные африканские, скрывающие черты лица и превращающие их носителей в персонажей этнографического, а не военного музея, хотя они и сделаны были для летчиков (чтобы не отморозить лицо в открытой кабине), или для танкистов (чтобы защитить глаза от осколков брони), или для разведчиков (чтобы не выдать себя на ничейной полосе). Почему-то кажется, что смысл их исключительно магический. Эти кустарные ухищрения выглядят столь жалкими рядом с торжеством военной техники, но именно так цивилизация разрушения соприкасалась с человеческим телом. Защитная маска — спасительный тонкий слой, с одной стороны которого — живое лицо, с другой — ядовитый воздух или брызги металла.

ФОТО АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

3 |

2–4 | **Вид экспозиции и экспонаты Музея Великой войны в Мо, Франция**

В соседних залах — выдающиеся образцы военной формы, которые произвели бы сенсацию на неделях моды. Даже странно, что сюда не заглядывают за вдохновением нынешние дизайнеры; возможно, слишком явно в этих одеяниях ощущение погребальных. Но вот, после начищенной до блеска кирасы и шлема кавалергарда, наряда, в котором так и видны аристократические рыцарские латы, нам показывают примитивные доспехи разведчиков, их ножи и дубины, ничем не отличающиеся от оружия Средневековья. Эти уродливые нагрудники и наплечники принадлежали специальным подразделениям, занимавшимся расчисткой траншей или походами за «языком» за линию фронта. Их оружие — не пулеметы, не танки, не самолеты, а деревянные дубинки и кастеты самого отвратительного вида, как будто бы взятые не в Европе, а у дикарей на Соломоновых островах.

Франция победила в Великой войне, и никто бы не удивился, если бы музей под барабанную дробь воспевал подвиги французского оружия; на самом же деле он говорит о мучениях солдат, на какой бы стороне они ни воевали. Цивилизованность Европы оборачивается грубыми палками для убийств. В этом переходе от парадного мундира к облачению траншейного потрошителя — метафора того, что происходило с людьми на войне: быть может, и вправду опрометчиво названной Великой. Бывают ли вообще великие войны? — вопрос, который музей в Мо оставляет открытым.

4 |

ПЕРФОРМАНС В РОССИИ: КАРТОГРАФИЯ ИСТОРИИ

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»
17 ОКТЯБРЯ — 5 ДЕКАБРЯ 2014

Своевременность выставки, которая посвящена 100-летней истории российского перформанса, не надо доказывать: достаточно посмотреть, как все наше общество встает на уши при вести о том, что петербургский перформансист-радикал отрезал себе мочку в знак протеста, или вспомнить, какой беспрецедентный резонанс имела выходка девушек в цветных балаклавах в храме.
Милена Орлова, главный редактор газеты об искусстве The Art Newspaper Russia

5 | **Группировка ЗИП**
БОП (Будка одиночного пикетирования). 2013
Объект

ФОТО: ЮРИЙ ПАЛЬМИН, © МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

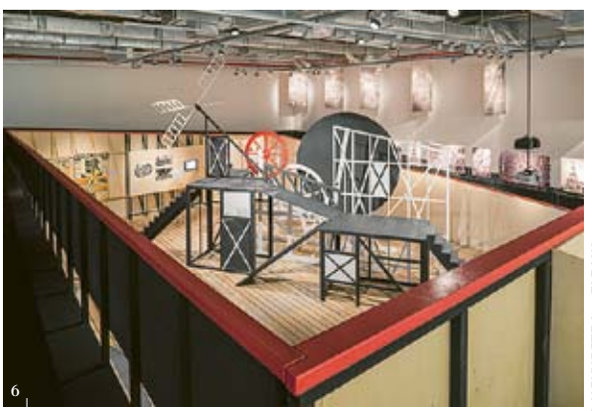
Многочисленные спорщики на тему «искусство это или не искусство» часто даже не подозревают, что не только предмет их споров, но и сами споры имеют весьма почтенную традицию в нашей стране. Выставка в «Гараже» переводит эмоции в русло академического исследования, поданного, впрочем, в виде захватывающей инсталляции — лабиринта, выстроенного архитектурным бюро FORM так, чтобы каждая эпоха обладала своей визуальной метафорой, будь то сцена-трансформер в случае 1920-х годов, парадный проход с реющими над головой «знаменами» — фото с парадов сталинской эпохи, клаустрофобические залы-«квартиры» эпохи застоя или решетка автозака, из-за которой зрители наблюдают за видеозаписями протестных акций последних лет.

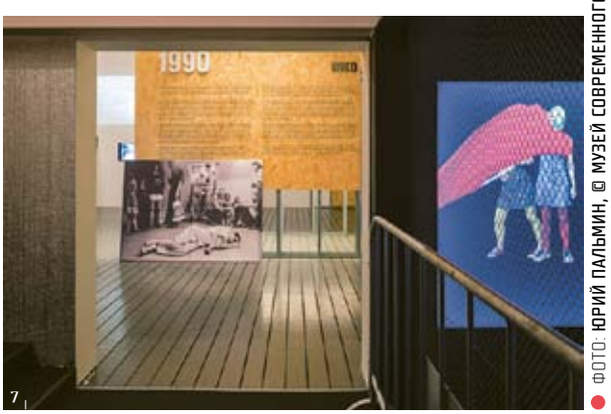
Кстати, слово «выходка» в данном случае — всего лишь еще один термин, обозначающий жанр, которому посвящена выставка. Так называли свои акции конца 1970-х члены московской группы «Мухомор». В 1910-х годах, с которых начинается экспозиция, слова «перформанс» тоже не употребляли: футуристы, гримировавшие свои лица на потеху буржуазной публики, называли это «раскрасками». Первый зал («Авангард») пестрит всевозможными определениями экспериментальных действ: «живая газета», «массовая инсценировка», «танцы машин», «биомеханика»... ну, и просто «постановка», — возможно, самый близкий аналог английскому «перформансу». Все эти явления так или иначе изучены историками авангарда, однако до сих пор никто не делал попытку связать их с историей российского акционизма последних десятилетий, советской неофициальной художественной жизни, ярких публичных выступлений веселых 90-х и с нынешним активизмом.

Как признаются сами организаторы выставки, вряд ли они рискнули бы замахнуться на такую эпохальную историю (в каталоге фигурирует около сотни художников, групп и объединений) без некоторых предшествовавших событий. Это, прежде всего, состоявшаяся в «Гараже» в 2011 году ретроспектива звезды мирового перформанса Марины Абрамович «В присутствии художника» и последовавшее затем сотрудничество с нью-йоркским фестивалем Performa, который проводит главный мировой специалист по искусству перформанса Роузли Голдберг. Все это подвигло отечественных исследователей обрисовать российский вклад в мировой процесс, и вот, после двух научных конференций, кураторы Саша Обухова (возглавляющая архив современного русского искусства в «Гараже») и Юлия Аксенова представили публике «картографию» перформанса в России.

Помимо очевидного интереса для широкого зрителя, выставка имеет и особый, профессиональный интерес для музейных специалистов, поскольку радикально меняет традиционные установки по отношению к тому, что такое подлинник. И дает ответ на вопрос, как музеефицировать столь эфемерный жанр, как перформанс. Что показывать? В случае с выставкой Марины Абрамович выход был найден с помощью волонтеров, которые вживую повторяли самые известные ее перформансы, — именно это стало главной причиной успеха у зрителей. На сей раз кураторы применили другой ход. Многие предоставленные архивами и музеями подлинные документы были заменены их смелыми реконструкциями или зрелищными репродукциями. «Что здесь может быть оригиналом? — объясняет Саша Обухова. — Мы считаем оригиналом само действо, акцию, а то, что вы видите, — всего лишь

6–8 | **Виды экспозиции «Перформанс в России: картография истории»**
Музей современного искусства «Гараж»


6 |



7 |

8 |

ФОТО: ЮРИЙ ПАЛЬМИН, © МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

ФОТО: ЮРИЙ ПАЛЬМИН, © МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

ее след». Впрочем, на выставке экспонировалось и множество настоящих произведений искусства: это и реквизит ряда акций, и фотографии и видеоролики, которые часто служили для авторов не случайной документацией, а конечным результатом их замысла (как, например, артефакты Франсиско Инфанте или фильмы, снятые в Новой Академии Тимура Новикова).

Выставка выглядит новаторской не только по замыслу, но и по исполнению. Каждый экспонат промаркирован (или, как говорят на интернет-жаргоне, «протегирован») словами-метками. Взяв напрокат планшет или закачав в мобильный телефон приложение к выставке, каждый зритель может самостоятельно выбрать один из 12 маршрутов, следуя, словно по флажкам в лесу, по этим меткам, в числе которых — «тело», «костюм», «город», «лозунг», «сценография» и т. д., и тем самым рассматривать историю русского перформанса под совершенно разным углом. И это, конечно, шаг навстречу новой аудитории музеев, воспринимающей экраны своих планшетов как подлинную и живую реальность.

ЛОНДОН

ЭГОН ШИЛЕ: РАДИКАЛЬНО ОБНАЖЕННЫЙ

ГАЛЕРЕЯ ИНСТИТУТА ИСКУССТВА КУРТО
23 ОКТЯБРЯ 2014 — 18 ЯНВАРЯ 2015

Во время Первой мировой войны Эгон Шиле, наравне с Густавом Климтом и Оскаром Кокошкой, стал заметной фигурой в Вене. Созданные им тогда изображения человека, возможно, самые радикальные в новейшей истории.

Эгон Шиле (1890–1918) занимает в австрийском экспрессионизме центральное место. Шиле приехал в Вену, чтобы стать художником, в 1906-м, в 15 лет. Развивая свой не по летам зрелый талант, он через год разыскал Климта, лидера Венского сецессиона, авангардных художников и дизайнеров. Климт стал наставником Шиле и помог ему упрочить репутацию.

Шиле находит такие позы и такие выразительные средства, что язык тела его обнаженных фигур гипнотически воздействует на зрителя. Вскоре это стало отличительной чертой его творчества: многие работы выходили за рамки существовавших тогда норм морали и считались порнографическими. В 1912-м Шиле был даже заключен в тюрьму на два месяца за показ своих «непристойных» ню. Судья, якобы, публично сжег некоторые рисунки художника над пламенем свечи прямо в зале суда.

На выставке были показаны, в числе прочих, работы, выполненные Шиле в конце его короткой жизни (художник безвременно умер от испанки в 28 лет, в 1918 году). Его поздние ню характеризует бóльшая цельность и даже лиризм, но обнаженные тела по-прежнему смелы и неискушенны.

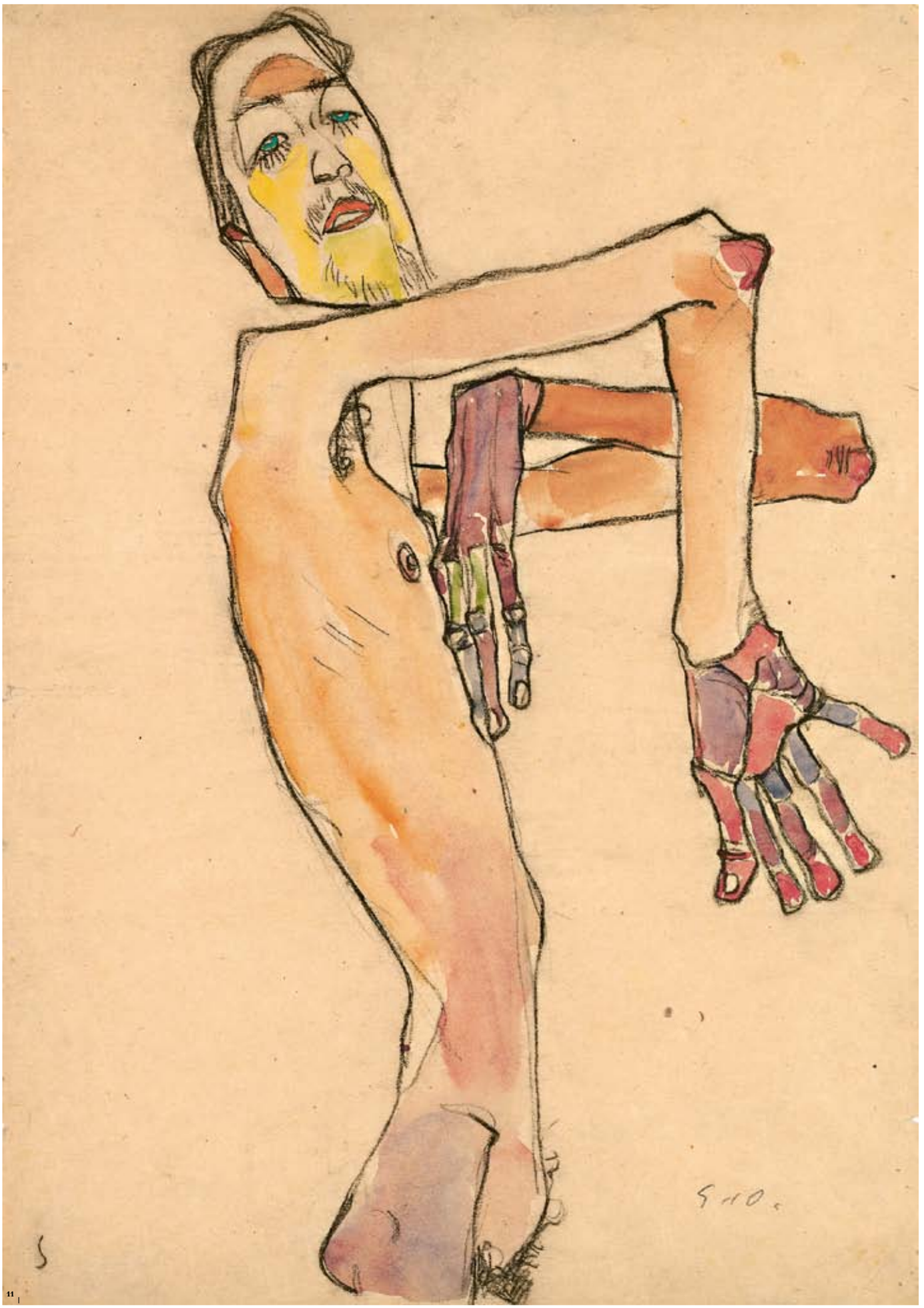
9 |

10 |

9 | **Эгон Шиле**
Согнувшаяся женщина в зеленом платке. 1914
Гуашь, карандаш, бумага. 47 × 31 см
Музей Леопольда, Вена

10 | **Эгон Шиле**
Обнаженная на корточках 1910. Черный мел, гуашь, пигмент, бумага. 44,7 × 31 см
Музей Леопольда, Вена

11 | **Эгон Шиле**
Эрвин Доминик Озен, обнаженный со скрещенными руками. 1910
Черный мел, акварель, гуашь, бумага. 44,7 × 31,5 см
Музей Леопольда, Вена



11

МАРК РОТКО В ГААГЕ

МУНИЦИПАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ГААГИ
20 СЕНТЯБРЯ 2014 — 1 МАРТА 2015

Даже голландцы, известные своей приземленностью, были ошеломлены; от ярко-розового и ликующе-желтого к ярко-синему и мрачно-черному: глядя на одно из больших полотен Марка Ротко, они почувствовали себя вовлеченными в волшебный мир его эмоций. Анья Френкел, главный редактор журнала Tableau (Нидерланды)

Картина — это не изображение опыта, это сам опыт.
Марк Ротко

Произведения, созданные американским абстрактным экспрессионистом Марком Ротко (1903–1970), — это удивительные, вдохновляющие, уютные полотна внушительного размера. Нанесенные слой за слоем, цвета его обладают беспрецедентной интенсивностью, чувственностью и обращаются к универсальным человеческим эмоциям: страху, экстазу, горю, эйфории. Ротко был в высшей степени совершенный художник, вложивший все свое существо в искусство и, как и многие другие великие художники, проживший очень непростую жизнь. Глубокое разочарование после двух мировых войн и депрессии, терзавшие его душу, не отняли у него способность создавать большое, чрезвычайно емкое искусство, комфортное и увлекательное.

Выставки его работ по-прежнему притягивают толпы, его картины ставят рекорды продаж на аукционах. Вот почему Муниципальный музей Гааги с особой гордостью представил его работы через 40 лет после предыдущего подобного шоу Ротко в Нидерландах. 60 работ, экспонировавшихся на выставке, никогда не вывозились; остальные — родом из Национальной галереи искусства в Вашингтоне, в том числе 296 работ на холсте и бумаге (поразительная находка!) и учебная коллекция из более чем 600 рисунков и акварелей.

Еврей русского происхождения, Марк Ротко (урожденный Маркус Ротковиц) рос в Америке с 10 лет. Ничто в его окружении или семье не давало оснований думать, что он станет художником. Действительно, он обнаружил в себе склонность к живописи лишь сравнительно поздно и более или менее случайно. Он окончил какие-то курсы, но всегда считал себя, по сути, самоучкой. Набирая известность в Нью-Йорке в 1930-х годах вместе с другими будущими знаменитыми абстракционистами: Поллоком, де Кунингом и Горки, — Ротко, благодаря своим «мультиформам» и использованию цвета для выражения чистых эмоций, значительно повлиял на мир искусства. Его картины, в которых сталкиваются абстрактные прямоугольные блоки, дополненные мастерскими цветовыми переходами, пробуждали в зрителях драматические чувства. Психическое нездоровье художника затмило последние годы его жизни, цветовая палитра становится со временем темнее, мрачнее. В 1970 году художник покончил с собой.

Марк Ротко с 1950-х — это знаменитый «классический стиль»: раскрашенные большие цветовые поля на уникальных полотнах, вызывающие эмоциональный отклик. Подавляющие квадраты или прямоугольники монохромного синего, кажется, переполняют холсты — и предназначены захлестнуть и поглотить зрителя. Взаимодействие со зрителем имеет большое значение для Ротко. Он чувствовал, что, не только для него, но и для зрителя, сильный эмоциональный опыт соответствует наиболее возвышенной форме вдохновения, граничит с духовным. «Люди, плачущие перед моей картиной, испытывают тот же религиозный опыт, который был у меня, когда я писал ее». Ротко — не первый абстрактный художник, придававший значение духовному аспекту искусства: Мондриан и Кандинский также рассматривали свои работы в качестве духовного упражнения. Но он был первым, кто дал возможность эмоциям занять почетное место в то время, когда абстрактное искусство по-прежнему оставалось довольно безличным.

12 | **Марк Ротко**
Без названия. 1968
Акрил, бумага на картоне

13 | **Марк Ротко**
Оранжевый и желтовато-коричневый. 1954
Национальная галерея искусства, Вашингтон

14 | **Марк Ротко**
Без названия (мужчина и две женщины в сельском пейзаже). 1940
Национальная галерея искусства, Вашингтон

В дополнение к множеству работ Ротко «классического стиля», выставка включает в себя и иные примеры, в том числе редко экспонируемые ранние работы. Недавние исследования, посвященные творчеству Ротко переходного периода, показывают, что к абстракции он пришел через реализм фовистского толка и своеобразный сюрреализм.

Как дом величайшей в мире коллекции произведений Мондриана — художника, известного непревзойденной отчетливостью собственного пути к абстракции, — Муниципальный музей Гааги стал идеальным местом для выставки, демонстрирующей развитие стиля Марка Ротко. Хотя Ротко был в ужасе, когда некий критик назвал одну из его работ «размытым Мондрианом», — в действительности он испытывал определенное влияние знаменитого голландца. Имея в виду использование цвета, Ротко даже называл Мондриана самым чувственным художником, которого он знает. Выставка рассматривает сходства и различия в художественном развитии двух пионеров абстрактного искусства: первого и второго поколений. Она также проливает свет на различия европейской и американской абстрактной живописи, касающиеся, в частности, формата и структуры. На выставке Ротко финальный холст, яркий, почти электрически красно-оранжевый, помещен рядом со знаменитой «Победой буги-вуги» Мондриана. Интригующая визуальная связь.

Муниципальный музей Гааги, построенный Хендриком Петрусом Берлаге (1856–1934), — идеальное место для восприятия творчества Марка Ротко. Художник часто замечал, что его картинам лучше всего в церкви, причем в ее боковых приделах, в стороне от центрального нефа. Здесь выставлено по одной работе в каждом помещении, сходном с монастырскими кельями Фра Анджелико, который так повлиял на Ротко фресками флорентийского Сан-Марко. Невозможно смотреть на них стоя за пределами определенного пространства, из «музейной прихожей»: вы должны войти в комнату и сесть, чтобы получить этот опыт, — в том и состоит архитектурное условие. И в тот момент, когда вы сели, — картина становится медитативным опытом, пронзительным мгновением искусства.

БЕРЛИН

8-Я БЕРЛИНСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА KW
ЭТНОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ В ДАЛЕМЕ
29 МАЯ — 3 АВГУСТА 2014

Дискурс или зрелище, мейнстрим или захолустье, территория современного искусства или музейные коллекции, Античность или Восток, — вопросы, начало которым положено еще Бизенбахом в 1996 году, снова поставлены в трех точках Берлина, существенно разнесенных друг от друга и от центра города: Kunst-Werke (KW), Музеи Далема (Museen Dahlem) и Дом на Вальдзее (Haus am Waldsee). Ответы участников основной программы биеннале — в разворотах проекта Excursus. Возможно.

15

16

17

18

19

20

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

15–20 | **Произведения художников на 8-й Берлинской биеннале современного искусства.** 2014

Реклама. ООО «Прайм-инвестмент». СРО№ 0006-2009-7825005179-С-3 от 11.02.2010 г. Проектные декларации на сайте www.rbi.ru

ИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК

ДЛЯ ТЕХ, КТО ПОНИМАЕТ

Собрание
ДОМ БЛАГОРОДНЫХ СЕМЕЙСТВ
БОЛЬШАЯ ПОСАДСКАЯ УЛ., 12
ДОМ СДАН

ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ КВАРТИРЫ В ЦЕНТРЕ ПЕТЕРБУРГА

АЛЕКСАНДРИЯ
ЭЛИТНЫЙ ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС
НОВГОРОДСКАЯ УЛ. 23
ДОМ СДАН

RBI
The art of real estate

rbi.ru 320-76-76

ХОЛДИНГ RBI
основан в 1993 г.

РЕМБРАНДТ: ПОЗДНИЕ РАБОТЫ

ЛОНДОНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ
15 ОКТЯБРЯ 2014 — 18 ЯНВАРЯ 2015

Лондонская Национальная галерея впервые представила углубленную ретроспективу работ Рембрандта в его последние годы: картины, рисунки и гравюры. С возрастом Рембрандт не только не иссяк, но обрел в конце жизни новую энергию.

С 1650-х годов до самой своей смерти Рембрандт (1606–1669) сознательно искал новый стиль, который был бы еще более выразительным и глубоким. Он свободно использовал печатные техники и приемы живописи, чтобы дать новые, оригинальные интерпретации традиционным сюжетам. Выставка показывает его разностороннее мастерство, распределив картины, рисунки и гравюры согласно идеям, которые волновали художника в последние годы: эксперименты с художественными приемами, использование света, наблюдение за повседневной жизнью, творчество других художников и вызовы художественной условности, личные переживания, созерцание, конфликты и примирения.

«Еще никогда Рембрандта не прельщали и не опьяняли так: золото, которого у него более нет, но которым он продолжает галлюцинировать, переливы света; прекрасные, как блеск сокровищ, рассыпанных при свете факелов, целые потоки красок, среди которых он забавлялся, работая над ними всем: начиная от своих пальцев, ножа и до ручки своей кисти, — и создавая таким способом рельефы и углубления из драгоценностей и богатых украшений» (Эмиль Верхарн, «Рембрандт», 1905).

Выставка позволила посетителям по-новому взглянуть на некоторые известнейшие произведения Рембрандта. Картина «Синдики цеха суконщиков» (Рейксмюсеум, Амстердам), более известная как «Синдики», блестяще раскрывает его мастерское владение сочетанием света и тени, цвета и текстуры, наделяющее традиционный портрет способностью радикального визуального воздействия. Много-

21 | **Рембрандт**
Синдики цеха суконщиков. 1662
Холст, масло. 191, 5 × 279 см
Рейксмюсеум, Амстердам

22 | **Рембрандт**
Автопортрет с двумя кругами. Около 1661
Холст, масло. 114,3 × 94 см
Кенвуд-хаус, Лондон

23 | **Рембрандт**
Портрет Титуса за письменным столом. 1655
Холст, масло. 77 × 63 см
Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам

численные примеры рембрандтовских офортов демонстрируют умелое развитие техники печати и уникальные эффекты.

Кульминацией выставки стал целый ряд автопортретов: «Автопортрет в виде апостола Павла» (Рейксмюсеум), «Автопортрет с двумя кругами» (Кенвуд-хаус, Лондон), «Автопортрет в чалме» (Королевская галерея Мауритсхёйс, Гаага), «Автопортрет в возрасте 63 лет» (Лондонская Национальная галерея). Два последних, написанных в последние годы жизни, исключительно честны в фиксации возрастных особенностей.

«"Синдики цеха суконщиков" — превосходны, это прекраснейшее творение Рембрандта, и все же что за интимная, бесконечно симпатичная картина, написанная d'une main de feu (огненной рукой): "Еврейская невеста", которую не оценивают столь же восторженно. Видишь ли, в "Синдиках"... Рембрандт верен натуре, хотя даже при этой верности он, как всегда, парит высоко, в небесах, в бесконечности; однако Рембрандт умел делать и кое-что иное, когда ему не надо было придерживаться буквальной точности, необходимой, например, в портрете, и он мог быть поэтом, то есть творцом. Таков он в "Еврейской невесте". Как прав был Делакруа, как он понял эту картину! Какое высокое чувство, неизмеримая глубина. Надо умереть несколько раз, дабы так рисовать» (Винсент Ван Гог, из письма).

«...Что произошло бы, если бы те или иные избранные картины и портреты Рембрандта исчезли? Какая из этих потерь умалила бы более или менее славу Рембрандта, и от какой, следовательно, больше всего пострадало бы потомство? И, наконец, знают ли как следует Рембрандта те, кто видел его в Париже, Лондоне и Дрездене?» (Эжен Фромантен, «Старые мастера», 1876).

1914–1918. ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

НЕМЕЦКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
25 МАЯ — 30 НОЯБРЯ 2014

Иллюминатор с крейсера «Аврора», кухня как у бабушки Ангелы Меркель, «патриотические» игрушки, лыжи, туалетная бумага, письма, оружие, униформа, рисунки: всё, что удалось собрать из 13 стран за два года подготовки, можно увидеть, пройдя в буквальном смысле слова под дулом, — на выходе из узкого тоннеля, через который посетители входят в пространство выставки, стоит пулемет.
Марта Здроба

14 наиболее важных географических точек на пути «Берлин — Петроград» и «Брюссель — Верден» взяты кураторами как частные примеры глобальной позиции в отношении первой мировой катастрофы и Германской империи, уже зараженной националистической идеей.

Скорострельность боевого пулемета, встречающего посетителей выставки: 450 выстрелов в минуту, дальность — четыре тысячи метров. Символ бессмысленного, бессчетного убийства, почти физически ощущаемая агрессия. К экспозиции, рассказывающей о том, как под Верденом в 1916 году было взорвано 26 миллионов обычных снарядов и 100 тысяч снарядов, начиненных хлорным газом, зритель подходит подготовленным.

24 | **Марионетка на руку «Смерть»**
Немецкий Восточный фронт. Около 1915

25 | **Фойе Немецкого исторического музея**
Берлин. 2014

ФОТО: ALEXANDRA LÖSER, © STAATLICHE KUNSTSAMMLUNG, ДРЕЗДЕН

24 |

25 |

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ФОТО: © ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

26 | **Эвакуированные беженцы из Ковеля**
Украина. 1916

27 | **Протез руки**
После 1918

28 | **Крупнокалиберный пулемет с лафетом**
Германия. 1914

ФОТО: SEBASTIAN AHLERS, © STIFTUNG DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM

ФОТО: SEBASTIAN AHLERS, © STIFTUNG DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM

МАРСЕЛЬ ДЮШАН. ЖИВОПИСЬ, ДАЖЕ

ЦЕНТР ПОМПИДУ
24 СЕНТЯБРЯ 2014 — 5 ЯНВАРЯ 2015

Марсель Дюшан (1887–1968) для современного искусства примерно то же самое, что митохондриальная Ева для человечества. С его именем связано изобретение всего того, что сегодня входит в арсенал художника, который относит себя к прогрессивному лагерю contemporary art. Мария Кравцова, шеф-редактор портала www.artguide.com

29 | **Марсель Дюшан**
L.H.O.O.Q. 1919
Реди-мейд
Частная коллекция

Это и реди-мейд (от созданного «просто для себя» в 1913 году «Велосипедного колеса» до пресловутого «Фонтана», порождающего порою и у современного зрителя не менее бурные эмоции, чем почти 100 лет назад, когда в 1917-м этот неоднозначный во всех отношениях предмет «проявился» на выставке Общества независимых художников в Нью-Йорке), и иконоборческие жесты (пририсованные Джоконде усы и оскорбительное для дамы-кумира название работы), и эксперименты с гендером (знаменитое альтер эго художника — Роз Селяви), и, наконец, протоконцептуальный отказ от традиционных форм искусства и исследование языка, чему Дюшан, в общем-то, и посвятил всю свою жизнь. Но живопись… Меньше всего Дюшан ассоциируется с живописью, хотя его официальная художественная биография начинается с вызвавшего скандал во Франции в 1912 году и принесшего автору в 1913-м славу в Америке полотна «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Подчеркивается, что уже в конце 1910-х Дюшан забросил занятия живописью, а позже прославился активным неприятием данного вида искусства, ибо называл живописцев «безмозглыми, невротичными фанатиками», живопись маслом — «старой шляпой», а картины Рембрандта — «годными лишь для того, чтобы использовать их вместо гладильной доски».

Эта история отказа от возможного и вероятного успеха, несомненно, интриговала историков искусства, тем более что живописное наследство Дюшана весьма обширно (на выставке в Центре Помпиду демонстрировалось несколько десятков живописных и графических работ Дюшана, созданных менее чем за 10 лет — с начала 1910-х годов, а также произведения вдохновлявших его в свое время художников вроде Одилона Редона). А сам он оказался весьма виртуозным живописцем, которого в равной мере интересовали и техника и история живописи, и ее настоящее (Дюшан тщательно и последовательно «отработал» все современные ему стили: от символистов до кубистов), и ее прошлое (например, будучи в 1912 году в Мюнхене, Дюшан внимательно изучал искусство Лукаса Кранаха Старшего). В полотнах Дюшана есть всё, что так ценят любители и знатоки живописного искусства: тщательный подготовительный рисунок, проработка деталей и безукоризненное исполнение, которое уже сравнили с виртуозной техникой мастеров золотого века голландской живописи. И все же в какой-то момент Дюшан совершенно сознательно предпочел непредсказуемое будущее аутсайдера карьере «успешного», а значит — подчиненного ожиданиям публики и рынка, художника. Парадокс Дюшана заключается в том, что, будучи значительным живописцем (во всяком случае, в это верит куратор выставки Сесиль Дебре), он все-таки не стал значительным живописцем. Тем интереснее наблюдать за его эволюцией от подающего надежды салонного художника до гения, опередившего время.

30 | **Марсель Дюшан**
По поводу юной сестры. 1911
Холст, масло. 73 × 60 см
Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк

ФОТО: © SUCCESSION MARCEL DUCHAMP / ADAGP, ПАРИЖ, 2014

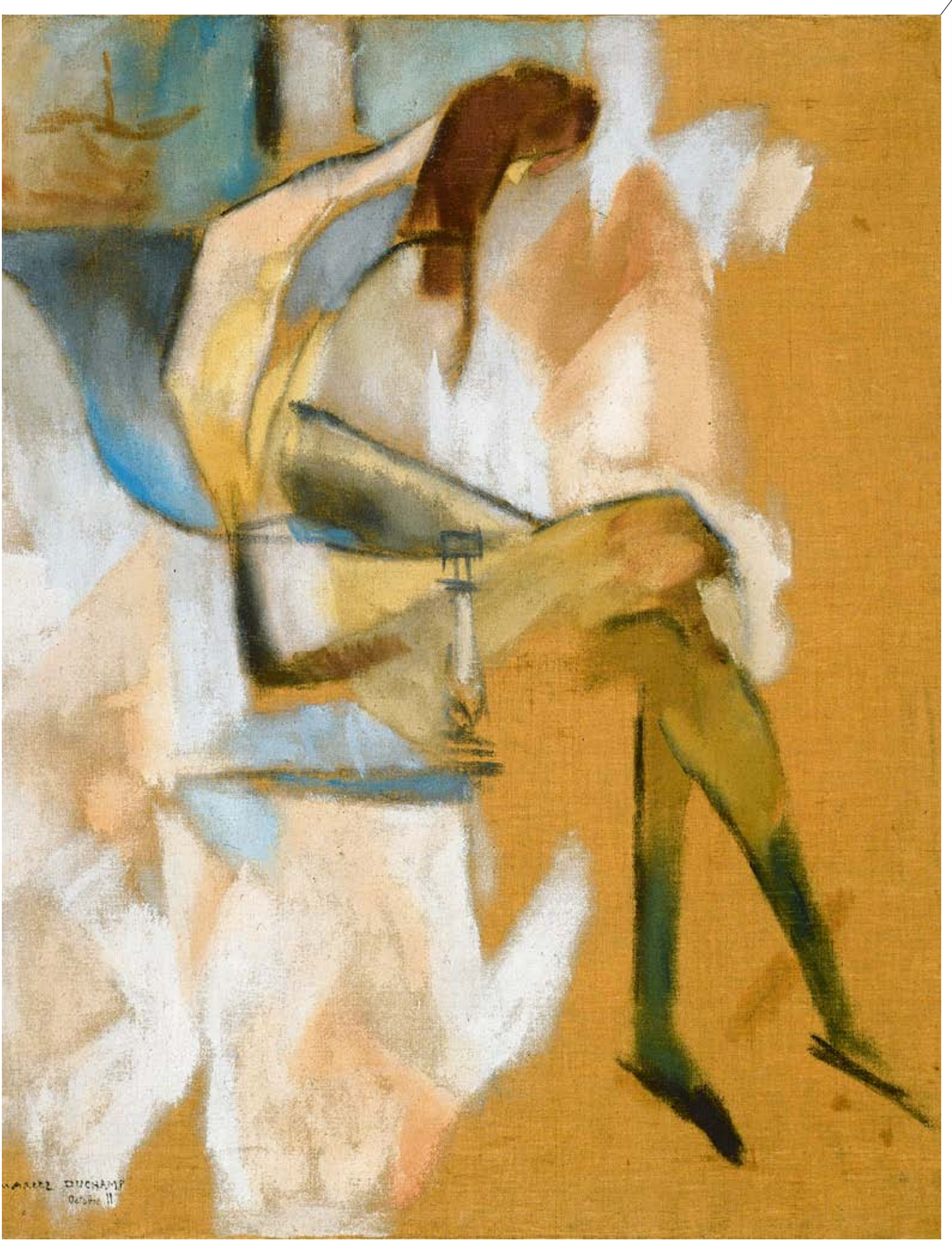


ФОТО: © THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION / ART RESOURCE, НЬЮ-ЙОРК; © SUCCESSION MARCEL. DUCHAMP / ADAGP, ПАРИЖ, 2014

АМСТЕРДАМ

МАРЛЕН ДЮМА: ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК БРЕМЯ

СТЕДЕЛЕК-МУЗЕЙ
6 СЕНТЯБРЯ 2014 — 4 ЯНВАРЯ 2015

Нидерланды показывают крупнейшую выставку Дюма после 20-летнего перерыва: больше 100 работ с конца 1970-х. Много важных работ, но много и малоизвестных, включая те, которых никогда не видели в Нидерландах. Зорина Мыскова

Особое место и эксклюзивное внимание — последним работам, в том числе акварельной серии «Великие люди», часть из которых находилась в Государственном Эрмитаже, в составе основной экспозиции Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10», и для выставки в Стеделек была повторена. Бумага, серая, черная, синяя, красная акварель и тушь, газетные и журнальные вырезки, полароидные снимки и коллажи — источники вдохновения и образов: везде о любви, тоске и смерти, основных мотивах в творчестве Дюма. Главные работы — периода 1976–1982 годов, когда началась ее амстердамская карьера.

Исследование природы зла или создание атмосферы ада, отражение сложных конфликтов или удар по оголенным нервам: что бы ни было целью, она достигнута с помощью всего лишь акварели и небольшого количества туши; что может быть консервативнее? Современный голландский реализм, но без деревьев. Впрочем, деревья Марлен Дюма не рисовала даже в детстве.

ФОТО: GERT JAN VAN ROOIJ. © STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM, 2014–2015

31 | **Вид экспозиции «Марлен Дюма: изображение как бремя»** Стеделек-музей, Амстердам

БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ ГЕОРГИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ТОВСТОНОГОВА

БДТ

ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЕ СЕНТЯБРЯ 2015
100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ГЕОРГИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ТОВСТОНОГОВА

ОСНОВНАЯ И МАЛАЯ СЦЕНЫ БДТ:
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ,
НАБЕРЕЖНАЯ ФОНТАНКИ, 65

ВТОРАЯ СЦЕНА БДТ
(КАМЕННООСТРОВСКИЙ ТЕАТР):
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ,
ПЛОЩАДЬ СТАРОГО ТЕАТРА, 13

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

АНДРЕЙ МОГУЧИЙ

WWW.BDT.SPB.RU

ТЕЛЕФОН: 8 (812) 244-59-04

РЕКЛАМА

XIV АРХИТЕКТУРНАЯ БИЕННАЛЕ

АРСЕНАЛ, ДЖАРДИНИ
7 ИЮНЯ — 23 НОЯБРЯ 2014

Основную экспозицию биеннале, Elements, подготовил в Арсенале Рем Колхас: подготовил не только как архитектор, но и как аналитик. Собрать информацию из разных сфер, систематизировать, эффектно представить, — здесь ему нет равных. И на биеннале он выступил преимущественно в этом своем качестве, утверждая, что сейчас не время архитектуры. Пространство, где под разными лозунгами ранее демонстрировались дорогостоящие достижения мировых архитектурных «звезд», он отдал лестницам, дверям, крышам, стенам, каминам и пр., каждому элементу по залу. Дверным ручкам тоже. Семен Михайловский, комиссар российского павильона, ректор Санкт-Петербургской академии художеств (Института имени И. Е. Репина)

Экспозиция российского павильона 2014 года Fair Enough — провокация, интрига, ярмарка, постмодернистская игра. Стенды вымышленных корпораций, «продающие» идеи русской архитектуры, их промоутеры.

«Золотого льва» получила Корея, которая отважилась показать аналитическую экспозицию, что, в общем, сродни гражданскому подвигу. «Серебряный лев» достался Чили. У них был очень трогательный павильон: воссоздана обстановка типового жилища в панельном многоквартирном доме, — обои, комод, трюмо, столик, лампа, абажур, фотографии на стенах. Выставили и саму блочную панель — символ 1970-х годов, а рядом с ней макеты, как напоминание о социальной миссии архитектуры.

Очень элегантно был сделан французский павильон — с чувством ностальгии, романтики 1950-х. Французы всегда демонстрируют эффектные экспозиции. Признаюсь, приятно оказаться в такой замечательной компании. Думаю, для России это важно: в непростой международной ситуации получить признание интернациональной биеннале, престижной архитектурной выставки.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

В 2014 году российскому павильону исполнилось 100 лет. Что дальше? В архитектуре мне всегда интересна личность архитектора. Кто они, эти люди со шлейфом заказчиков, поклонников, которых они смогли увлечь своими дорогостоящими, если не разорительными, идеями? Удивительны истории тех, кто мечтал получить данную профессию. Помните, в венскую Академию изобразительных искусств приходит юноша с папкой акварелей, пытается показать их профессору. Тот юношу не принимает. Уже на улице несостоявшийся студент решает стать архитектором… вселенной. Так начинался путь в политику Адольфа Гитлера.

В российском павильоне в Венеции было бы очень интересно показать выставку, посвященную Алексею Щусеву. Щусев — невероятная фигура русской архитектуры: он начинал до революции, с церковных зданий в неорусском стиле. Потом Мавзолей на Красной площади и здание НКВД на Лубянке. Ему удавалось органично работать в разных стилях и оставаться востребованным профессионалом при любой власти. Но какой ценой?..

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

33

32–36 | **Павильон России и другие павильоны в садах Джардини**
Венеция. 2014

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

34

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

35

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

36

ПАРИЖ

ПЕРЕЖИВАНИЕ, ПРОЦЕСС НОВЫЕ ВЫСТАВКИ В ПАЛЕ ДЕ ТОКИО

ПАЛЕ ДЕ ТОКИО

В Пале де Токио сменилась кураторская команда, и под руководством нового директора Жана де Луази там начали показывать важные и совершенно по-новому сделанные проекты. Новшества касаются отношений между художником и куратором: художник получает максимальную свободу и активно участвует в процессе. Другой статус получили и новые технологии: перестав быть стыдливо спрятанными медиа, они эволюционировали в самостоятельное, активное средство творчества. Наконец, сами выставки превратились из «отчетного» представления результата в проживание процесса, у которого нет начала и конца. Дмитрий Озерков

Нельзя прийти на эти выставки первым и уйти последним: там всегда кто-то есть, всегда что-то уже произошло и обещает произойти еще. Выставки нельзя «осмотреть» и «понять». Их можно посетить, стать их свидетелем. Такие проекты — это всегда процесс, досоздаваемый зрителем, безошибочно попадающим в яблочко на мишени, заранее размеченной художником.

Я видел здесь блестящего француза Филиппа Паррено, удивительного японца Хироси Сугимото, ни на кого не похожего швейцарца Томаса Хиршхорна, которого многие в России помнят по «Манифесте»[1].

В Пале де Токио Хиршхорн всё, что смог, залепил скотчем, сделал перегородки из шин, устроил мастерскую по вырезанию скульптур из пенопласта, развел огонь в покрытых жестью кострищах и завесил все пространство неоконченными лозунгами в духе «Вся власть должна принадлежать...» — далее оборвано[2]. Созданный им сквот включал в себя библиотеку, проводил концерты, ежедневно издавал газету. Устройство экспозиции напоминало место обитания альтернативного сообщества, живущего непонятно с какой целью. При всей внешней убогости его существования и нарочитой элементарности запросов, это невидимое сообщество казалось устремленным в будущее и решающим вопросы мирового значения. Однако кто его участники? Ими могли стать все зрители, которым на выставке предлагались самые разные возможности, дабы каждый, проявив себя, выяснил в итоге, что мы и есть те, кто решает вопросы собственного существования. И от того, что мы сегодня будем делать: читать философию и создавать новые законы — или бездумно крошить пенопласт себе и окружающим на потеху, зависит то, в каком обществе мы завтра окажемся.

Тема общества была затронута и Сугимото, которого все знают как важного японского фотографа, певца горизонтов. Многие вспоминают выставку Rothko/Sugimoto[3], где абстракции великого американца отражались в не менее абстрактных горизонтах Черного и Красного морей. Сугимото — единственный фотограф, которому разрешили снимать в монастыре Десяти тысяч будд. Но посетителя Пале де Токио ждала вовсе не фотовыставка. Социум как таковой там отсутствовал, были лишь его остатки, следы существования. Время человеческой жизни, да и историческое время жизни всего человечества, мимолетно на фоне геологической истории Земли и других планет. Человека на выставке не было, но повсюду чувствовалась его организующая воля. Выставка Сугимото Lost Human Genetic Archive[4] представляла, казалось бы, произвольный набор объектов. Из ржавых железных листов Сугимото выстроил странный, произвольный лабиринт: тот же прием, что и у Хиршхорна, но здесь ему придан иной статус. Если у Хиршхорна это пещера люмпенов, живущих в совершенном будущем, то у Сугимото это архив человеческой цивилизации, представленный в своих ключевых фрагментах. Вот макет горноразработок. Вот эротическая кукла. Вот кусок парашюта Валентины Терешковой. Вот подлинная коллекция метеоритов и фотографии американских автомашин, побитых небесным дождем. Вот окаменелости с образами птиц, рыб, крабов. Рядом черно-белые фотографии, на которых запечатлены молнии. Тысячелетнее окостеневание и моментальная вспышка: такой фиксирует природу человек. Такой она и останется, будучи зафиксирована им и побеждена. Таковым и сам

1 «Манифеста 10». Государственный Эрмитаж, июнь–октябрь 2014.

2 Thomas Hirschhorn. «Flamme éternelle». Palais de Tokyo, апрель–июнь 2014.

3 Rothko/Sugimoto. Dark Paintings and Seascapes. Pace London, октябрь–ноябрь 2012.

4 Hiroshi Sugimoto. «Lost Human Genetic Archive». Palais de Tokyo, июль–сентябрь 2014.

ФОТО: ANDRE MORIN, © ADAGP, ПАРИЖ, 2014

37 | **Томас Хиршхорн**
Flamme éternelle
Вид экспозиции
в Пале де Токио. 2014

ФОТО: ANDRE MORIN

38 | **Хироси Сугимото**
Lost Human
Genetic Archive
Вид экспозиции
в Пале де Токио. 2014

ФОТО: AURÉLIEN MOLE

39 | **Филипп Паррено**
Anywhere, Anywhere Out of the World
Вид экспозиции с работой *Fleurs (1987)* в Пале де Токио 2014. Предоставлено Pilar Corrias Gallery и автором

он войдет в некую внечеловеческую историю, которую способен представить лишь гипотетически — через образы увиденного им многообразия природы. Но художник идет дальше, пытаясь локализовать эту возможную историю в геологии, космографии, метеоритике, астрономии. Локализовать человеческими средствами, которые, как кажется, сродни чему-то большему. Параллели, возникающие в этих перспективах, завораживают, позволяя увидеть, что, например, фоссилизированный лист дерева дошел из древнего прошлого благодаря химическому процессу той же силы и интенсивности, который создает сегодня черно-белые фотоснимки. Однако сравнивать временной аспект этих процессов — немыслимо: миллионы лет окаменения и неуловимый миг фотоснимка.

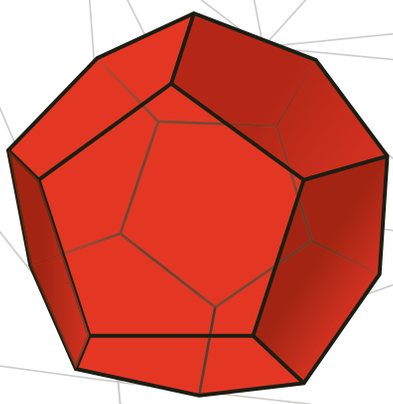
Тактильному проживанию времени была посвящена третья выставка — Anywhere, Anywhere Out of the World Филиппа Паррено[5], совершенно фантастическая: она занимала все гигантское внутреннее пространство Пале де Токио и управлялась мощным компьютером, который обнаруживался зрителем в финале путешествия по ней. Компьютер управлял произведениями и этикетками, представлявшими собой мерцающие в полутьме экранчики. Сами по себе экспонаты выглядели в высшей степени странно. Экран из тысяч лампочек, словно снятый с крыши высотного здания, транслировал старинный автомат — искусно скроенного мальчика, аккуратно выписывающего слова пером на бумаге. Стоявший на возвышении рояль внезапно начинал играть «Петрушку», при этом с потолка на рояль иногда сыпался пепел. Еще дальше, за комнатами с видео, был огромный темный зал, под потолком которого висело множество ламповых конструкций самого разного вида и формы, призывно зажигавшихся то в одном, то в другом углу. Они загорались полосочками, квадратиками, сверкали бегущей строкой, гасли совсем — и вот уже вновь сияли что есть силы. Их мерное прерывистое гудение было сродни диалогу немых существ: то экспансивно-восторженному, то угрюмо-безразличному. Ожившие механизмы словно брали на себя роль рассказчиков неведомой истории человечества, когда человек исчез. А был ли он вообще, и если да, что именно это значило?

Выше приведены самые общие наброски моих впечатлений от этих выставок-переживаний, выставок-процессов. Конечно, многое из демонстрируемого в Пале де Токио уже где-то было, отчасти заявлялось, высказывалось кураторами. Мне лишь хочется подчеркнуть общий мощнейший уровень этой обновленной парижской институции и с энтузиазмом привлечь к ней внимание признанных знатоков.

5. Philippe Parreno. «Anywhere, Anywhere Out of the World». Palais de Tokyo, октябрь 2014 — январь 2015.

Saint Petersburg Design Week

St. Petersburg Design Week



Design[5]Element

20–27 МАЯ 2015

Неделя Архитектуры и Дизайна

Университетская набережная
Санкт-Петербург, Россия

www.spbdesignweek.ru
www.designweekexpo.com

РЕКЛАМА

40 | **Титульный лист каталога XI Международной выставки искусств города Венеции**
Венеция. 1914

РИМ — НЕИЗВЕСТНОСТЬ

Судьба русской экспозиции Венецианской биеннале 1914 года

МАТТЕО БЕРТЕЛЕ

29 апреля 1914 года на Международной выставке современного искусства в Венеции открылся российский павильон: Российская империя достигла пика своего представительства на Биеннале. Великолепная церемония, в присутствии членов царской семьи, спустя неделю после открытия Дворца выставок и других национальных павильонов, — вошла в историю Биеннале как «самое важное довоенное событие»[1]. Это был поворотный момент в судьбе выставленных работ. Но сегодня их местонахождение неизвестно.

Через три месяца Россия, как и большинство европейских стран, вступила в войну. Италия сохраняла нейтралитет, и выставка оставалась открытой для публики вплоть до 8 ноября, когда она и должна была завершиться по расписанию. Русский павильон содержал 124 экспоната, из которых семь были проданы и позже отправлены покупателям на закрытый просмотр[2]. Из-за начавшейся войны комиссар павильона, действительный член Академии художеств Федор Беренштам, не мог приехать в Венецию, чтобы забрать оставшиеся работы. В качестве альтернативы он предложил оставить их временно в павильоне, но как можно дальше от стен, на которые часто попадала вода; в том случае, если выставка будет готовиться к военному положению, Беренштам советовал действовать так же, как «наши союзники, то есть французы, англичане и бельгийцы»[3]. Вероятно, именно потому, что уж очень плохим было состояние русского павильона, все работы перевезли во Дворец выставок[4], где они и хранились в отличном состоянии[5]. Позже, весной 1915 года, экспонаты переместили, по запросу Академии художеств, в более безопасное место — в российское посольство в Риме[6]. 92 картины, три скульптуры и 13 графических работ хранились, насколько это было возможно, вдали от надвигающегося фронта[7]. 23 мая 1915 года, объявив войну Австро-Венгерской империи, Королевство Италия вступило в глобальный конфликт, выйдя из Тройственного союза. Секретариат Венецианской биеннале поддерживал российских участников не только по политическим соображениям, но и, в большой степени, из-за необходимости срочно эвакуировать выставку из сада Джардини. Уже через три дня с момента объявления войны австро-венгерская авиация начала бомбить Венецию. Ситуация в течение нескольких месяцев ухудшилась до такой степени, что руководство Венецианской биеннале, в страхе перед военной оккупацией лагуны, рассматривало возможность полного переноса секретариата в Рим[8].

Судьба коснулась и русской экспозиции: позднее, в годы Первой мировой войны, ее следы были потеряны. Во время Гражданской войны в России и децентрализации власти

некому было особенно думать о российских представительствах за рубежом, в том числе и в Риме: деятельность дипломатических, культурных, гуманитарных учреждений никем не координировалась. Не случайно единственное свидетельство тех лет в отношении русских экспонатов биеннале, известное нам из итальянских архивов, — это ответ 1921 года на запрос, сделанный еще в 1915-м: Венецианская биеннале просила Министерство финансов Италии «продлить на неопределенный срок финансирование временного ввоза» работ российского павильона (в то время они были еще в Италии[9]).

Российско-итальянские дипломатические отношения станут регулярными только с февраля 1924 года, после того как СССР был признан итальянским правительством. Вот депеша из Рима, где создавалась советская дипломатическая миссия (орфография и пунктуация сохранены): «В посольстве которое принимаем имеются картины наших художников которые хранились с 1914 г. <…> Желательно или нет их выставить в Венеции в нашем павильоне — это решит тов. Коган по приезде а сейчас сообщите об этом тов. О. Д. Каменевой и тов. Когану. Картин несколько десятников, около 70. Значит будет вопрос и о доставке их в Венецию. Картины в хороших рамках. Имеются имена»[10].

Картины, однако, не были показаны в Венеции в 1924 году; советский павильон дебютировал новой широкой подборкой художников, в том числе авангардных. Интересно резкое падение количества представленных работ (от 107 в 1914-м до 70 в 1924-м). Единственное известное документальное подтверждение изъятия из общего числа работ, оставшихся от экспозиции 1914 года, касается пейзажа итальянского художника Джузеппе Де Ниттиса: из частной коллекции дипломата Сергея Боткина[11]. Вероятно, остальные картины, хранившиеся тогда в в римском посольстве (или, по крайней мере, часть из них), оказались там в тот неудачный момент, когда молодой советской власти требовалось срочно пополнить финансовые ресурсы. Свидетельством нового курса может быть судьба работ Константина Первухина, одного из немногих художников, участвовавших в Венецианской биеннале и в 1914-м и в 1924-м, то есть и до Первой мировой войны, и после Октябрьской революции. Его картины, представленные в Венеции в 1924 году, вернулись к вдове художника[12], тогда как те, что экспонировались там 10 годами ранее, не были возвращены, а в 1926-м их объявили окончательно утраченными[13].

1 *Di Marlino E., Rizzi P.* Sloria della Biennale 1895–1982. Milano, 1982. P. 31.

2 Из-за отсутствия полного списка продаж можно проследить судьбу лишь тех работ, о приобретении которых велись документально подтвержденные переговоры. Это следующие картины: «Крестьянка в синем платке» и «Крестьянка в розовом платке» Александра Бучкури, «Тишина» Ричарда Берггольца и «Весенний дождь» Арнольда Лаховского.

3 Письмо Федора Беренштама к Ромоло Баццони, Петроград, 14 (27) октября 1914 (ASAC [Archivio Slorico delle Arli Conlemporanee, La Biennale di Venezia], f. slorico, scalole nere 39, fasc.varie, 39sh34).

4 См. письмо Владимира Беклемишева, председателя комиссии по устройству русского павильона на выставке 1914 года, Софье Первухиной, Петроград, 28 февраля 1915 (РГАЛИ. Ф. 826. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 1).

5 См. письмо Федора Беренштама в администрацию выставки, Петроград, 8 (21) мая 1915 (ASAC, f. slorico, scalole nere padiglioni 18, XI Biennale 1914).

6 См. письмо Петра Безродного к Антонио Фраделетто, Венеция, 18 июня 1915 (Ibid.).

7 См.: Elenco delle opere russe conlenule nel furgone [Список русских работ, находившихся в фургоне], Венеция, без даты (Ibid.).

8 См.: *May J.* A. La Biennale di Venezia: Konlinuiläl und Wandel in der venezianischen Ausslellungspolilik, 1895–1948. Berlin, 2009. S. 91.

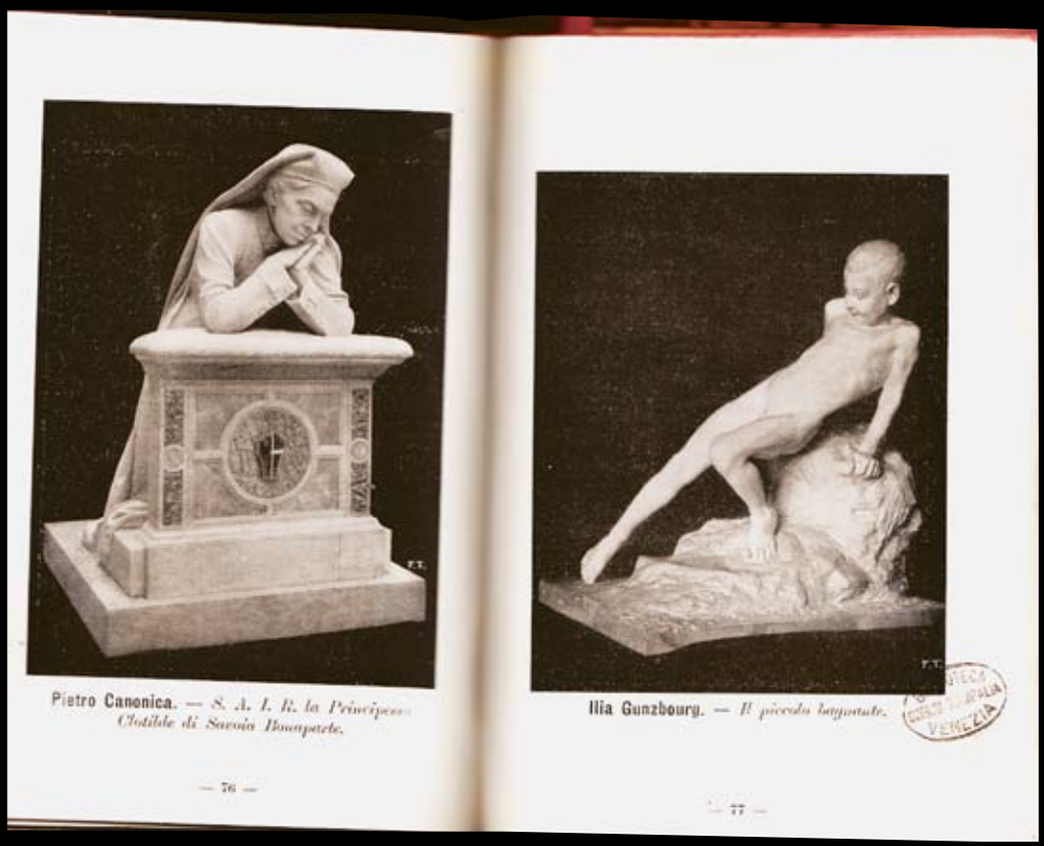
9 См. письмо руководства Венецианской международной художественной выставки в Министерство финансов, Венеция, 22 октября 1921 (ASAC, f. slorico, scalole nere padiglioni 18, XIII Biennale 1922).

10 Письмо Марка Шефтеля (уполномоченный Советского общества Красного Креста) к О. Е. Каплан (сотрудница Комиссии заграничной помощи), 23 февраля 1924 (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Ед. хр. 7. Л. 45). — Речь идет об Ольге Каменевой, сестре Троцкого и первой жене Каменева, которая в те годы была председателем Комиссии заграничной помощи, и Петре Когане, президенте Российской Академии художественных наук (РАХН), который стал комиссаром советского павильона на Венецианской биеннале 1924 года.

11 См. письмо Сергея Боткина к Филиппо Гримани, Рим, 25 июня 1919 (ASAC, f. slorico, scalole nere padiglioni 19, XI Biennale 1914).

12 См. письмо из Комитета русского отдела при РАХН Софье Первухиной, 15 января 1925 (РГАЛИ. Ф. 826. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 1).

13 См. рукописный текст Софьи Первухиной, 1926 (Там же. Ед. хр. 81. Л. 2).



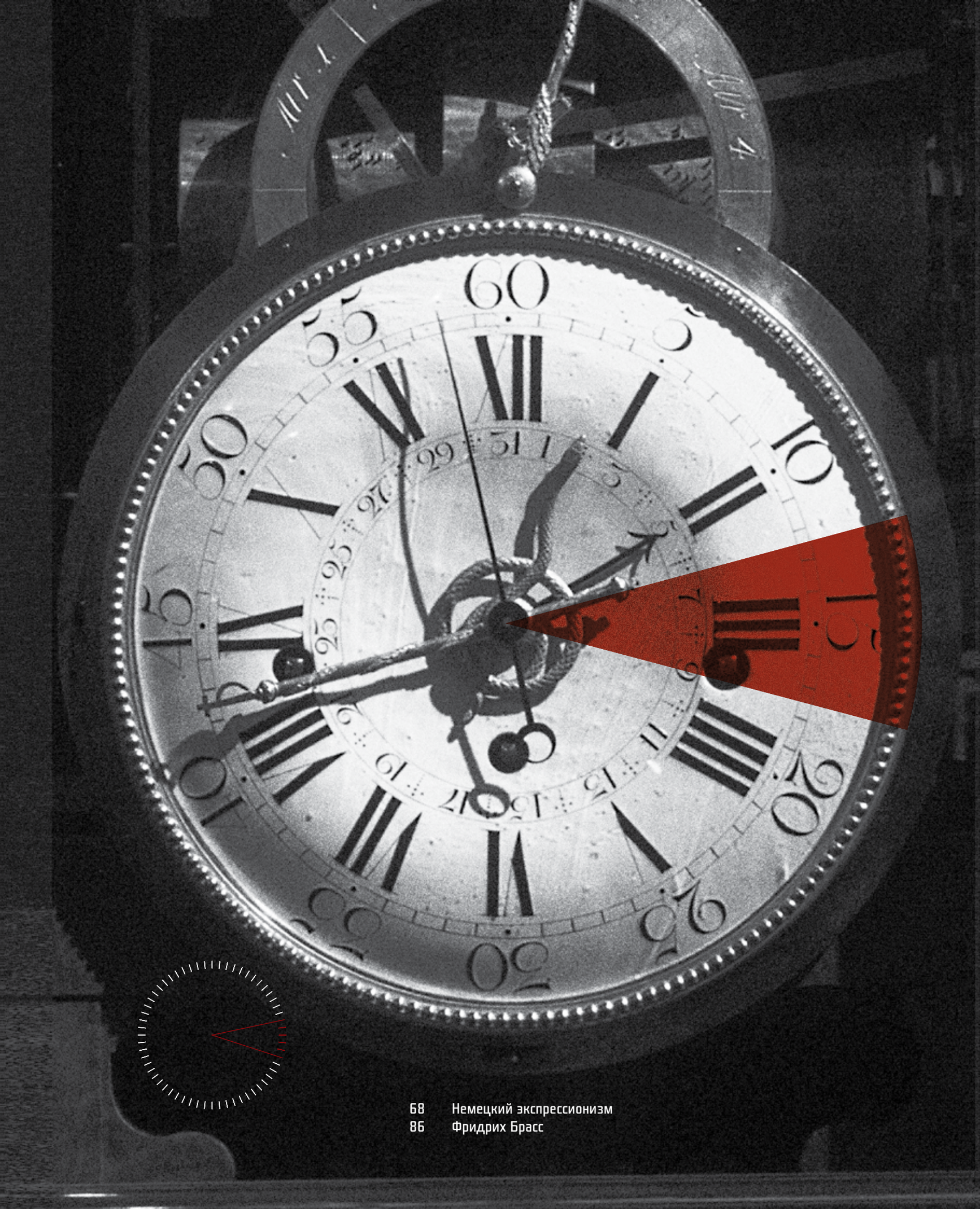
41–43 | **Внутренние развороты каталога XI Международной выставки искусств города Венеции с работами художников, представленных в павильоне России**
Венеция, 1914

ФОТО: AURÉLIEN MOLE

44 | **Хироси Сугимото**
Lost Human
Genelic Archive
Вид экспозиции
в Пале де Токио. 2014

«НИЧТО ТАК НЕ ОБЕССМЫСЛИВАЕТ КРИТИКУ И ТЕОРЕТИЧЕСКУЮ ОЦЕНКУ, КАК ВООБРАЖАЕМАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ОПРЕДЕЛИТЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО РОД И ХАРАКТЕР КРАСОТЫ. ЗАДАВАТЬ ВОПРОС, ГЛЯДЯ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА, ЯВЛЯЕТСЯ ОНО КАРТИНОЙ РЕЛИГИОЗНОГО СОДЕРЖАНИЯ ИЛИ ЖЕ ПОРТРЕТОМ, СЕРЬЕЗНОЙ ПЬЕСОЙ ИЛИ МЕЛОДРАМОЙ, ПОСЛЕКУБИЧЕСКИМ ИЛИ ДОФУТУРИСТИЧЕСКИМ ПОЛОТНОМ, — СТОЛЬ ЖЕ ЯВНОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТИ, КАК ТРЕБОВАНИЕ СООБЩИТЬ НАМ ЕГО НАЗВАНИЕ ИЛИ ТЕМУ».

Edgar F. Carrill. The Theory of Beauty (London, 1914)



68 Немецкий экспрессионизм
86 Фридрих Брасс

НЕКОТОРЫЕ ВЫСТАВКИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ В ЭРМИТАЖЕ:

1958

Выставка вещей, вывезенных из Германии в СССР после войны и возвращаемых в ГДР. 900 шедевров: от Античности до современного искусства, акварели и рисунки М. Бекмана, Э. Л. Кирхнера, О. Кокошки, М. Пехштейна, Ф. Марка, А. Маке, Э. Нольде, Л. Фейнингера.

«Немецкая графика 1880–1957» из коллекции Немецкой академии искусств.

1959–1960

Выставка работ Ганса и Леа Грундиг (1920–1950-е годы).

Выставка немецкой графики от середины XIX до первой трети XX века. 100 произведений 30 немецких художников из собрания Отделения гравюр.

1995

«Макс Бекман. Печатная графика из собрания "Люфтганзы"». Гравюрные циклы, знаменитые коллажные романы и книги.

2002

«В центре — человек. Из собрания Дойче банка». Экскурс в 100-летнюю историю немецкого изобразительного искусства: от экспрессионизма 1910–1920-х годов до новейших течений конца прошлого века.

Михаил Пиотровский

Энциклопедический и универсальный музей Эрмитаж привык делать открытия и вписывать новые страницы в историю мировой культуры. Обычно это касается давно прошедших эпох и дальних стран. Однако здесь мы представляем практически неизвестные материалы о новейшем германском искусстве — об удивительной коллекции немецкой графики начала XX века и стоящей за ней истории. Прекрасные художники, как знаменитые, так и безвестные, живо ощущали политическую, классовую суть своей работы. И это повышало художественную напряженность и яркость того, что они создавали. Фридрих Брасс, организатор Товарищества пролетарского искусства, был оригинальной фигурой дилера-коммуниста. Вся его деятельность и его круг выглядят сегодня экзотично. Не менее экзотична атмосфера пролетарской художественной жизни в Петрограде, благодаря которой первая коллекция западного искусства появилась в Советской России. Илья Ионов, Николай Пунин, Анатолий Луначарский, Александр Блок, Григорий Зиновьев. Издательское и выставочное дело в новой стране. Голодный энтузиазм и интеллигентская прозорливость. Две эти картины составляют интересный и важный эпизод российско-германских культурных взаимодействий, освященных в новое время не династическими связями, но пафосом пролетарской солидарности, наднациональной идеей Коммунистического Интернационала. Теперь мы можем спокойно и не без удовольствия разбираться в причудливых ходах человеческих и художественных судеб.

2005

Три картины Макса Эрнста из Художественного собрания земли Северный Рейн — Вестфалия (Дюссельдорф): «Карманьола любви» (1926), «После нас — материнство» (1927) и «Пейзаж с прорастающим зерном» (1936).

2007–2008

«Макс Бекман. Произведения из музейных и частных собраний Гамбурга и Любека». Около 100 произведений живописи, скульптуры и графики как из коллекции Кунстхалле, так и из других музеев и частных собраний Гамбурга и Любека. Это работы разных лет: от первых опытов молодого мастера до графических листов, созданных уже в послевоенные годы в Америке.

2009

«"Товарищество пролетарского искусства" Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России».

2012

«Паула Модерзон-Бекер и художники Ворпсведе. Рисунки и гравюры 1895–1906». Выставка подготовлена Государственным Эрмитажем совместно с Немецким культурным центром имени Гёте в Санкт-Петербурге и Институтом связей с зарубежными странами. Экспозиция, на которой было представлено более 60 рисунков и гравюр Паулы Модерзон-Бекер и ее коллег из Ворпсведе, а также рассказывающие об их жизни документальные фотографии, знакомила с одной из самых ярких страниц немецкого искусства рубежа XIX–XX веков.

2013–2014

«Против света. Немецкое искусство XX века из коллекции Джорджа Эконому». Государственный Эрмитаж представляет лучшие произведения немецких художников XX века из коллекции Джорджа Эконому (Афины). Начало коллекц и было положено в 1990-х годах, работы пр обретены на крупнейших международных аукционах, в галереях Германии, Австрии и Великобритании.

2013–2014 (октябрь–январь) — «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины. Коллекция семьи Батлинер».

«Маркус Люперц. Символы и метаморфозы». Совместно с Michael Werner Gallery. На экспозиции представлены скульптуры, живопись и графика, в том числе бронзовые скульптуры, созданные художником в последние годы специально для выставки в Эрмитаже.

«Первая мировая война в графике русских и немецких художников в собрании Эрмитажа».

1 | **Госпитальная палата в Николаевском зале Зимнего дворца**
Октябрь 1915. 23,2 × 28,9 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОРДФ ОП 3-3

2 | **Арнольд Шмидт-Нихиол**
Портрет Карла Либкнехта IV. 1920
Литография, гуашь
Государственный Эрмитаж

Эрмитаж. Экспрессионизм. 1914*

ОНИ НЕ УТЕШАЮТ ДУШУ

Когда ты думаешь о несостоявшихся мечтах, ты должен ободриться и сделать так, чтоб они состоялись. Настроение экспрессионизма и неоэкспрессионизма в том, что многое не получается, и многое из того, что было, пустое и страшное, присутствует в нас и учит точно так же, как учит красота. Это один из тех уроков, которые дает искусство, — большой урок экспрессионизма. В разных формах Эрмитаж умеет это показывать.

* В статье использованы материалы авторской программы М. Б. Пиотровского «Эрмитаж — 250» (выпуск «Немецкий экспрессионизм в пространстве Эрмитажа»).

Еще один интересный сюжет о том, как вещи, хранящиеся в музее, выходят на свет. С экспрессионизмом было плохо и в Германии, а в Советском Союзе вот такого Карла Либкнехта выставить было тоже очень непросто. И ходы каждый раз отыскивались разные. Наступает десятилетие ГДР**, и замечательный знаток графики, один из легендарных хранителей Эрмитажа Борис Зернов организовывает выставку, на которой впервые демонстрируются эта и другие литографии. Германский экспрессионизм в очередной раз прозвучал в среде петербургской советской интеллигенции.

** Германская Демократическая Республика (Восточная Германия) существовала с 7 октября 1949 до 3 декабря 1990 года.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

В российской истории, бóльшая часть которой воплощена в Эрмитаже, много экспрессионизма. Тут рядом произошло Кровавое воскресенье, один из самых страшных эпизодов нашей истории. И здесь был штурм Зимнего, сам по себе символический, но именно в символике его и есть острая экспрессия, когда уже после штурмующих толпы черни ворвались в прекрасный дворец. Блокада Ленинграда, выходящая за пределы нормального человеческого, — то, о чем говорил экспрессионизм.

В Первой мировой войне погибли четыре империи: Российская, Османская, Германская и Австро-Венгерская. Народу Германии было суждено пережить еще одну катастрофу в XX веке. Осмысление трагического прошлого своей страны всегда оставалось важной темой для немецких художников.

Экспрессионизма — как искусства, очень важного для понимания XX века, — в Эрмитаже словно бы и нет. Обидно, что у нас искусство, рожденное ужасами Первой мировой войны, которые видели и которых ждали художники, в первую очередь — немецкие художники (многие из них позже погибли), плохо представлено, ведь именно для России очень важно то обострение внутренних ощущений, которое экспрессионизм передавал.

Что делает музей, если у него в коллекции есть лакуна? Он делает выставки. В 2013 году мы привезли большую выставку из Альбертины[1]. Это один из величайших музеев Европы, находится в Вене, в городе, который больше всех городов в мире похож на Петербург. Музей, который еще недавно был очень снобистским музеем рисунка и который сейчас стал, получив большую коллекцию, мощнейшим музеем нового искусства. Наши друзья привезли — и мы приняли — удивительную выставку экспрессионизма.

«Отправной точкой экспозиции станут основные произведения двух наиболее значительных объединений художников-экспрессионистов: “Мост” с полотнами Эрнста Людвига Кирхнера, Эриха Хеккеля, Карла Шмидт-Ротлуфа, Эмиля Нольде и Макса Пехштейна, а также великолепная подборка произведений объединения “Синий всадник”, где представлены Явленский, Август Маке, абриэла Мюнтер и Генрих Кампендонк. Этими произведениями Альбертина обязана художественной коллекции Герберта и Риты Батлинер, которую они пожертвовали фонду. Она впечатляюще охватывает широкий спектр произведений: от французского импрессионизма до живописи сегодняшнего времени. Особый акцент на выставке в Эрмитаже сделан на австрийском экспрессионизме. Рудольф Ваккер, ГербертБёкль и, прежде всего, городские пейзажи и ландшафты Оскара Кокошки,

3 | **Выставка «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины. Коллекция семьи Батлинер»** 2013
Государственный Эрмитаж, Николаевский зал
На снимке: картина Макса Пехштейна «Морской рассказ»

ФОТО: ПЕТР КОВАЛЕВ. © ИНТЕРПРЕСС

ФОТО: ПЕТР КОВАЛЕВ. © ИНТЕРПРЕСС

4 | **Выставка «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины. Коллекция семьи Батлинер»** 2013
Государственный Эрмитаж, Николаевский зал
На снимке: картина Алексея Явленского «Девушка в шляпе с цветами»

Для большинства посетителей Эрмитажа музей — это прежде всего коллекция шедевров мировой культуры. Немногие знают, что постоянная экспозиция — главная, но далеко не единственная грань работы музея.

Пока мы восхищаемся архитектурой Двенадцатиколонного зала, на его втором ярусе, в Отделе рисунка, идет напряженная работа научных сотрудников, которая порою — настоящий детектив.
Недавнее открытие в истории коллекции графических произведений немецких экспрессионистов, хранившейся в Эрмитаже, сделал Михаил Дединкин[3].

История исключительно интересная. 1920 год, в Германию на съезд социал-демократов[4] едет Зиновьев[5], и с ним едет Илья Ионов, один из видных культурных деятелей Петрограда[6]. Он был одним из организаторов целой выставки современных советских художников в залах Зимнего дворца. На съезде Зиновьев произносит подрывную речь о мировой революции, о терроре. Ему объявляют, что он должен немедленно убираться из Германии, но немедленно не получается, он должен дождаться корабля, сидит под домашним арестом. Ионов тем временем встречается с представителями пролетарского искусства, приобретает коллекцию и везет в Советский Союз[7].

МИХАИЛ ДЕДИНКИН, заместитель заведующего Отделом западноевропейского изобразительного искусства Эрмитажа:

На обороте каждого из этих произведений можно найти стампиль — печать объединения художников: Товарищество пролетарского искусства, Фридрих Брасс, Берлин; указан район: Северо-Запад; и адрес: Паульштрассе, 6. Представлялось, что все будет очень легко и просто собираться в общую картину. Но оказалось, что совершенно никто на свете о таком товариществе художников ничего не знал и обнаружить Фридриха Брасса и следы его деятельности очень, очень сложно. Все полностью было уничтожено во время войны с дегенеративным искусством, развернутой Геббельсом и его Министерством пропаганды в 1936–1938 годах. Когда я смотрел инвентарные книги немецких музеев, был очень впечатлен тем, что, страница за страницей, вещи проштампованы как уничтоженные по причине «дегенеративности».
Приходилось вести практически детективное расследование, разыскивая указания на любой след, связывать факты, разнесенные во времени, но складывающиеся в одну цепочку. Казалось бы, прошло сравнительно немного времени, меньше века, но розыск был так сложен, как будто касался доисторических, очень давних эпох.
Эта работа заняла 15 лет.

Выстрел в Сараево стал началом вступления России в Первую мировую войну. Вскоре было принято решение эвакуировать эрмитажные коллекции. Однако вывоз экспонатов остановили, чтобы «не вызвать излишнюю тревогу и даже панику в обществе». Тем временем в Петроград один за другим прибывали эшелоны с раненными на фронте. По высочайшему повелению, под госпитали были отданы помещения в царских резиденциях, в том числе и одно в Зимнем дворце. Его торжественное открытие состоялось 10 октября 1915 года, в день тезоименитства наследника Алексея Николаевича, чьим именем и был назван госпиталь. Когда мы говорили о войне, глядя на картины экспрессионистов в Николаевском зале Зимнего дворца во время выставки из Альбертины, то вспоминали события, которые были тогда именно в этих стенах. Здесь, в Николаевском зале, и во всех парадных залах Зимнего дворца во время Первой мировой войны был госпиталь. Главная резиденция царя, превращенная в госпиталь, — очень большой символ. Часть госпиталя была посвящена челюстно-лицевым травмам, здесь лежали люди с перевязанными лицами. Они лежали около комнаты, где заседало Временное правительство. Штурм Зимнего был, по существу, штурмом госпиталя. Красногвардейцы искали членов Временного правительства, перебинтованные лица им казались очень подозрительными, они пытались снять повязки. Но если у человека ранено лицо, то часто здоровы руки и ноги, и наступающих выкинули из госпиталя. Потом, конечно, госпиталь закрыли, но экспрессионистический образ сохранился. Приветствовавший Первую мировую войну Томас Манн, впоследствии размышляя над культурными взаимовлияниями России и Германии, писал: «Действительно, то, что мы называем экспрессионизмом, — это только поздняя и сильно пропитанная русским апокалиптическим образом мысли форма сентиментального идеализма».

5 | **Раненые в Фельдмаршальском зале Зимнего дворца.** 1915–1917
22,8 × 29,5 см. Государственный Эрмитаж
Инв. № ОРДФ ОП 3-5

которые считаются уникальными в искусстве XX века, будут находиться в центре внимания зрителя. Благодаря рисункам и акварелям Оскара Кокошки и Эмиля Нольде Альбертина может дополнить картины из коллекции Батлинера ценными работами на бумаге»[2].

Как только экспрессионисты начали выставляться, а многие начинали не профессиональными художниками, некоторые были архитекторами, — их (как никого, может быть) уничтожали словами, преследовали, травили.

Говорят, что в 1911 году эрцгерцог Фердинанд, тот, которого потом убили в Сараево, пришел на выставку Кокошки, возможно даже ее открывал, и сказал, что этому художнику надо бы переломать кости.

Все эти картины написаны еще до Первой мировой войны, они предрекают и Первую и Вторую мировые войны, и нацизм, и многие ужасы пренебрежения человеческой жизнью, характерные для XX века. Эрмитаж — музей всего на свете, в том числе музей военный, который рассказывает о доблести, чести, о войнах. Войны до XX века были очень кровавые, в них тоже умирало громадное количество людей и от ран, и от болезней. Но в них был еще элемент некоего рыцарства, благородство имело место и с той и с другой стороны. В XX веке этого почти нет, войны совсем другие, о них и рассказывали художники-экспрессионисты. И может быть, все искусство XX века, которое многим не нравится своим трагизмом, рождено этими войнами.

1 — 8 октября 2013 года в Николаевском зале Государственного Эрмитажа состоялось открытие выставки «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины», где было представлено 55 картин и графических произведений крупнейших западноевропейских мастеров-экспрессионистов XX века. С этой экспозиции начались российско-австрийские культурные сезоны 2013–2015 годов.
2 — С официального сайта музея Альбертина.
3 — Выставка «“Товарищество пролетарского искусства” Фридриха Брасса. Коллекция немецкого авангарда в Советской России» прошла в Двенадцатиколонном зале Нового Эрмитажа в марте 2009 года. Включала около 170 графических работ, подготовлена Государственным Эрмитажем совместно с Научно-исследовательским музеем Российской академии художеств и Научной библиотекой Российской академии художеств.
4 — На съезде Независимой социал-демократической партии Германии в Галле в октябре 1920 года большинством голосов было принято решение о вступлении партии в Коминтерн, а в декабре НСДПГ объединилась с Коммунистической партией Германии.
5 — Григорий Евсеевич Зиновьев (1883–1936), российский революционер, в 1919–1926 годах председатель Исполкома Коммунистического Интернационала («вождь Коминтерна»).
6 — Илья Ионович Ионов (1887–1942), российский революционер, в 1919–1923 годах заведующий Петрогосиздатом.
7 — Подробнее о коллекции вещей Товарищества пролетарского искусства см. в статье Михаила Дединкина на стр. 86.

ФОТО: ПЕТР КОВАЛЕВ. © ИНТЕРПРЕСС

Эдвард Мунк — великий норвежский художник; его знаменитый «Крик» втройне знаменит, его и крали, и продавали за безумные деньги. Здесь чрезвычайно сильный норвежский снежный пейзаж. Снег писать очень трудно, и очень трудно написать его экспрессивно. Пейзаж Мунка — жестко говорящий, с вызовом, хотя кажется очень спокойным. Вспомните «Крик»: этот пейзаж такой же кричащий, если внимательно присмотреться.

6 | **Выставка «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины. Коллекция семьи Батлинер»** 2013. Государственный Эрмитаж, Николаевский зал. На снимке: картина Эдварда Мунка «Зимний пейзаж»

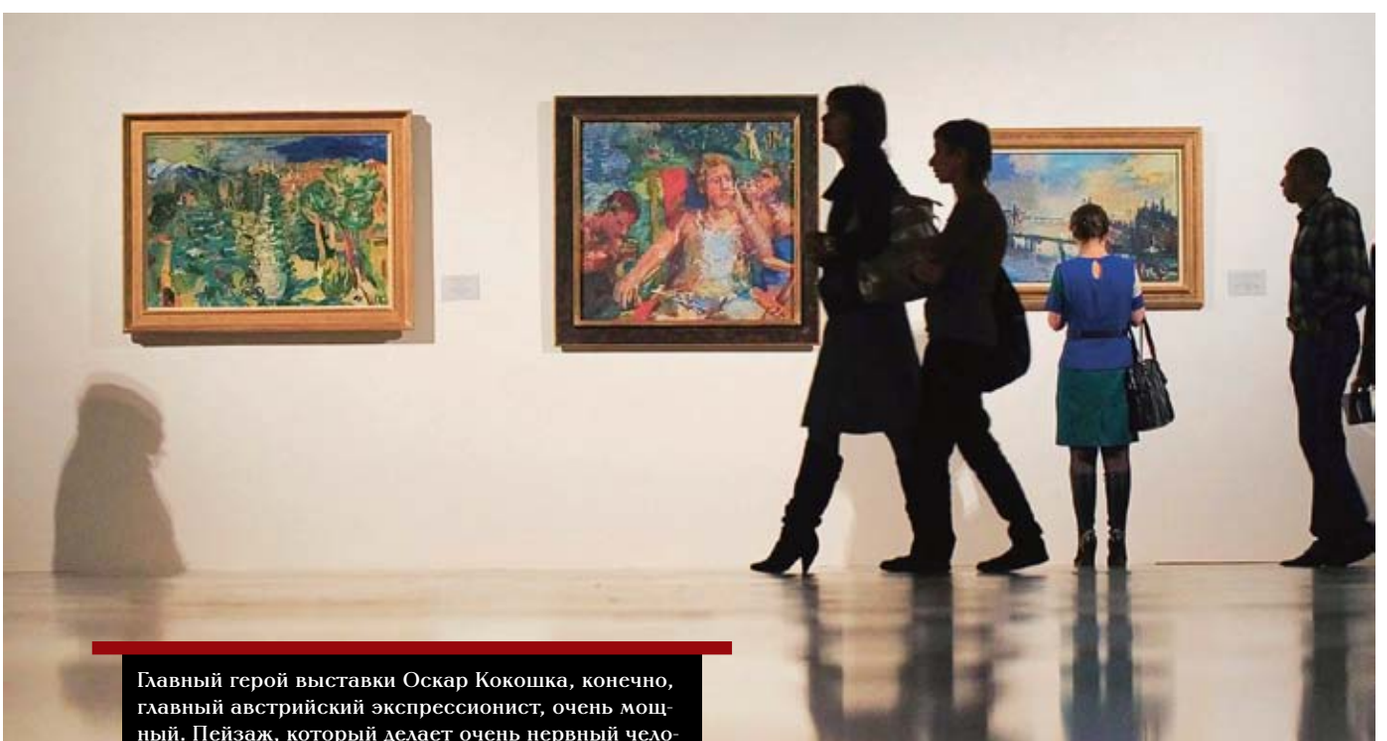


ФОТО: ПЕТР КОВАЛЕВ. © ИНТЕРПРЕСС

Главный герой выставки Оскар Кокошка, конечно, главный австрийский экспрессионист, очень мощный. Пейзаж, который делает очень нервный человек, обнаженным сердцем реагирует на всё вокруг и это пишет. Все его пейзажи напряжены. И это напряжение, вообще экспрессионисты — раздражают, они не утешают душу.

7 | **Выставка «Шедевры искусства XX века из собрания Альбертины. Коллекция семьи Батлинер»** 2013. Государственный Эрмитаж, Николаевский зал. На снимке: картины Оскара Кокошки

РАЗВИТИЕ

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ

ВСЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ЕСТЬ, В КАКОЙ-ТО МЕРЕ, ПЕРМАНЕНТНЫЙ КРИЗИС. ОСНОВА ЕГО В ТОМ, ЧТО РАЗВИТИЕ (КОТОРОЕ МЫ ОШИБОЧНО ПОНИМАЕМ КАК ЦЕЛОСТНОЕ ДВИЖЕНИЕ ВПЕРЕД) ЕСТЬ «РАЗ»-«ВИТИЕ», РАСЩЕПЛЕНИЕ, ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ... РАЗВИТИЕ — ЭТО ДЕЙСТВИТЕЛЬНО «РАЗ»-«ВИТИЕ», УТРАТА ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ, ПРИМИТИВНОЙ ДЕТСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ И УТРАТА СМЫСЛА ЖИЗНИ. СМЫСЛ ИМЕЕТ ТОЛЬКО ЦЕЛОСТНАЯ ЖИЗНЬ, НИКАКОЙ НАБОР ЧАСТНОСТЕЙ ЕГО НЕ ДАЕТ... ЖИЗНЬ С ПОТЕРЕЙ ГЛАВНОГО, ПОТЕРЕЙ ЧУВСТВА ЦЕЛОГО, НАЧИНАЕТ САМА СЕБЯ РАЗРУШАТЬ.
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ. ДИАЛОГ КУЛЬТУРНЫХ МИРОВ // ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ. 1994. № 5

Выражаясь современным языком, философия жизни сформулировала мысль об утрате на рубеже XIX–XX веков системообразующего принципа, объединяющего отдельные части культуры в одно целое. Эту утрату ощутили многие.

В ходе кризиса, в результате трансформации европейской рациональности, сложились черты совершенно нового типа личности. Каковы ее характеристики? Нигилист, пытающийся скрыться от нигилизма. Свободолюбивый, но не готовый справиться со своей свободой. Уверенный в собственном превосходстве над людьми любых прежних эпох, но не способный определить существо превосходства. Не верящий ни во что и в то же время жаждущий веры. Доверяющий только технике — и морально разочарованный в ней. Чувствующий, переживающий собственную покинутость и одиночество в обезбоженных пространствах цивилизации — и заглушающий тоску всеми доступными средствами. Готовый предаться любым иллюзиям — и развенчивающий любые из них. Бегущий от мысли о неясности перспектив человечества в повседневность, в непрестанную заботу о самоутверждении и комфорте — и устающий от ритма гонки. Ищущий похожих на него в субъективных переживаниях — и редко их находящий. Космополит, обладающий способностью выбирать из бесчисленных вариантов мировосприятия и, как правило, не выбирающий ничего конкретно. Словом, это человек, который на вопрос о смысле жизни скажет, что смысл только в том, чтобы ее прожить, включая все составляющие жизни, от профессии до семьи, в обеспечивающий рост потребления круг.

Более того, стало явно осознаваться, что черты новой личности приобретают распространяющийся повсеместно характер. На рубеже XIX–XX веков впервые начали использовать слово «мировой», практически, в современном его значении. Но совершенно беспрецедентный процесс, о котором сегодня мы говорим как о глобализации, стал вызывать особое беспокойство. Одна из первых трагических оценок глобализации происходит именно из масштаба катастрофизма Первой мировой войны. Пессимистичный иррационализм в мироощущении и страх перед грядущей гибелью культуры стали своего рода предчувствием трагедии. И сама разразившаяся военная катастрофа, казалось, дала им исчерпывающее подтверждение. Новый — обессмысленный и обессмысливающий — человек, появившийся в процессе кризиса культуры, сразу же оказался лицом к лицу с ошарашивающим антигуманизмом исторической перспективы. Данная перспектива сегодня упирается в нас, и мы же — наследники структурных изменений личности, свершившихся столетием ранее. Эти неизбывные обстоятельства обязывают нас не скрывать свой взор в прагматических заботах о сегодняшнем дне. Иногда нужно и обернуть его вспять.

Привилегия

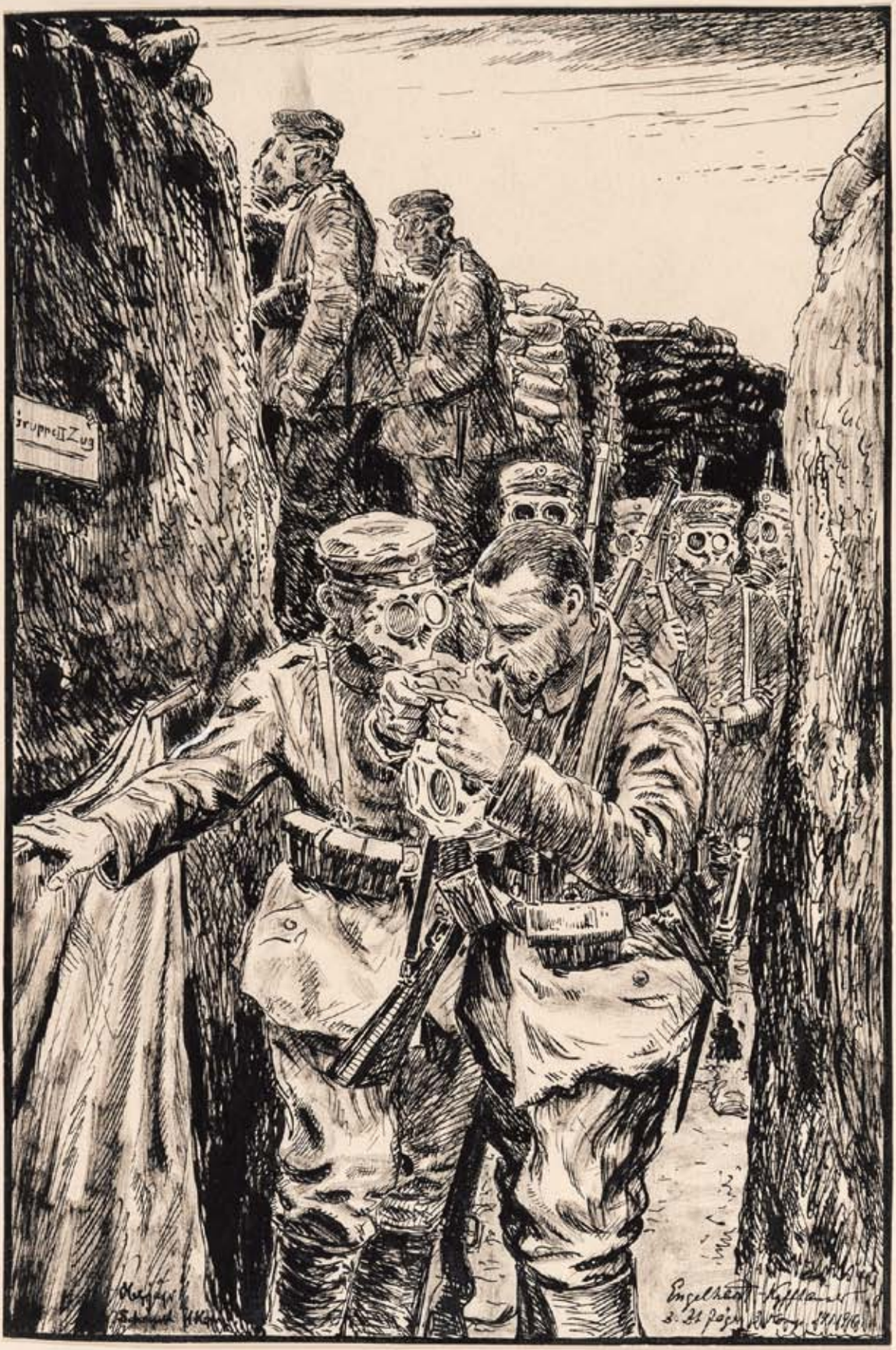
Только привилегии. Ничего лишнего.

Карта «Привилегия».
Ваш пропуск в мир приоритетного обслуживания.

8 (800) 500–24–24
www.vtb24.ru 0+

ВТБ24
Привилегия

ВТБ 24 (ПАО). Генеральная лицензия Банка России № 1623. РЕКЛАМА.



34

34

795

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

КРАСНЫЙ СНЕГ

Первая мировая война в графике русских и немецких художников в собрании Эрмитажа*

В сентябре 1914 года в Петрограде издательство «Прометей» напечатало книгу «Берлин. Его обычаи и порядки, достопримечательности и окрестности». На 400 страницах подробно описывался европейский мегаполис, его история и современность. Кому был нужен путеводитель по Берлину 16 сентября 1914 года?

* Выставка «Первая мировая война в графике русских и немецких художников в собрании Эрмитажа»: июль–сентябрь 2014 года.

8 | **Отто Энгельхард-Кифхойзер (1884–1965)**
24 января 1916 года. В траншее перед атакой. 1916. Тушь пером. 31,7 × 21 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-19520

С запада падает красный снег
Сочными клочьями человечьего мяса.
Владимир Маяковский. Война объявлена

Приводилась масса подробностей исторического, транспортного, технического и бытового характера, включая особенности законодательства, устройства городского хозяйства и мн. др. Читатель мог узнать размер пошлин, стоимость железнодорожных билетов из любого конца России, включая Владивосток (первым классом — 300 рублей, из Петербурга — 50), чаевых в гардеробе Музейного острова (10 пфеннигов). В предвоенные годы 100 тысяч русских посещали германскую столицу, поэтому отдельная глава посвящалась «русскому Берлину». Путеводитель описывал порядок получения заграничного паспорта: начинать следовало с посылки дворника в полицейский участок (дворнику нужно дать рубль). И далее — так же подробно и толково, с впечатляющей обстоятельностью и ощущением твердо устоявшегося, разумного мира. Думаю, это до сих пор лучший у нас, наиболее качественный путеводитель по Берлину.

Вот только интересно, кому он был нужен 16 (по новому стилю — 29) сентября 1914 года? Может быть, прогрессивное издательство рассчитывало, что война, длящаяся полтора месяца, скоро закончится? Но, как мы знаем, история в этой партии уже сдала карты игрокам. План Шлиффена, немецкий блицкриг, так тщательно планировавшийся десятки лет, провалился. Война вспыхнула на двух фронтах, от Марны до Балтики и Карпат, и, разрастаясь во всемирную, уже унесла к концу сентября жизни более миллиона человек.

Staatl. Zeughauses Bibliothek

9 | **Отто Энгельхард-Кифхойзер (1884–1965)**
21 декабря 1915 года
Наблюдатель на передовой. 1915
Пастель, гуашь на цветной бумаге. 23,6 × 32,7 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-18858

Но поверить в то, что прежний мир, комфортная и открытая Европа XIX века, так быстро исчезнет, а война затянется на годы, было трудно. Воздух европейских столиц был наэлектризован ее ожиданием. Все вспыхнуло вдруг толпами манифестаций, хлынувшими через край эмоциями. Большое искусство с трудом поспевало за передовицами газет. Журналы публиковали первые патриотические стихи, а на улицах появились военные плакаты.

В России футуристы, в отличие от немецких экспрессионистов, оставшихся в своем искусстве индифферентными, откликнулись на события немедленно. В первые же дни войны Владимир Маяковский опубликовал стихотворение «Война объявлена». Позже он писал в автобиографии: «Война. Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные...» Первые месяцы войны полны для поэта самой интенсивной работы. Он печатает статьи, посвященные войне и месту футуризма в этой схватке, работает для только что созданного в Москве издательства «Сегодняшний лубок». Задачей дня Маяковский считал «написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов». Но для 21-летнего поэта этого недостаточно, и в октябре он подал прошение о призыве в армию добровольцем. Ему было отказано по причине политической неблагонадежности.

Издательство «Сегодняшний лубок» с августа по октябрь 1914 года печатало хромолитографии на военные темы. Это традиционное искусство гравюры адресовано максимально широким народным массам. Пережившее в России расцвет в XVIII–XIX веках, оно зачастую обращалось к портретам членов царского семейства, сюжетам фольклора и современной политики, чаще всего — военным. В максимально доступной и простой форме оно рассказывало о волновавших людей событиях. В Москве художники-футуристы К. Малевич, Д. Бурлюк, А. Лентулов, В. Чекрыгин стремились возродить это искусство. В грубоватой манере и простонародным языком они высмеивали врага, предвидя скорую и неизбежную победу. Для лубка важным и необходимым элементом является текст, сопровождающий изображение. Все стихотворные

10 | **Отто Энгельхард-Кифхойзер (1884–1965)**
Январь 1917 года. Злата-Гора. Бой у проволочного заграждения. 1917
Карандаш, акварель. 21,6 × 30,5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-19580

11 | **Владимир Варжанский**. *Покупайте военный 5 ½ % заем. Обилие снарядов — залог победы.* 1916. Акварель, тушь кистью по наброску карандашом. 100 × 65,5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № оп. 19/1999-38

тексты для 22 гравюр и 32 открыток были написаны Маяковским. Известно, что и сам он выполнил изображения как минимум для шести листов.

Для лубков футуристов характерен яркий образный строй, сочетающий мотивы современных событий с грубоватым графическим языком, стилизованным, как и стихи, под простонародное искусство. Эта форма была общей для всей серии, что ставит современных исследователей русского авангарда в тупик, поскольку многие работы не имеют подтвержденного авторства.

В те же дни попытка создать нечто похожее предпринимается футуристами и в Петрограде, где анонимным издательством «В. Ф. Т.» печатаются четыре цветных литографии. По тематике и стилистике они близки московским. Стихотворные подписи ничуть не хуже стихов Маяковского. Странно, что до сих пор не установлено их авторство. Бóльшая часть лубков демонстрировалась на выставке «Война и печать», открывшейся в Петрограде 20 ноября 1914 года. Собственно, этой выставкой и заканчивается история лубка. Бóльшого хождения упомянутые эстампы не получили, и потомки оценили работы футуристов значительно выше, чем современники.

12 | **Владимир Маяковский (1893–1930)**
Эх султан сидел бы в Порте, / Дракой рыла не попорти. 1914
Изд-во «Сегодняшний лубок», Москва. Хромолитография. 38 × 56 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № КП 6а. 28311

13 | **Владимир Маяковский (1893–1930)**
Эх ты немец, при да при же, / Не допрешь, чтоб сесть в Париже / И уж братец — клином клин: / Ты в Париж, а мы в Берлин! 1914. Изд-во «Сегодняшний лубок», Москва. Хромолитография
37,5 × 56 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № КП 6а. 28327

К столь же громадной массе людей призваны были обратиться художники, участвовавшие в конкурсе военного займа 1916 года, объявленном Министерством финансов. Положение с деньгами в государстве стало катастрофическим. Источники внешних займов на второй год войны оскудели, и было решено обратиться к народу. Для агитации готовились плакаты и открытки. В доступной и яркой форме они апеллировали к патриотическим чувствам (святой Георгий, памятник Минину и Пожарскому), напоминали о тяжелых условиях на фронте (солдаты в снегу, у орудий), о нуждах фронта («снарядный голод»). Плакаты выполнены художниками в разной стилистике, но, пожалуй, общим можно назвать влияние графической школы «Мира искусства» на бóльшую часть композиций, одобренных для печати. В этом проекте участвовало несколько художников, которые сейчас забыты: В. Варжанский, Г. Янковский, В. Верещагин. История конкурса и судьбы художников еще ждут своего исследователя. В Эрмитаж рисунки, по которым печатались цветные плакаты займа, поступили после революции. Они демонстрировались впервые, как и все экспонаты выставки.

14 | **Отто Энгельхард-Кифхойзер (1884–1965)**
Осень 1917 года. Военное кладбище. 1917. Гуашь. 34,5 × 26 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-19102

После другой мировой войны в Эрмитаж привезли из Германии большую группу рисунков, выполненных в 1914–1918 годах немецкими фронтовыми художниками. Прежде рисунки находились в собрании Цейхгауза, музея немецкой военной истории в Берлине.

Одна их часть — гуаши художника немецкого Генерального штаба Эрнста Фольбера. Некогда знаменитый в Германии, сейчас он основательно забыт на родине, а за рубежами Германии совершенно неизвестен. Художник родился в 1876 году в Киле. В 1892-м обучался театрально-декорационному искусству в Шверине. После 1897 года продолжил учебу в художественных студиях Берлина, Мюнхена, Парижа. С 1902-го — иллюстратор в журнале Jugend («Югенд»). В 1904–1914 годах совершал многочисленные поездки в Южную Америку и немецкие колонии в Африке. Выполненные в поездках работы с успехом демонстрировались в 1910–1913 годах в Берлине, Франкфурте, Мюнхене. В 1914–1918 годах он — фронтовой художник на Западном фронте. Во время войны проводил многочисленные выставки в различных городах Германии. Получил несколько боевых наград (в том числе Железный крест). Военные работы публиковались отдельными изданиями в 1915, 1917 и 1930 годах. Несколько раз частями печатались и его дневники военных лет. Особенно популярными были панорамы его кисти (в том числе воздушные). В 1930-х Фольбер, член Национал-социалистической партии, пользовался широкой известностью, участвовал во всех выставках арийского искусства. Создал большие рисунки на темы партийных съездов, Олимпийских игр, строительства автобанов и т. д. Его фронтовые произведения демонстрировались на монографической выставке в Цейхгаузе. В 1920–1930-х Эрнст Фольбер совершил несколько поездок в Азию и Африку. В 1939–1942 годах он — фронтовой художник (Польша, Франция, Греция, Норвегия, СССР); в Цейхгаузе прошли три выставки его новых работ. С 1944-го жил в Шлезвиге. В 1955–1957 годах 800 работ Фольбера было приобретено Географическим музеем в Лейпциге. Умер мастер в 1960 году в Австрии.

15 | **Отто Энгельхард-Кифхойзер (1884–1965)**
Смерть товарища. 1918
Гуашь. 47,2 × 57 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-19692

В Эрмитаже находится 817 работ Фольбера. Произведения различны по сюжету: зарисовки линии фронта, оккупированных земель, руины, сцены из повседневной жизни в окопах и фронтовом тылу, госпитали, аэродромы, сцены боев, раненые и погибшие, портреты солдат, офицеров, главного командования и т. д. Это вещи высокого профессионального уровня, созданные со скрупулезной документальной точностью. Гуаши сгруппированы по тематическим портфелям и пронумерованы согласно хронологии.

На многих листах Фольбера на обороте есть штамп «Kriegsgeschichtlich richlig» («Военно-исторически верно») и подпись некоего генерал-лейтенанта. Эта фраза точно определяет достоинство искусства художника. Он не занимался пропагандой, он фиксировал исторические события. И делал это достовернее и выразительнее, чем позволяла фотография тех лет. Особое впечатление производят его панорамы линии фронта. Сам по себе подобный пейзаж ничем не примечателен: долина, раскинувшаяся на многие километры. Здесь месяцами шли жестокие бои за каждый клочок земли, напичканной железом и пропитанной кровью, и погибали солдаты десятками тысяч. Потому каждая высота, постройка, лощина были так важны для тех, кто сражался на этой земле. Панорамы Фольбера испещрены пометками с названиями и координатами ориентиров. Ныне забытые, эти топонимы когда-то несли в себе грозный смысл, понятный каждому, кто был там.

Те же слова про достоверность изображенного могут быть сказаны о 925 работах Отто Энгельхард-Кифхойзера, менее известного, чем Фольбер. Художник родился в Саксонии-Анхальт в 1884-м, в 1901–1907 годах учился в академиях художеств в Касселе, Берлине и Веймаре. В 1914 году, 20-летним, он был мобилизован и воевал в чине фельдфебеля егерского батальона на Западном и Восточном фронтах. Прямо в окопах делал в блокнотах карандашные и перовые зарисовки боевых действий, линии фронта, различных моментов солдатской жизни, портреты сослуживцев, местных жителей, пленных и мн. др. Это зарисовки карандашом, акварели и гуаши. Как правило, они имеют точную дату (а иногда и время) и надпись, поясняющую события, имена, место действия.

Их ценность — в абсолютной документальности: они не корректировались в мастерской. Здесь каждое изображение достоверно. Среди них можно без труда выбрать рисунки, которые проиллюстрируют «Трех товарищей» Ремарка: молодые лица того же поколения, такие же кровавые бои и привычный повседневный быт, траншеи, воронки, трупы, лица врагов, вызывающих сочувствие.

Завершил войну Энгельхард-Кифхойзер в 1918 году на Западном фронте. Позже он жил в Гёрлице, преподавал рисунок, выставлялся на региональных художественных выставках. В 1935 году опубликовал книгу фронтовых воспоминаний. В 1930-х — член Национал-социалистической партии, занимался художественной пропагандой. Принимал участие в освещении процессов репатриации, позже — ариизации восточных провинций Рейха. С 1939-го — военный художник. В военные годы состоялось несколько персональных выставок Энгельхард-Кифхойзера. После войны жил в Гёттингене, где умер в 1965-м.

Графика Фольбера и Энгельхард-Кифхойзера представляет собой очень специфический материал. Пока еще его сложно инкорпорировать в давно сложившийся канон европейского искусства. История XX века трагична, и в этих печальных хрониках у обоих мастеров есть свое место. Достоинство работ художников — в точности передачи событий их непосредственными участниками. Такое искусство говорит о людях того времени не меньше, нежели множество трудов позднейших историков. Сегодня имеет смысл вглядеться в него более внимательно.

Выставка не случайно была показана в Фельдмаршальском зале Зимнего дворца. Не только потому, что здесь, в окружении портретов прославленных полководцев, Эрмитаж традиционно отмечает события, связанные с русской военной историей. Для данной выставки, пожалуй, важнее другое. В годы Первой мировой войны в этом зале, как и во всех прилегающих парадных залах дворца, располагался солдатский госпиталь. Он создавался по инициативе императрицы Александры Федоровны, содержался на средства Министерства императорского двора и занимал Аванзал, Николаевский, Фельдмаршальский, Петровский, Пикетный, Александровский залы и Восточную галерею Зимнего дворца. Чтобы приспособить дворцовые покои под палаты, операционные, душевые, понадобилось проделать огромную работу. Стены залов обтянули белым коленкором, а паркет укрыли линолеумом. В залах расставили больничные койки. В Николаевском зале их было 200, поставленных в четыре ряда. Петровский зал предназначался для пациентов после особо тяжелых операций. В Галерее 1812 года находился рентгеновский аппарат. Фельдмаршальский зал большей частью был занят койками, а другая часть служила перевязочной. В штате госпиталя было 35 врачей, преимущественно хирургов. Открытие состоялось 10 октября 1915-го. За два года работы госпиталя здесь лечились многие тысячи солдат. Закрыли госпиталь большевики через три дня после Октябрьской революции.

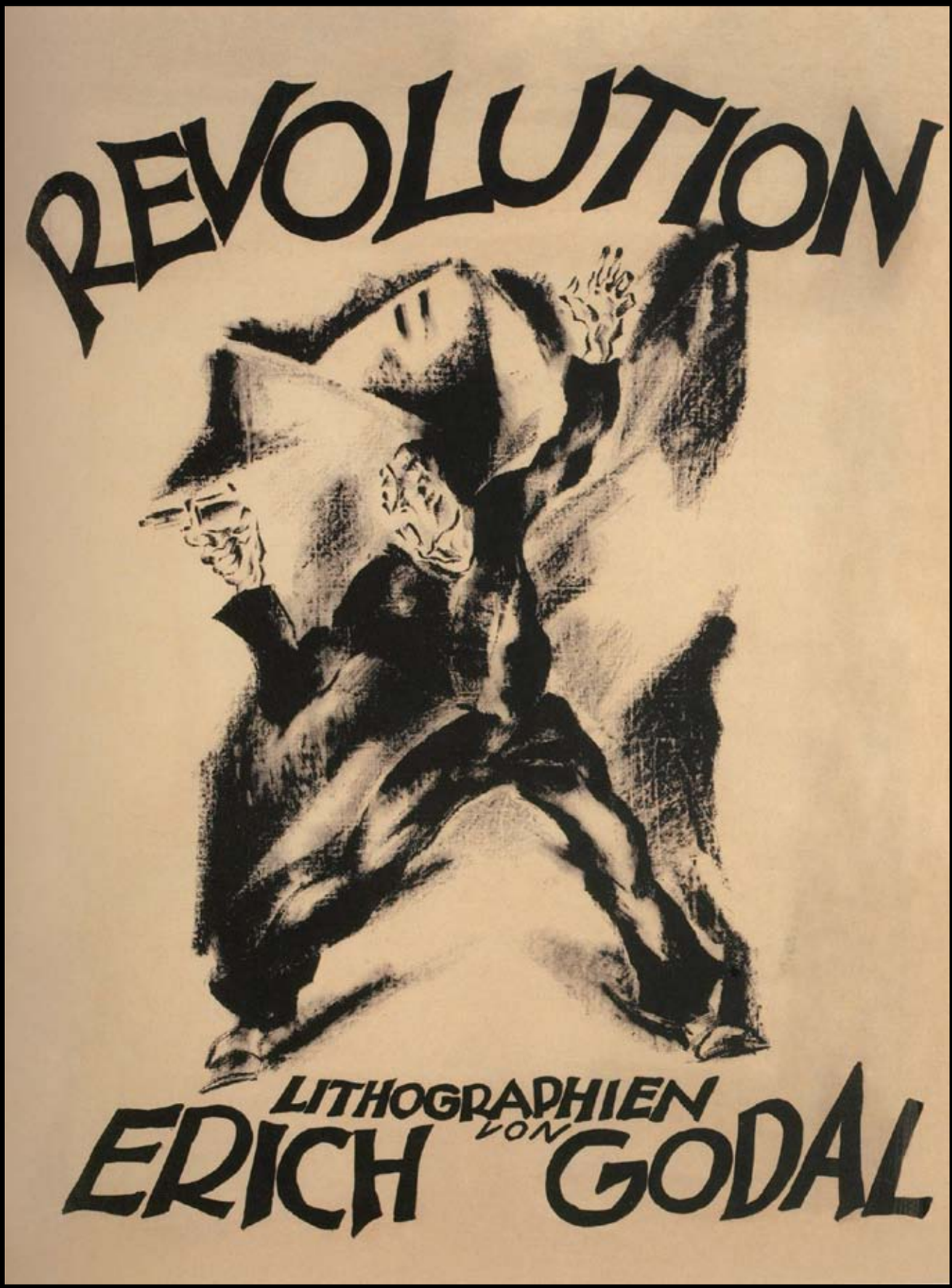
Когда-то мне в руки попал тот путеводитель 1914 года по Берлину, с которого я начал данный текст. Это был отголосок мира, так легкомысленно и быстро разрушенного серьезными и важными людьми. Политики и генералы, промышленники и экономисты могущественных держав разожгли пламя войны, в которой погибло 10 миллионов солдат и столько же мирных жителей. Война уничтожила древнейшие империи Европы, перекроила карту мира, породила революции, Гражданскую войну в России. Война была безжалостной, бесчеловечной и абсолютно бессмысленной. Кажется, люди так и не поняли, какая сила двинула народы друг на друга. Не случайно в начале 1920-х годов в Берлине, ставшем крупнейшим центром русской эмиграции, не существовало конфронтации между людьми, отчаянно сражавшимися всего за несколько лет до этого. А книга, приглашавшая в сентябре 1914 года в несостоявшееся путешествие в Берлин, сохранилась, кажется, в единственном экземпляре. Во всяком случае, в главных отечественных библиотеках ее нет. Видимо, остался только этот случайно уцелевший томик. Так в 1914 году начался «настоящий, некалендарный XX век».

Михаил Пиотровский

Они не больно знаменитые были художники, чисто арийские, они и потом рисовали, будучи в Национал-социалистической партии (один был в СС), во Вторую мировую войну. Но их работы — это ужас войны, который они просто зарисовывали. Лежащие трупы французских и немецких солдат: страшная вещь; немецкие трупы надписаны, кто погиб. Документалистика с диким экспрессионизмом: ампутация рук, атака, окопы. С одной стороны, это не иллюстрация, а просто дух «Трех товарищей» Ремарка, вообще всего Ремарка, с другой стороны — страшное ощущение войны, переданное художником, который рисовал то, что есть. Три таких немецких рисунка значительно сильнее, чем всё, что может создать кинематограф.

16 | **Эрнст Фольбер (1876–1960)**
10 октября 1914 года. Ампутация в салоне вагона. 1914. Гуашь. 26 × 36,2 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-18808

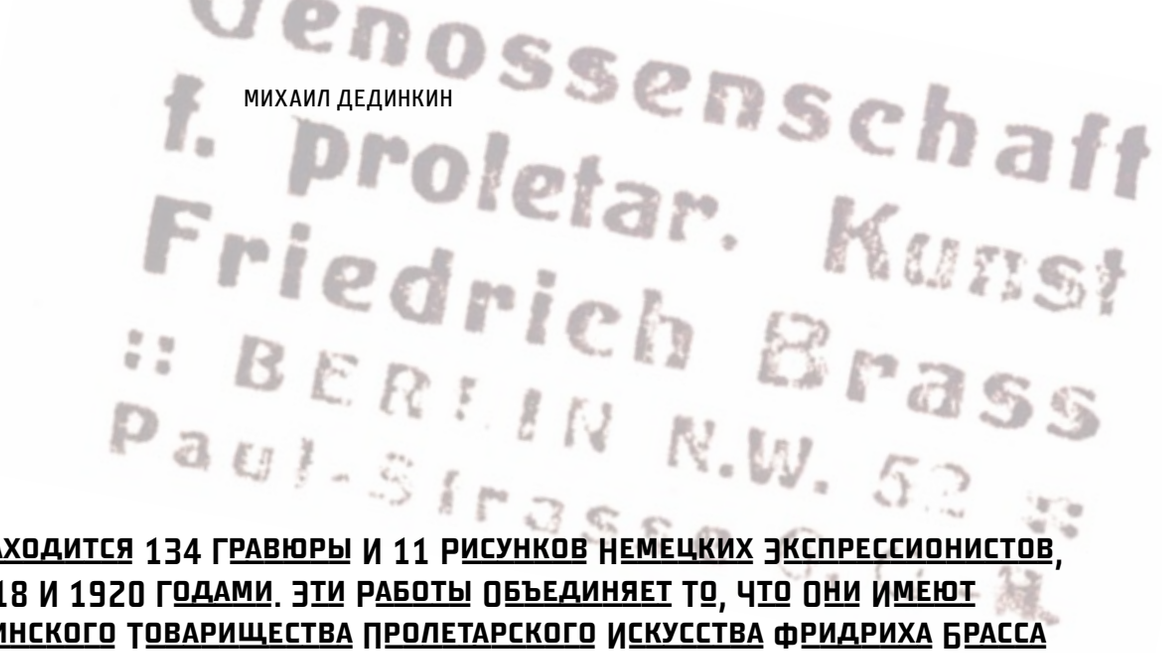
17 | **Эрнст Фольбер (1876–1960)**
28 февраля 1916 года. Трупы французских солдат. 1916. Гуашь. 36,6 × 47 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГР-18172



18 | **Эрих Годаль.** *Титульный лист серии «Революция» (Revolution) с композицией «Нападение»* (Angriff; VI лист серии; кат. 7)
Литография карандашом на полукартоне. 49,8 × 54,5 см; 49,8 × 59 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-353022

Genossenschaft

ТОВАРИЩЕСТВО ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА ФРИДРИХА БРАССА В ГЕРМАНИИ И В РОССИИ



МИХАИЛ ДЕДИНКИН

В собрании Эрмитажа находится 134 гравюры и 11 рисунков немецких экспрессионистов, исполненные между 1918 и 1920 годами. Эти работы объединяет то, что они имеют на обороте штамп Берлинского товарищества пролетарского искусства Фридриха Брасса с текстом: «Genossenschaft / f. proletar. Kunst / Friedrich Brass / Berlin N.W. 52 / Paul-Strasse 6, G.-H.». Ни в изданиях, посвященных знакам графических коллекций, ни в компетентных справочниках, посвященных искусству XX века, сведений о такой организации нет.

Никто в Берлине тоже ничего не знал об этом товариществе. Бóльшая часть произведений была приобретена Эрмитажем у ленинградских коллекционеров в период между 1927 и 1980 годами, а 20 гравюр поступили из Музея Академии художеств в 1931-м. На следующем этапе поисков, в Научно-исследовательском музее Академии художеств нашлось еще девять рисунков, а в Научной библиотеке Академии — 95 гравюр. Документы из архивов Академии, Центрального государственного архива литературы и искусства, старые газеты и журналы помогли раскрыть историю появления собрания в России.

Товарищество пролетарского искусства Фридриха Брасса, недолго просуществовавшее в Берлине в 1920 году, ставило целью связать мастеров современного искусства с немецкой компартией, а искусство авангарда — с рабочими массами. Коллекция Товарищества, привезенная в конце 1920-го в Петроград, стала первым собранием современного западного искусства, оказавшимся в России после революции.

Как официально действующая галерея Товарищество пролетарского искусства в Берлине зарегистрировано не было, а адресные городские книги за 1920 и смежные годы не содержат сведений о Фридрихе Брассе. По указанному на штампе адресу Брасс не жил, и никаких художественных заведений там не было. На печати Товарищества буквы G.-H. означают Garlenhaus. В городской среде это, скорее всего, могло быть надворное строение, задний корпус, флигель. В архиве Берлина сведений о Брассе не нашлось. Помогли собрания документов Берлинской академии искусств, Немецкого Веркбунда и архив СДПГ, хранящийся в Амстердаме. Они, в свою очередь, привели в архивы городов Крефельда и Хагена. Кроме того, произведения, приобретенные у Брасса, нашлись в Штеделевском художественном институте во Франкфурте и в Государственной галерее Штутгарта.

В марте 1919 года в Берлине появились художественные организации, непосредственно делающие ставку на обращение уже напрямую к пролетариату; напри-

мер, образован Кооператив социалистических художников. Его старостами стали Бене и Таут, в числе участников были Кольвиц и Фогелер. Все они состояли в социалистических партиях. Их целью было «социализировать художественный рынок». Коммерческой деятельностью руководил Ф. Наттерот[1].

Выбор названия для организации Брасса представляется вполне объяснимым. В сочетании со словами «пролетарское искусство» слово Genossenschaft («кооператив, артель, товарищество»), видимо, правильнее понимать как «товарищество», поскольку Genosse — это «товарищ», и не просто «товарищ», а в 1920-х годах в Германии совершенно определенно — «коммунист». Брасс основывал для пролетарского искусства именно коммунистическое товарищество. Видимо, на первых порах у Брасса были деньги, достаточные для сбора работ и их демонстрации на Лейпцигской ярмарке. Ему удалось напечатать серию Годаля «Революция» и портреты Либкнехта работы Шмидт-Нихиола. В архиве Берлинской академии искусств, в фонде Георга Гросса, сохранилась адресованная художнику записка Брасса, на бумаге с эстампилем Товарищества, от 18 февраля 1920 года[2]. Это краткое письмо в резких и категоричных выражениях сообщает о несостоявшейся встрече в издательстве Malik («Малик») с В. Херцфельде.

Брассу в 1920 году удалось привлечь к сотрудничеству и таких известных уже в то время мастеров, как Хеккель и Шмидт-Ротлуф, и молодых, начинающих художников. Видимо, знакомство с художниками-экспрессионистами состоялось в Крефельде. В мае 1920 года там, в Музее кайзера Вильгельма, открылась Первая выставка современного немецкого искусства[3]. Помимо произведений группы «Мост», были показаны работы Кокошки и Рольфса и уже умерших Марка, Маке и Модерзон-Бекер. Крефельдских уроженцев представляли Кампендонк и Науэн. Для выставки был напечатан плакат, исполненный Хеккелем[4]. Вероятно, выставка в Крефельде свела Хеккеля с Брассом (ведь он в 1919 году еще числится среди жителей Крефельда). В собрании Товарищества много работ Хеккеля (12 гравюр). Брасс, человек колоритного пролетарского типа, был интересен художникам. Известны три его портрета: работы Майднера, Берлита и Шмидт-Нихиола. Попасть в число персонажей Майднера, портретиста левобурального Берлина, рисовавшего Брасса дважды (в 1920 и 1922 годах[5]), — это многое значит. Думается, Брасс со своей патриархальной внешностью, энергичной грубоватой речью и убеждениями коммуниста выделялся в кругах революционной берлинской богемы 1920-х. Если предположить, что Брассу удалось во время подготовки выставки привлечь Хеккеля, то от него связи ведут к его друзьям по группе «Мост»: Отто Мюллеру и Шмидт-Ротлуфу. Оба — социалисты, участвовали в Рабочем совете по искусству и Ноябрьской группе. Учеником Хеккеля был Макс Каус. Сильное влияние Хеккеля в послевоенные годы испытали В. Граматте и Г. Вольф.

Еще одна группа художников могла быть привлечена через Майднера. В числе его знакомых — берлинцы Гросс, Годаль, Хольц, Штайнхардт, художник из Дрездена Феликсмюллер, Зайверт из Кёльна и Бурхарц из Хагена. От Феликсмюллера связи тянутся к саксонцам Берлиту, Якобу и Берндту. Кроме того, в Товариществе есть молодые крефельдские художники: Хунен и Хилькер. Близок к Хунену в эти годы был Арнольд Шмидт-Нихиол из художественной колонии в Ворпсведе. Известно, что в это время он часто ездил в Крефельд[6]. В 1920 году Хунен в Крефельде написал портрет Шмидт-Нихиола.

Дипломатические отношения Советской России и Германии были учреждены вскоре после подписания Брест-Литовского договора (март 1918 года), один из пунктов которого предусматривал прекращение революционной пропаганды. Немецкое правительство впервые разрешило делегации Коминтерна приехать на съезд Независимой социал-демократической партии Германии (НСДПГ) в октябре 1920 года. Срок пребывания ограничивался 10 днями. 8 октября из Петрограда в Германию выехала делегация Коминтерна, возглавляемая его председателем Г. Е. Зиновьевым. С ним ехали Илья Ионов, некто Гордон и болгарский коммунист Николай Шаблин.

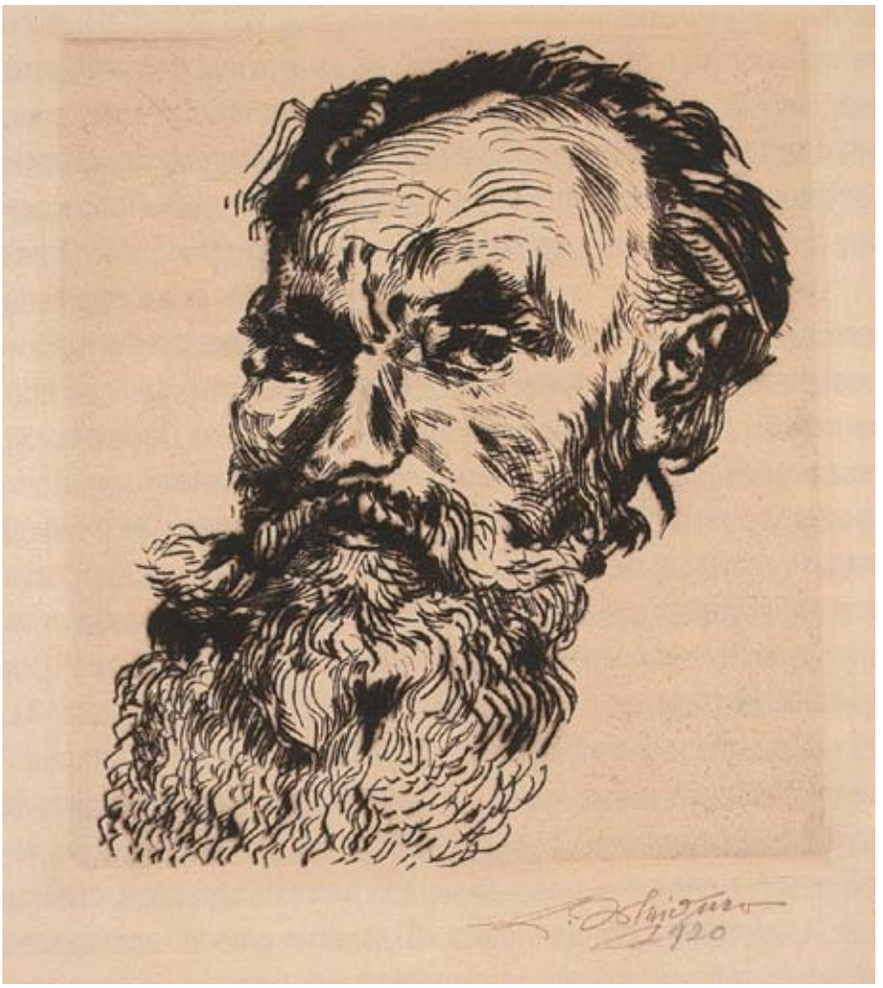
Съезд НСДПГ открылся 12 октября в Галле. Основной темой был вопрос о присоединении к III Интернационалу. После выступления Зиновьеву было предписано немедленно покинуть Германию — за призывы к революционному террору. Однако поскольку регулярного транспортного сообщения между странами не существовало, Зиновьеву разрешили остаться в Берлине до 23 октября, под домашним арестом.

Очевидно, на сопровождавших Зиновьева членов делегации арест не распространялся. Они могли свободно встречаться с местными коммунистами, знакомиться с городом, о котором Зиновьев писал: «Точно попал на другую планету. Бездельники, пьяные, масса хамства… невольно думаешь, как хорошо, что это время у нас миновало!»[7] Такой взгляд на немецкую столицу разделял и Ионов, описавший «фейерверк бессилия» и разгул эксплуататоров в стихотворении «Берлин»[8].

Ионов никакой самостоятельной политической роли в коминтерновской группе, направленной в Германию, не играл, поэтому в Берлине, пока его патрон сидел под домашним арестом, именно Ионов делал необходимые закупки для Петрограда. В фонде Госиздата в ЦГАЛИ сохранились счета на имя Ионова из берлинской гостиницы «Рейхскрона» и на покупку в Обществе друзей плаката в Шарлоттенбурге годовых подборок издания «Плакат» за 1914–1920 годы (на сумму девять тысяч марок)[9]. Кроме того, там имеется накладная на имя Ионова об

Илья Ионович Ионов (1887–1942)
был профессиональным революционером и поэтом[1], новым советским чиновником. Ныне забытый создатель первого Госиздата, он на протяжении почти 10 лет после революции являл собою весьма могущественную фигуру. Полиграфическая промышленность Петрограда сохранила работоспособность и квалифицированные кадры, что было едва ли не уникальным случаем в годы Гражданской войны. В Госиздате сложилась система специализированных редакций, ставших со временем самостоятельными издательствами.

1. См.: Сообщения Государственного Эрмитажа. [Вып.] XIX. Л., 1960.



19 | **Людвиг Майднер (1884–1966)**
Брасс-коммунист (Brass Kommunist). 1920
Сухая игла, оттиск на офортной бумаге. 19,5 × 17 см; 45 × 31,2 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-353065

ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ БРАСС
родился 20 февраля 1873 года в Крефельде в семье ткача[1]. В городском архиве сохранились учетная карточка Брасса[2] и записи о нем в книге регистрации[3]. Он прусский подданный, атеист, художественный ремесленник. В 1896 году жил в Нюрнберге, а в 1899-м — в Дрездене. Видимо, это годы учебы. Записаны крефельдские адреса Брасса в период с 1893 года. В формуляре есть пометка: 7 августа 1899 года Брасс был выслан из Баварии полицией. Внук Брасса сообщил автору, что дед получил образование мебельщика и создавал мебель по собственному дизайну. Для знакомства с личностью Брасса важно письмо[4], написанное 5 ноября 1903 года депутату рейхстага и лидеру немецких социал-демократов Георгу фон Фольмару. Там Брасс представляется торговцем произведениями искусства. Он предлагает себя в качестве издателя литературно-художественного сборника для членов Социал-демократической партии. Такое издание, утверждал Брасс, окажется востребованным и может распространяться через партийные организации. В сборнике будут воспроизведены шедевры классического и современного изобразительного искусства, снабженные комментариями. Там следует помещать и портреты партийных лидеров, спортсменов, изображения технических достижений. Себя Брасс рекомендует человеком, интересующимся вопросами художественного обустройства быта рабочих, в чем он и видит средство к духовному самоутверждению пролетариата. Из этого почина ничего не вышло. Однако перед нами развернутое изложение программы действий, которой Брасс в той или иной степени будет придерживаться в течение всей своей жизни: он стремится создать и возглавить организацию, служащую просвещению и духовному развитию рабочего класса. Некоторые подробности добавляют адресные книги Крефельда начала XX века. Фридрих Вильгельм Брасс впервые упомянут в книге 1901–1902 годов как коммивояжер. В книге за 1905–1906 годы он — владелец художественного салона, но в 1907–1908 годах художественный салон Брасса упомянут по другому адресу: Рейнштрассе, 99, с филиалом на Вествалль, 73, где числится проживающим и сам Брасс. Однако тот же справочник в перечне торговых фирм не упоминает предприятие Фридриха Брасса, а на Рейнштрассе, 99, значатся книгопечатня и литографское заведение М. Бушера. По адресу Вествалль, 73, указан принадлежащий Брассу книжный магазин. В 1908 году эти коммерческие начинания Брасса потерпели крах, и он переселился в Швейцарию. Оттуда он вернулся незадолго до мировой войны, устроившись на работу на мебельную фабрику Карла Шмидта в Хеллерау, пригороде Дрездена. Шмидт первым начал производить стандартизированную разборную мебель по проектам передовых архитекторов и дизайнеров, предназначавшуюся для потребителей со скромными доходами. Там же, в Хеллерау, для рабочих был построен первый «город-сад», воплотивший передовые социальные идеи своего времени. С началом Первой мировой войны Брасс был мобилизован, а в 1915-м попал в плен на Восточном фронте. Революционные события 1917 года застали его в Саратове. Вернулся в Германию он в начале 1919-го. Сохранилось несколько почтовых открыток, присланных из России жене. Видимо, русская революция, свидетелем которой он был, значительно радикализировала политические взгляды Брасса. Он стал коммунистом.

1. Stadtarchiv. Krefeld. Geburts-Urkunde, Nr. 382 / 20. März 1873.
2. Stadtarchiv. Krefeld. Personenstandskarte Fr. Wilh. Brass.
3. Stadtarchiv. Krefeld. Bestand 4. Nr. 2172.
4. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Amsterdam). Georg von Vollmar Papers (1846–)1857–1922(–1929) C. Korrespondenz (N. 84-2891) / I. Briefe an Georg von Vollmar (N. 84-2363) / 306.

МЕЖРАБПОМ
МОСКВА-БЕРЛИН
1
ВСЕОБЩАЯ
ГЕРМАНСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ВЫСТАВКА
МЕЖ
РАБ
ПОМ
МОСКВА
ЛЕНИНГРАД
1924г

отправке грузов 9 ноября 1920 года из Штеттина в Петроград пароходом «Принцесса София Шарлотта». В документе упомянуты печатная бумага, товары для литографии и кинематографии, цинковые доски, пишущие машинки, книги, «промышленные фильмы», аптечные товары. И «посылка от Брасса 4 ящика, рулон и упаковка книг». Так произведения Товарищества пролетарского искусства Фридриха Брасса попали в Советскую Россию.

Прибывшее из Германии собрание Товарищества оказалось в ленинградском Госиздате в ноябре 1920-го и находилось там до лета 1926-го. Никакой описи сделано не было. Мы можем судить об исходном составе коллекции только по тому, что позже оказалось в Эрмитаже (приобретено с 1927 по 1980 год), и по произведениям, которые были переданы в 1926-м из Госиздата в Музей Академии художеств. В общей сложности это 260 графических работ.

Конечно, это далеко не все, что находилось в отправленных в Петроград «4 ящиках, рулоне и упаковке книг». Ионов распоряжался коллекцией совершенно по-хозяйски. То, что Эрмитаж позже покупал у таких известных ленинградских знатоков графики и коллекционеров, как Я. М. Каплан, И. И. Рыбаков, В. В. Воинов, и даже у Ю. Е. — Кустодиевой, вдовы художника, свидетельствует о свободном перемещении вещей из Госиздата.

Чтобы попытаться реконструировать состав коллекции, следует рассмотреть еще несколько фактов. В 1931 году в Отдел графики Эрмитажа поступили из Сектора западноевропейского искусства папка гравюр Гросса «С нами Бог» и тетрадь с фотомеханическими воспроизведениями литографий М. Бекмана «Ад». На обоих изданиях есть штамп Товарищества: на папке и на обложке соответственно. На самих листах знаков нет.

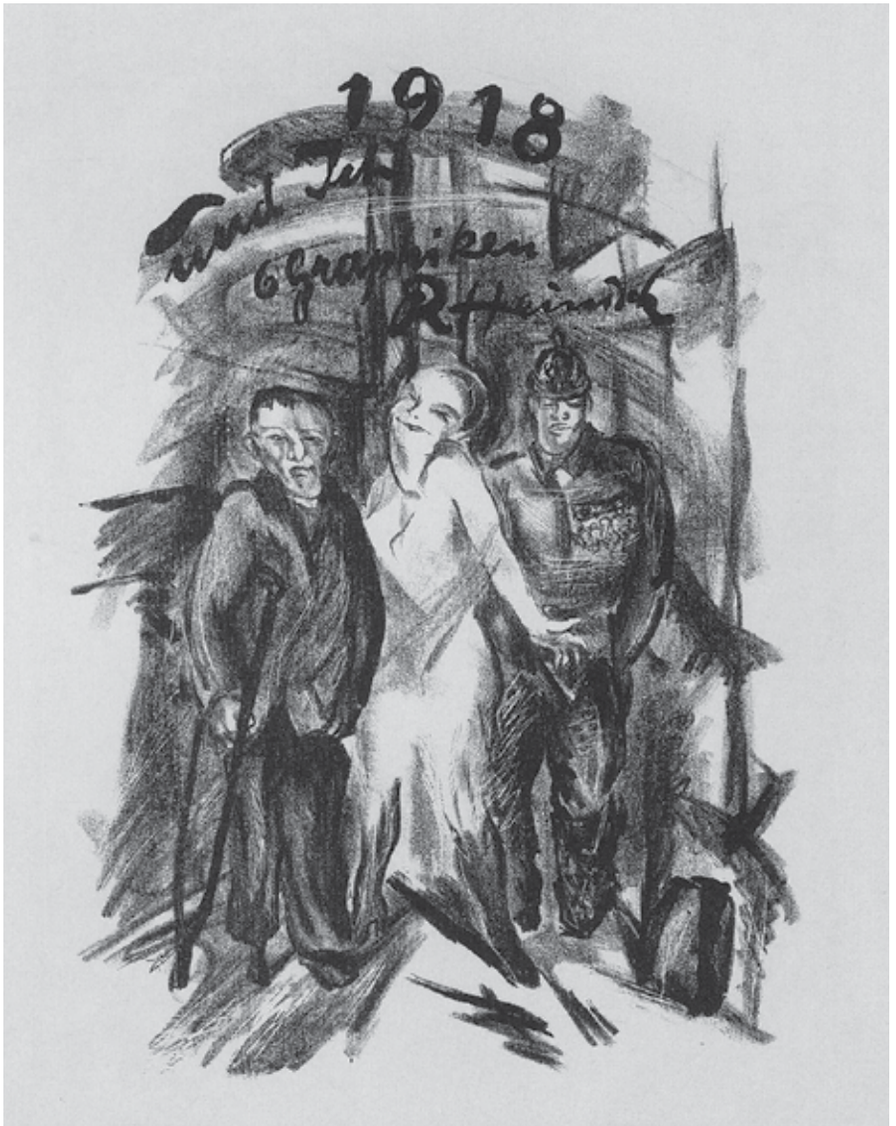
Вместе с этими произведениями музей получил полный комплект журнала Der Bildermann («Бильдерманн») за 1916 год, содержащий 48 гравюр, и восемь выпусков гравированного издания Die Schaffenden («Шаффенден») за 1919 и 1920 годы. Позже, 23 мая 1936 года, из Издательского отдела Эрмитажа в Отдел графики поступил полный комплект журнала Kriegszeit («Кригсцайт») за 1914–1916 годы, содержащий 267 гравюр.

Естественно, что между Эрмитажем и Госиздатом в 1920-х существовало множество личных связей. Круг интеллигенции, который мог бы интересоваться работами немецких экспрессионистов, был в 1920–1930-х в Ленинграде сравнительно невелик. В первую очередь здесь следует назвать имена сотрудников Эрмитажа Г. С. Верейского, М. В. Доброклонского, но особенное внимание в данном случае привлекает имя Ф. Ф. Нотгафта. Г. С. Верейский, возглавлявший в 1921–1930 годах Отделение гравюр, в 1929-м подарил музею литографию Кауса «Пейзаж с каналом I» из коллекции Брасса. Не приходится сомневаться, что если бы в коллекции Верейского были другие работы немецких

20 | **Обложка каталога Первой всеобщей германской художественной выставки.** 1924

21 | **На выставке немецкого искусства в залах Академии художеств**
Ленинград. 1925

21 |



22 | **Р. Хайниш**
«1918 и я. 6 графических произведений Р. Хайниша»
Обложка. Около 1918–1919
Офорт. 43,5 × 32 см; 50,5 × 78 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-353046

Kriegszeit. Kunstlerflugblätter — художественные листки, издававшиеся Паулем Кассирером в Берлине с августа 1914 по март 1916 года.

Der Bildermann: Steinzeichnungen für deutsche Volk — художественный листок, пришедший на смену изданию Kriegszeit. Выпускался Паулем Кассирером в Берлине с апреля по декабрь 1916 года.

Die Schaffenden: Eine Zeitschrift in Mappenformen — гравированное издание, выпускавшееся Паулем Вестхаймом в Берлине в 1919–1923 годах. Включало в себя гравюры ведущих мастеров современного искусства.

экспрессионистов, то они тоже попали бы в эрмитажное собрание. Нотгафт в 1919–1929 годах работал помощником хранителя Картинной галереи Эрмитажа и с 1925-го возглавлял художественную часть Госиздата. Внимание такого знатока не могло пройти мимо единственной в городе коллекции современного немецкого искусства.

Вероятнее всего, что при его участии часть собрания Брасса оказалась в Эрмитаже. Издания Kriegszeit, Der Bildermann и Die Schaffenden относятся к 1914–1920 годам. Художественных и человеческих контактов между Россией и Германией в этот период практически не существовало. Исключено, что столь редкие издания могли появиться в Петрограде как-то иначе, нежели с коллекцией Брасса. Итак, состав присланной Брассом в Петроград коллекции включал по меньшей мере 621 графическую работу. Из них в Эрмитаже сейчас находится 516 работ (11 рисунков и 505 гравюр).

Летом 1926 года произведения графики из коллекции Товарищества передали из Госиздата в воссоздаваемый Музей Академии художеств. В открытом к 10-летию революции Музее Академии экспозиция Графического отдела находилась в бывших помещениях Кушелевской галереи. Там хранитель западноевропейских рисунков Эрмитажа Доброклонский показал 1 237 произведений европейской и русской гравюры и литографии от XV до XX века. Современное западное искусство на выставке было представлено работами из собрания Товарищества. Коллекция немецкого экспрессионизма пришлась как нельзя кстати, поскольку это был пример новейшего творчества. В конце 1929 года коллегией Наркомпроса Музей Академии был признан «мертвым хранилищем разнородных вещей» и вскоре расформирован.

Более семи тысяч произведений из него было получено Эрмитажем. Среди них — работы из коллекции Товарищества пролетарского искусства. В 1931 году советская критика признала экспрессионизм «стилем загнивающего капитализма»[10]. О демонстрации таких работ в сталинское время более не могло быть и речи. Однако в 1936 году приобретается половина хранящихся сейчас в Эрмитаже работ из собрания Товарищества у редактора газеты «Смена» В. Н. Никифоровой.

Только с 1956 года в Эрмитаже вновь демонстрируется новейшее европейское искусство. Экспрессионизм появляется в 1958-м на выставке трофейных произведений, передававшихся в ГДР. В то же время на экспозиции «Немецкая графика 1880–1957», подготовленной усилиями Немецкой академии искусств и развернутой в те же самые дни в Эрмитаже, работы экспрессионистов отсутствовали[11]. Это стало одной из причин, побудивших молодого хранителя Отделения гравюр Б. А. Зернова показать 10 октября 1959 года, под предлогом 10-летнего юбилея

образования ГДР, свою выставку немецкой графики от Менцеля до Грундига. Для этого из собрания Отделения гравюр было выбрано 100 произведений. «Наиболее цельное впечатление на выставке производил раздел, посвященный графике экспрессионизма... Крупнейшие художники 20-х гг. Г. Гросс в серии литографий "С нами бог" и М. Бекман в литографической серии "Ад"... вскрывают язвы окружающего их капиталистического мира. Как известно, летом 1958 года в Ленинграде экспонировалась выставка "Немецкая графика 1880–1957", привезенная из ГДР. Но, во-первых, она не совпадала с настоящей выставкой хронологически, а во-вторых, на ней совершенно отсутствовали такие большие мастера, как Либерман, Слефогт, Хеккель, Шмидт-Роттлуф. Выставка из фондов Эрмитажа дала более или менее цельную картину развития графики Германии за определенный период»[12]. Так впервые работы немецких мастеров, входивших в Товарищество Брасса, были показаны в России.

Графика — искусство в музейном мире несколько маргинальное. Графические выставки быстро собираются, мобильны, не занимают больших парадных экспозиционных пространств. Они на короткое время возникают на стенах выставочных залов, а затем рисунки и гравюры надолго скрываются в музейных хранилищах. В такой специфической графической сфере, даже в условиях жесткого идеологического контроля, больше возможностей представить «неформатное» искусство.

Дошедшие до нас произведения из коллекции Брасса были впервые полностью показаны в Эрмитаже в марте–июне 2009 года на выставке «"Товарищество пролетарского искусства" Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России», а в каталоге — реконструирована история Товарищества и его коллекции в России.

1 См.: *Kulschera J.* Aufbruch und Engagement. Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg 1918–1920. Frankfurt am Main, 1994.
2 Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Berlin). Grosz-Archiv. Nr. 183.
3 Erste Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst: Veranstaltet vom Crefelder Museumverein. Mitte Mai bis Mitte Juni 1920. Krefeld, 1920.
4 См.: *Dube A., Dube W.-D.* Erich Heckel: Das graphische Werk. Bd. 2. Berlin, 1974.
5 См.: *Flammann W.* Ludwig Meidner. 1884–1966. Das druckgraphische Werk. Ein Überblick. Hofheim am Taunus, 1991.
6 См.: *Valsella K.* Arnold Schmidt-Niechiol. 1893–1960 / Monographie und Katalog der heute bekannten Werke. Bremen, 1990.
7 Цит. по: Ibid.
8 См.: *Ионов И.* Колос. Стихотворения. Пг., 1921.
9 См.: ЦГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. 642.
10 *Зивельчинская Л. Я.* Экспрессионизм. М.; Л., 1931.
11 См.: Сообщения Государственного Эрмитажа. [Вып.] XIX. Л., 1960.
12 Там же.

Георг фон Фольмар (1850–1922), один из лидеров Социал-демократической партии Германии. Получил тяжелое ранение во время Франко-прусской войны 1870–1871 годов, приведшее к инвалидности. С 1877-го — редактор газеты Dresdner Volkszeitung («Дрезднер Фольксцайтунг») (с декабря 1878-го — Dresdner Abendzeitung («Дрезднер Абендцайтунг»), в 1879–1880 годах — редактор цюрихской газеты Der Sozialdemokrat («Социал-демократ»). Депутат рейхстага в 1881–1887 и 1890–1918 годах. Лидер баварских социал-демократов с 1880-х годов.

Николай Шаблин (Иван Неделков; 1881–1925), деятель болгарского коммунистического движения, участник I и II конгрессов Коминтерна, член Южного бюро Коминтерна. Схвачен и заживо сожжен во время репрессий против коммунистов, после взрыва в кафедральном соборе Святого Александра Невского в Софии.

Федор Федорович Нотгафт (1886–1942), искусствовед, коллекционер современного искусства, библиофил. В 1919–1923 годах секретарь «Мира искусства». С 1925-го заведовал художественной частью Госиздата, позже работал в издательстве «Искусство». С 1938 года руководил Издательством Эрмитажа.

Михаил Васильевич Доброклонский (1886–1964), историк искусства, крупнейший знаток европейского рисунка. В 1919–1930 годах сотрудник Отделения рисунков Эрмитажа, в 1930–1948 годах заведующий Отделом графики. Во время блокады — главный хранитель и исполняющий обязанности директора Эрмитажа. Преподаватель, профессор Академии художеств и ЛГУ.

23 | **Г. Гросс и В. Херцфельде на Первой дада-ярмарке.** Берлин. 1920

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ В 1914 ГОДУ

ЧАРЛЬЗ ВИВИАН[1]

28 июня 1914 года эрцгерцог Франц Фердинанд и его жена Софи были убиты в Сараево[2]; 1 августа, 34 дня спустя, Германия объявила войну России, а 3 августа — Франции. Война, начавшаяся с такой кажущейся легкостью, распространилась по всей Европе — и дальше.

Почему эта война стала важнейшим историческим событием последних 100 лет — написаны тысячи книг; есть тысячи версий о том, почему именно убийство эрцгерцога стало поводом для начала войны, почему этого не произошло раньше, во время более чувствительных кризисов: например, в Марокко в 1905 и 1911 годах[3] или в ходе Балканских кризисов 1908 и 1912–1913 годов[4].

Не предвидя войны, Сазонов[5], министр иностранных дел России, вместе с генералом Даниловым[6] в середине июля провел неделю вдали от мест службы. Русские послы в Париже, Вене, Берлине аналогичным образом отсутствовали на своих постах вплоть до доставки австрийского ультиматума Сербии 23 июля[7]. Кайзер[8] провел бóльшую часть месяца на собственной яхте в Балтийском море, французский президент Пуанкаре[9] и его премьер-министр Вивиани[10] провели больше недели, между 16 и 29 июля, практически без связи с внешним миром — на военном корабле[11], на пути в Санкт-Петербург, где собирались нанести официальный визит российскому царю.

Реальность, как и истина, не едет слишком быстро; даже в то время каждая страна основывалась на собственной интерпретации событий; и теперь, 100 лет спустя, по-прежнему невозможно определить точно ни фактическую истину, ни намерения — в значительной степени вследствие недостаточности соответствующих материалов. Документирование визита президента Франции Пуанкаре в Санкт-Петербург — хороший тому пример: сохранилось гораздо меньше календарей, дневников, почтовых документов, чем можно ожидать. В силу этого национальные нарративы, «реалии» подвергались впоследствии анализу с разных сторон, но не претерпели существенных изменений. Так что же российская история? Что происходит в Санкт-Петербурге в течение последних дней июля 1914-го?

20 июля, дабы отпраздновать приезд французского президента, царь дал торжественный ужин в Петергофе, в зале императрицы Елизаветы. Морис Палеолог, французский посол[12], записал в своем дневнике: «...Блеск мундиров... ослепительные ювелирные украшения... фантастическая россыпь алмазов... весь арсенал блеска и власти, зрелище было такое, с каким ничто в мире не может соперничать». Ранним утром следующего дня, уже в Санкт-Петербурге, куда он вернулся из Петергофа, он услышал, что «в этот день главные заводы забастовали, и были столкновения с полицией в разных местах», в частности на Выборгской стороне.

В это время царь и Пуанкаре «обсудили пункт за пунктом все дипломатические вопросы на данный момент: напряженные отношения между Грецией и Турцией; интриги болгарского правительства на Балканах; прибытие князя Вида[13] в Албанию; реализация англо-российских соглашений в Персии; политическая ориентация скандинавских государств и т. д.». Только в самом конце были затронуты «проблемы австро-сербского конфликта», на который собеседники обратили внимание, «с каждым днем всё больше волнуясь из-за высокомерного и таинственного поведения Австрии». И никакого упоминания о внутренней ситуации в стране, например о том, какой риск несет активизация советов рабочих и солдатских депутатов, последний раз громко заявлявших о себе в 1905 году.

Австрия выдвинула ультиматум Сербии накануне вечером, это изменило всё. Министр иностранных дел Сазонов назначил встречу с Палеологом и Джорджем Бьюкененом, послом Великобритании[14]; на встрече они договорились, как и ранее царь с Пуанкаре, что должны противостоять Австро-Венгрии с «твердостью». Для Сазонова не было никаких сомнений: условия ультиматума специально составлены так, чтобы его исполнение было невозможным. В самом деле, когда граф Сапари, австро-венгерский посол[15], следуя обычной дипломатической практике, читал ему вслух этот текст, Сазонов сказал: «Вы хотите войны, и вы уже сожгли за собой мосты».

После обеда состоялось заседание Совета министров; в ходе двухчасового обсуждения Сухомлинов[16], военный министр, и Григорович[17], морской министр, согласились с тем, что требуется бóльшая политическая жесткость. Горемыкин[18], председатель Совета министров, заключил, что это «имперский долг правительства — немедленно высказаться в пользу Сербии». Среди других мер, у царя было запрошено одобрение мобилизации в отдельных военных округах.

На следующий день, 25 июля, состоялось еще одно заседание Совета министров, на котором было принято решение начать сложные процедуры «периода подготовки к войне» — мобилизацию. В то время Германии требовалось 13 дней, чтобы мобилизовать свои силы, Австро-Венгрии — 16 дней, России — 26 дней. Поэтому, дабы обеспечить эффективную обороноспособность в случае войны, Россия была вынуждена начать реализацию мобилизационных планов раньше потенциальных врагов, тем самым заблаговременно сделав свои намерения очевидными. Конечно, такие действия не были нейтральными — они уже предполагали объявление войны.

Однако это совершенно не означало, что Сазонов, Янушкевич[19], начальник штаба, или любой другой из тех, кто сидел тогда вокруг стола, рассматривали последствия своих решений как необратимые. Они сходились в том, что Германия и Австро-Венгрия решатся на вторжение в Сербию. Так и вышло.

Страна встала на путь Танненберга[20], Мазурских озер[21], Брест-Литовского мирного договора[22] и далее, далее...

ФОТО: АТЕЛЬЕ БУЛЛЫ. © ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ КИНОФОТОФОНОДОКУМЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

24 | **Император Николай II с балкона Зимнего дворца читает манифест об объявлении войны**
2 августа 1914

1 Генерал-майор Чарльз Вивиан стал военнослужащим британских вооруженных сил после изучения современной истории в Оксфорде. Он служил в Германии, на Кипре, в Северной Ирландии, Кении и провел два года в Омане. Перед выходом в отставку в 2000 году занимал должность атташе по вопросам обороны посольства Великобритании в Вашингтоне.

2 28 июня 1914 года наследник австро-венгерского престола эрцгерцог Франц Фердинанд и его жена герцогиня София Гогенберг были убиты в Сараево сербским гимназистом Гаврило Принципом. Политической целью убийства было отделение южнославянских территорий от Австро-Венгрии и последующее присоединение их к Великой Сербии или Югославии.

3 Марокканский (Танжерский) кризис 1905–1906 годов — острый международный конфликт, возникший на почве спора Франции с Германией относительно контроля над султанатом Марокко. Марокканский (Агадирский) кризис — обострение международных отношений, вызванное оккупацией французами марокканского города Фес в апреле 1911 года.

4 Боснийский кризис 1908–1909 годов — международный конфликт, вызванный тем, что Австро-Венгрия аннексировала Боснию и Герцеговину в октябре 1908 года. В результате Балканских войн 1912–1913 и 1913 годов страны Балканского полуострова потеснили турок с европейской территории.

5 Сергей Дмитриевич Сазонов (1860–1927), министр иностранных дел Российской империи в 1910–1916 годах.

6 Юрий Никифорович Данилов (Данилов-черный) (1866–1937), российский военный деятель, генерал от инфантерии (1914).

7 Австро-Венгрия предъявила ультиматум Сербии, который был частично отклонен; тогда Австро-Венгрия объявила Сербии войну.

8 Вильгельм II (1859–1941), германский император и король Пруссии с 15 июня 1888 по 9 ноября 1918 года.

9 Раймон Пуанкаре (1860–1934), президент Франции (Третья республика) в 1913–1920 годах.

10 Жан Рафаэль Адриен Рене Вивиани (1863–1925), премьер-министр Третьей республики в 1914–1915 годах.

11 Адмиральский броненосец «Франция».

12 Жорж Морис Палеолог (1859–1944), французский дипломат; с января 1914 года работал послом Франции в России.

13 Принц Вильгельм Фридрих Хайнц Вид (1876–1945), первый международно признанный монарх Албании, управлял страной в первой половине 1914 года.

14 Сэр Джордж Уильям Бьюкенен (1854–1924), британский дипломат, посол Великобритании в России в 1910–1918 годах.

15 Фридрих Сапари (1869–1935), последний посол Австро-Венгрии в России (1913–1914).

16 Владимир Александрович Сухомлинов (1848–1926), генерал-адъютант, военный министр Российской империи в 1909–1915 годах.

17 Иван Константинович Григорович (1853–1930), генерал-адъютант, адмирал, последний морской министр Российской империи (1911–1917).

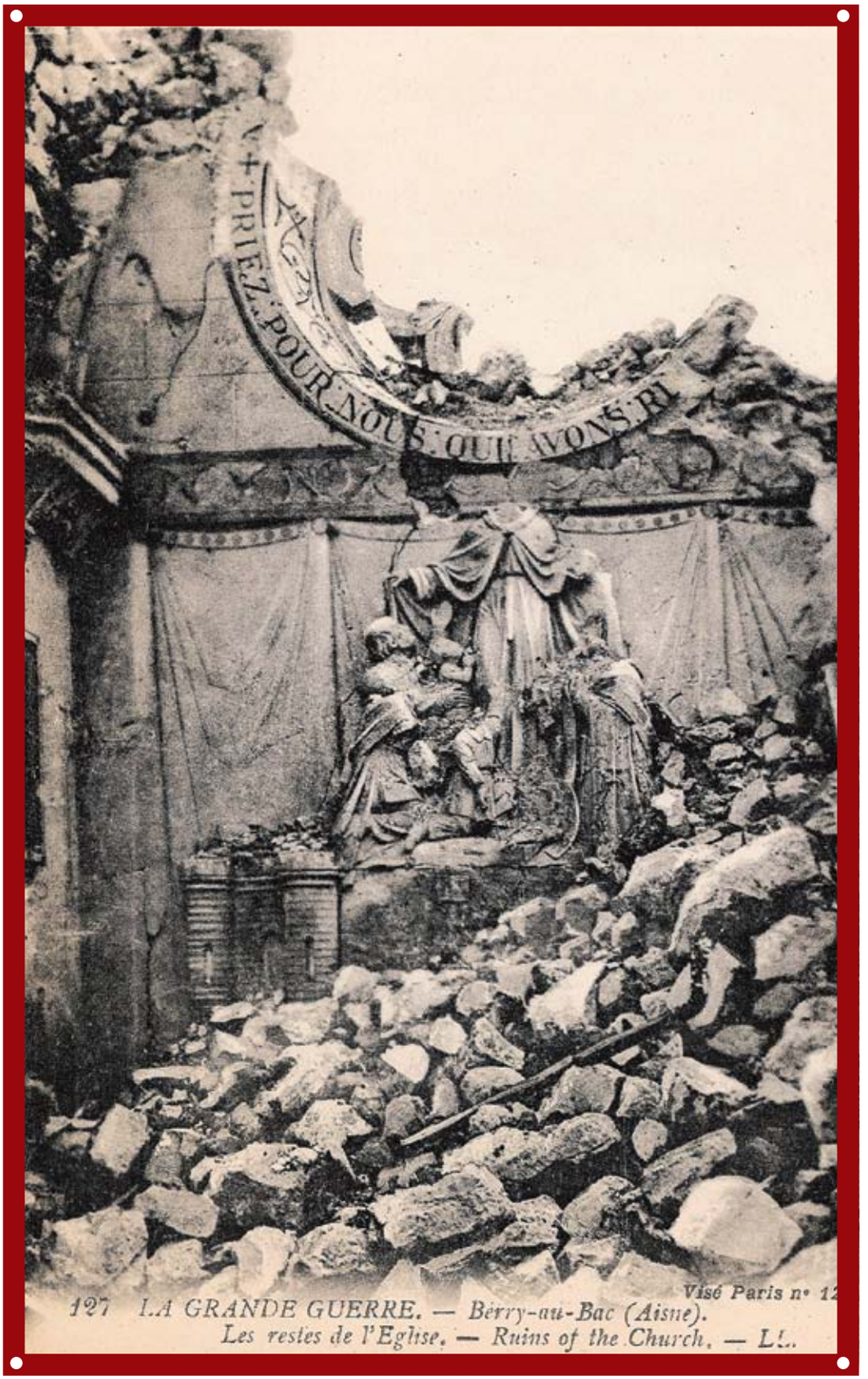
18 Иван Логгинович Горемыкин (1839–1917), председатель Совета министров Российской империи в 1906 и 1914–1916 годах.

19 Николай Николаевич Янушкевич (1868–1918), генерал от инфантерии, начальник российского Генерального штаба в 1914 году.

20 Битва при Танненберге (17 августа — 2 сентября 1914) — большое сражение между русскими и немецкими войсками в ходе Восточно-Прусской операции.

21 Территория в Восточной Пруссии, где русские войска понесли крупные потери (1-я армия — в сентябре 1914 года, 10-я армия — в феврале 1915 года) в результате наступления германских частей.

22 Брест-Литовский мирный договор 1918 года, подписанный в Брест-Литовске (Польша), был заключен с Германией, Австро-Венгрией, Болгарией и Турцией. Целью переговоров, начавшихся в декабре 1917-го, было прекращение участия России в Первой мировой войне.

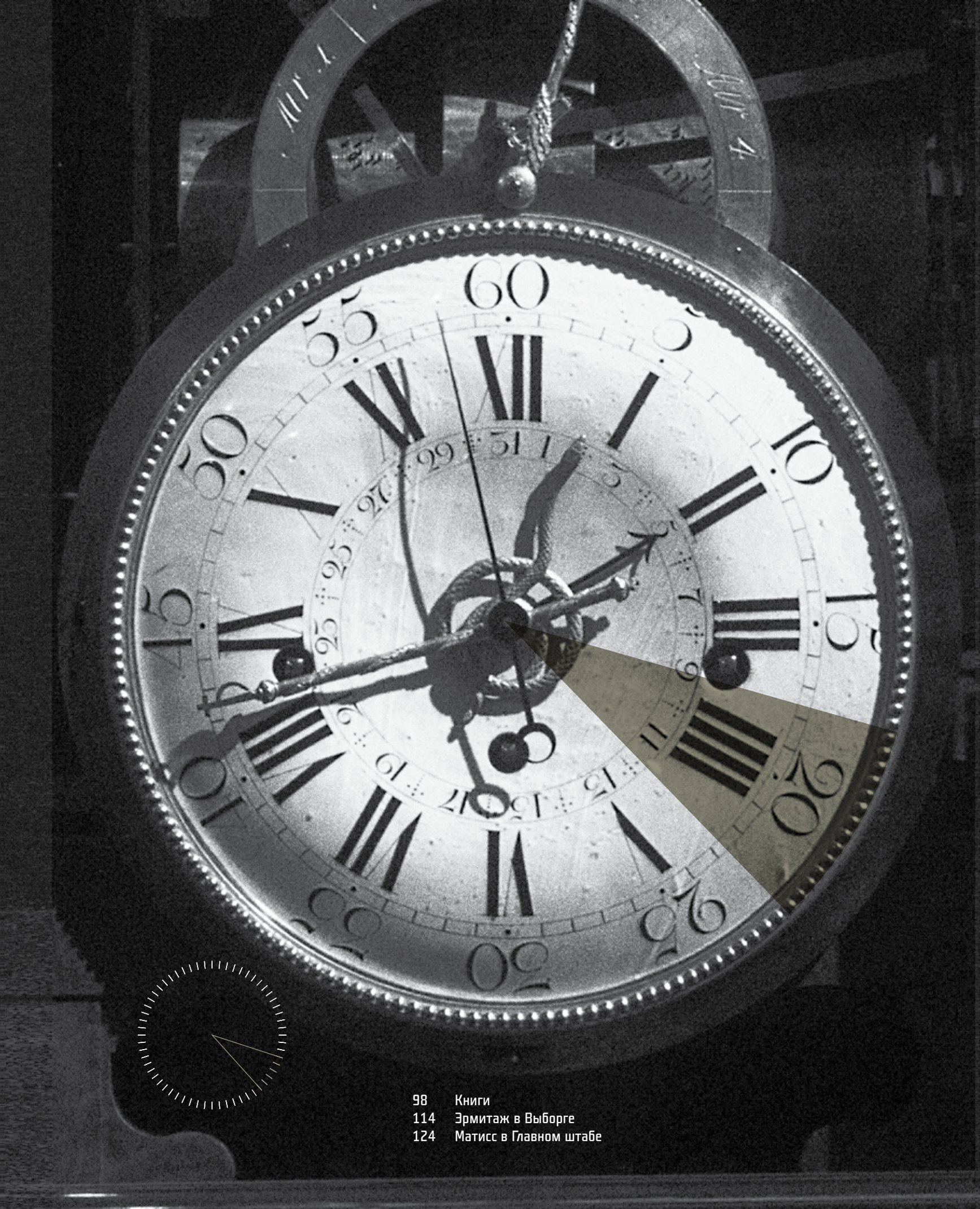


25 | **Великая Война.**
Руины церкви
Берри-о-Бак, Пикардия
Апрель 1917. Открытка

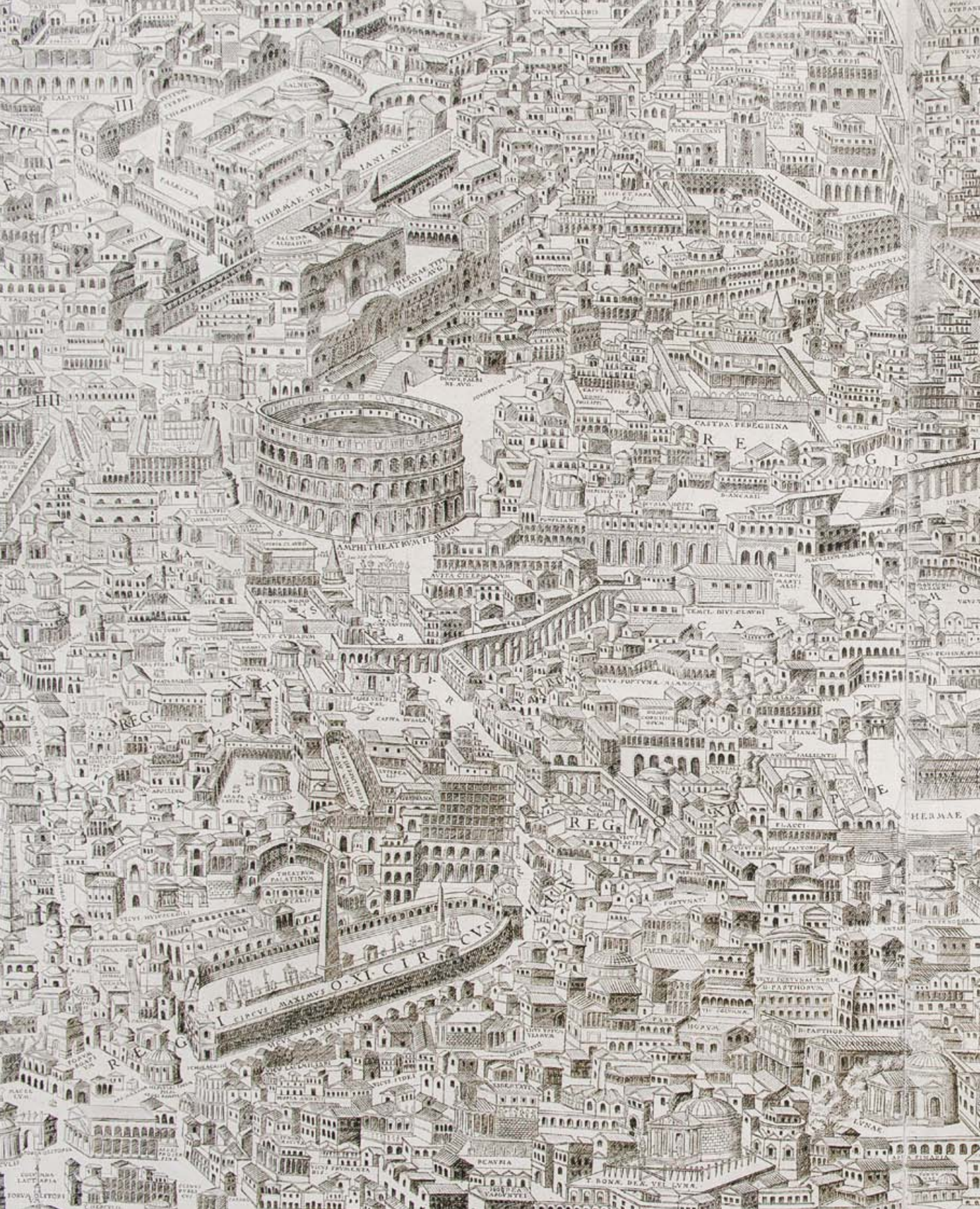
«ПЕРВАЯ МИРОВАЯ НАЧАЛАСЬ В РОССИИ С ТОГО, ЧТО НИКОЛАЙ II ОБЪЯВИЛ С БАЛКОНА ЗИМНЕГО ДВОРЦА О ВСТУПЛЕНИИ РОССИИ В ВОЙНУ. Я НИКОГО ТУДА НЕ ПУСКАЮ, И САМИ НЕ ВЫХОДИМ, ЭТОТ БАЛКОН НЕПРИКОСНОВЕНЕН. И КОНЧАЛАСЬ ВОЙНА ТОЖЕ ЗДЕСЬ: ИМПЕРАТОР ДАВНО УЕХАЛ, ФЕЛЬДМАРШАЛЬСКИЙ ЗАЛ БЫЛ ЧАСТЬЮ ЛАЗАРЕТА*. ШТУРМ ЗИМНЕГО, ПО СУТИ, БЫЛ ШТУРМОМ ЛАЗАРЕТА».

* С 1915 ГОДА ВСЕ ПАРАДНЫЕ ЗАЛЫ ЗИМНЕГО ДВОРЦА БЫЛИ ПРЕВРАЩЕНЫ В ЛАЗАРЕТ.

Михаил Пиотровский. «Мой Эрмитаж»



98 Книги
114 Эрмитаж в Выборге
124 Матисс в Главном штабе



THERMAE TRAIANI AVG
THERMAE TITI FLAVI AVG
AMPHITHEATRVM FLAVIVM
CASTRA PEREGRINA
TEMPL. DIVI CLAVDI
CIRCVS MAXIMVS
O·XI·CIRCVS
REGIO
HERMAE

КНИГИ

АРХИТЕКТУРНАЯ БИБЛИОТЕКА ЕКАТЕРИНЫ II*

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

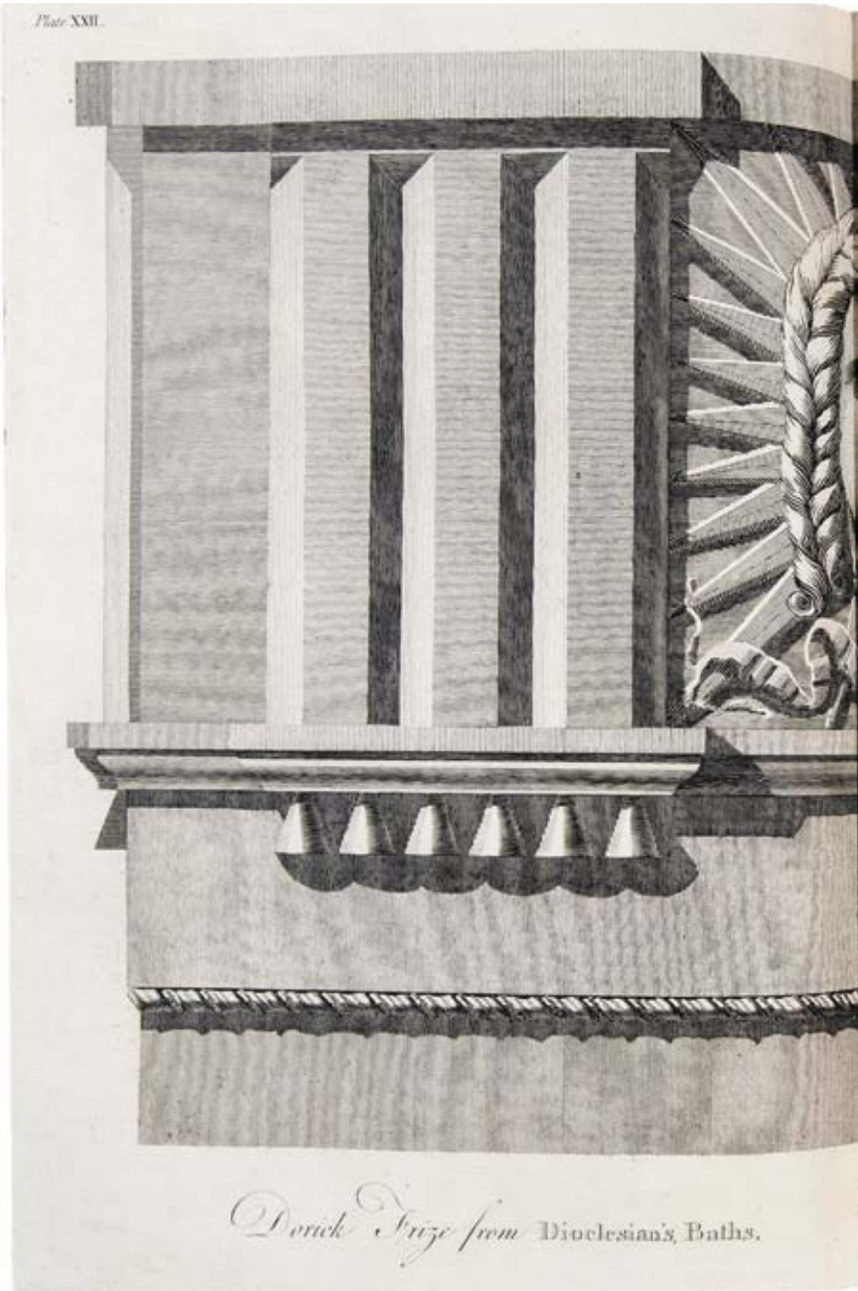
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ЛЕТНИМ ПОСТРОЙКАМ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ ПРЕДШЕСТВОВАЛИ ДОЛГИЕ ЧАСЫ В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ, С ЛИСТАНИЕМ АРХИТЕКТУРНЫХ УВРАЖЕЙ, ЭМБЛЕМАТ, ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ СЮИТ И ДЕТАЛЬНЫМ РАССМАТРИВАНИЕМ ПЛАНОВ. ИМЕННО ЗДЕСЬ В РАЗГОВОРАХ И СПОРАХ ЗАРОЖДАЛИСЬ, ОБСУЖДАЛИСЬ И УТВЕРЖДАЛИСЬ БУДУЩИЕ ПРОЕКТЫ. ТЩАТЕЛЬНО ПРОДУМАННЫЙ ПАРАДНЫЙ И УВЕСЕЛИТЕЛЬНЫЙ ПАРК БЫЛ ЛИШЬ БЛИСТАЮЩЕЙ ВЕРШИНОЙ, В ОСНОВЕ КОТОРОЙ ЛЕЖАЛ СЛОЖНЫЙ КОРПУС ИДЕЙ, ВОЗНИКШИЙ В АРХИТЕКТУРНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ИМПЕРАТРИЦЫ, УМЕЛО СОБРАННОЙ И ПОСТОЯННО ПОПОЛНЯВШЕЙСЯ. БОЛЕЕ ТОГО, САМ ЭРМИТАЖ ПОНИМАЛСЯ ЕЕ СОЗДАТЕЛЬНИЦЕЙ КАК РАЗВИТИЕ УНИВЕРСАЛЬНОГО СОБРАНИЯ, КАК ПОЛНАЯ БИБЛИОТЕКА ИСКУССТВ.

1 | **Якобус Бос**
Вид Рима. 1561. Фрагмент
Из брюлевского альбома
Roma antiqua. Государственный
Эрмитаж. Инв. № ОГ-70787

* Статья была впервые опубликована по-французски: *Ozerkov D.* La bibliolhèque d'archileclure de Calherine II. Premières observalions // Bibliolhèques d'archileclure / Archileclural libraries / Sous la direclion de O. Medvedkova. Paris, 2009. Переведена на русский язык и переработана автором для журнала «Эрмитаж» с учетом новейших исследований.

2 | **Николаус ван Альст**
Колонна Антонина. 1589
Гравюра из альбома Roma antiqua
Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-70811



3 | **Дорический фриз из Терм Диоклетиана**
Гравюра из книги Ч. Камерона
«Термы римлян». Лондон. 1772
Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-У-317/24

Когда звучат слова «архитектурная коллекция», всякий раз имеется в виду прежде всего набор построек, окружавших владельца, чаще всего — монарха, на протяжении его жизни и царствования. У Екатерины II это — собрание жанров и стилей архитектуры в ансамбле Царского Села: вид с площадки Камероновой галереи открывался на гору Парнас, Китайскую деревню, Палладиев мост, египетскую пирамиду, Башню-руину, римские триумфальные колонны, «голландское» готическое Адмиралтейство, французский Грот. Играя в свою коллекцию, Екатерина привносила в ее обустройство географические и политические смыслы. Большой пруд превращался в Черное море, на другом берегу которого виднелась Турция, настоящая война с которой в это самое время шла на юге России. В ознаменование побед, на импровизированной карте ставились «вехи» — мраморные колонны во славу русского оружия. В опережение политических замыслов, «к северу» от «Турции» Екатерина основывает новый город Софию — символ будущего объединения христиан на Балканах. Планировочные оси улиц заложенного Камероном города были также ориентированы на галерею. Собор в центре, по первому варианту проекта, действительно чем-то напоминал архитектуру константинопольской Софии. «Архитектурная библиотека» — понятие более широкое, вклю-

чающее не только реальные, но и идеальные постройки, образы которых восходят к пониманию совершенства единения формы и смысла. Истоки идеологии этого ансамбля следует искать в придворной библиотеке императрицы.

Идея библиотеки

27 октября 1778 года римский советник русского двора Иоганн Фридрих Рейфенштейн написал ответ на письмо барона Фридриха Мельхиора Гримма, в котором Гримм передавал ему желание российской императрицы заказать копии Лоджий Рафаэля. «Рассматривая прекрасные раскрашенные эстампы лоджий Рафаэля [работы Вольпато и Оттавиани] холодным осенним днем», российская императрица захотела увидеть Рафаэлевы лоджии в натуральном размере и приказала соорудить их в Эрмитаже. Получив это распоряжение, Рейфенштейн приступил к его исполнению и одновременно решил развить замысел Екатерины, справедливо указав на то место, которое ватиканские Лоджии Рафаэля занимают в европейской системе ценностей. Он посвятил в замыслы своего друга, художника Антона Рафаэля Менгса. Менгс тогда был уже очень болен, жить ему оставалось несколько месяцев. Поддержав желание Екатерины получить Лоджии, друзья предлагают ей гораздо более амбициозный проект:

«[Менгс] отлично понял Вашу идею, сударь [Рейфенштейн обращается к Гримму, хотя знает, что письмо будет переслано Екатерине], о том, что эта прекрасная галерея или портик [Лоджии Рафаэля] должна служить всего лишь переходом в залы еще более прекрасные и содержащие ценнейшие произведения. Развивая Вашу идею, сударь, данный портик не может быть использован лучше, чем как проход из библиотеки в галерею картин или других ценных памятников изящных искусств. И поскольку было бы сложным приставить таковой портик к уже существующему дворцу, пропорции которого не будут соответствовать этой великой лоджии Рафаэля, Ваша идея, сударь, могла бы состоять в том, чтобы императрица смогла иметь дворец, к которому таковой портик мог бы быть приложим <…> Данная идея сооружения нового дворца заставила нас в то же время обратиться к другим соответственным работам Рафаэля, которые могли бы быть приняты во внимание Ее Императорским Величеством. Лоджии Рафаэля здесь [в Ватикане] ведут, главным образом, в комнаты, в коих хранятся его величайшие произведения. Ее Императорское Величество могла бы захотеть пройти по этой галерее в зал, где будут размещены точные копии этих превосходнейших оригиналов. По всей видимости, нет необходимости сохранять размещение и формы ватиканских комнат <…> По нашему мнению, будет достаточно иметь один или пару залов, где эта живопись могла бы быть удобно размещена, соизмеримо с ее размером и расположена симметрично. Какой зал мог бы быть более подходящим для этих картин, чем библиотека? Более всего соответствующими ей, как мне кажется, были бы картины, происходящие из комнаты, где написана “Афинская школа”. Эта картина изображает философию, математику и некоторые изящные искусства; каждая из других картин в этом зале соответствует Богословию, Гражданскому и Церковному праву, Морали и Поэзии, то есть имеет точное соответствие с предметами большей части книг любой би-

блиотеки. Копии из других картин Рафаэля могут быть размещены в других залах дворца <...> История Амура и Психеи, написанная на плафоне и на сводах маленького дворца Фарнезе с картиной Галатеи, которая также там находится, возможно, прекрасно подошла бы для плафона библиотеки или какого-либо другого соседнего зала. Мне кажется, что глубина указанных работ Рафаэля делает их столь близкими к наукам, заключенным в книгах, что эти работы не могут быть размещены иным лучшим образом, сами составив своего рода полную библиотеку искусств...»[1]

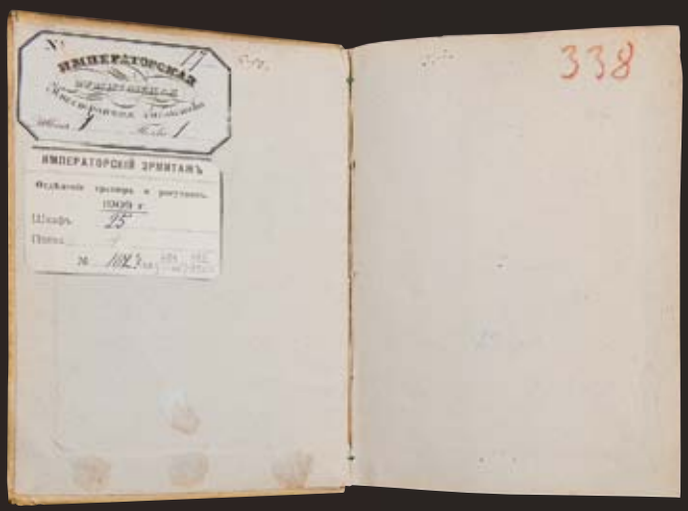
Таким образом, Рейфенштейн предлагает Екатерине построить рядом с Зимним дворцом новый дворец и разместить в нем копии с Рафаэля, которые должны украсить не только его центральные залы, но и галерею, призванную соединить библиотеку с пинакотекой. Все вместе должно составить «полную библиотеку искусств» под знаком Рафаэля. Согласно Рейфенштейну и Менгсу, обширные коллекции императрицы должны быть организованы и классифицированы по принципу универсальной библиотеки, которая включит в себя все изобилие мотивов, форм, сюжетов и ситуаций. Отсылка к Ватикану должна восприниматься здесь не просто как обращение к месту, где расположены оригиналы Рафаэля, но и как указание на саму идею дворца-библиотеки, восходящую к прототипу Ватиканской апостольской библиотеки (Bibliotеca Apostolica Valicana), а в более широком смысле — к гуманистической концепции библиотеки как центра интеллектуальной жизни: места, где обмениваются книгами, читают вслух, обсуждают и где под знаком христианского благочестия изучают еврейский Ветхий Завет, Гермеса Трисмегиста, греческих и латинских авторов. Именно концепция универсальной библиотеки позволила искусству Высокого Ренессанса соединить греко-римскую Античность с библейской историей. Сюжеты фресок Станцы делла Сеньятура — комнаты, предназначенной для библиотеки папы Юлия II, — соответствовали четырем основным секциям идеальной библиотеки: богословию, философии, поэзии и праву[2]. Проект Рейфенштейна отсылает именно к этому прототипу. Важно заметить, что в ватиканском музее-библиотеке 1770-х годов он был заново художественно осмыслен не кем иным, как Менгсом — художником, написавшим аллегорию этого музея на сводах Станцы деи Папири[3].

Для реализации своего проекта друзья предлагают Екатерине через Гримма зодчего, творчество которого также тесно связано с идеей библиотеки: «Ни Менгсу, ни мне не приходит в голову предложить ни какого иного архитектора, который смог бы ответить намерениям и последующим распоряжениям Ее Императорского Величества, чем Вашего, без сомнения, хорошо Вам знакомого соседа по Парижу Шарля Клериссо <...> Стиль его не относится к господствующему в Париже <...> И последние двадцать лет он занимается лишь тем, что изучает и размышляет о прекрасных остатках древности и наиболее прославленных произведениях современных мастеров, о чем свидетельствуют его многочисленные папки [рисунков], составляющие подлинную библиотеку архитектуры, подобную библиотеке итальянских видов и ситуаций, составленных Хаккертом <...> Это художник-философ»[4].

Интересно, что при первом обсуждении новой постройки речь идет вовсе не об архитектурных особенностях нового дворца императрицы, а об интеллектуальном манифесте, который должен быть воплощен в новом, северном Риме архитектором-философом и знатоком всего многообразия архитектурных форм. В основе дворца лежит не формообразующий стиль, а квинтэссенция знания — философия, объединяющая собой все науки, символически представленные в разделах библиотеки.

Как известно, эта архитектурная фантазия была реализована лишь частично. Были построены только Лоджии Рафаэля[5]. «Видимо, они воображают, что я проживу сто лет, ибо после копирования Лоджий, которое и так займет много лет, они задумали копировать все остальные залы Ватикана, Галерею Фарнезе и бог знает что еще», — писала Екатерина Гримму в ответ[6]. Однако фантазия о дворце-библиотеке так или иначе повлияла на основу концепции всех коллекций Эрмитажа, этого энциклопедического музея, подлинной универсальной библиотеки искусств. Характерно, что в глазах самой Екатерины эрмитажная коллекция книг всегда составляла неотъемлемую часть «ее Эрмитажа». В письме Гримму от 18 сентября 1790 года она так описывает свои коллекции: «Мой [музей] в Эрмитаже состоит, помимо картин и лоджии Рафаэля, из 38 000 книг; четырех комнат, наполненных книгами и эстампами; 10 000 резных камней; около 10 000 рисунков и кабинет естественной истории, размещенный в двух больших залах; все это дополнено милым театром, в котором можно созерцать чудеса и внимать им и в котором можно сидеть, не боясь сквозняков. Мой маленький променад составляет три тысячи шагов, посреди большого количества

4 | **Лоджии Рафаэля в Эрмитаже**



5 |

6 |

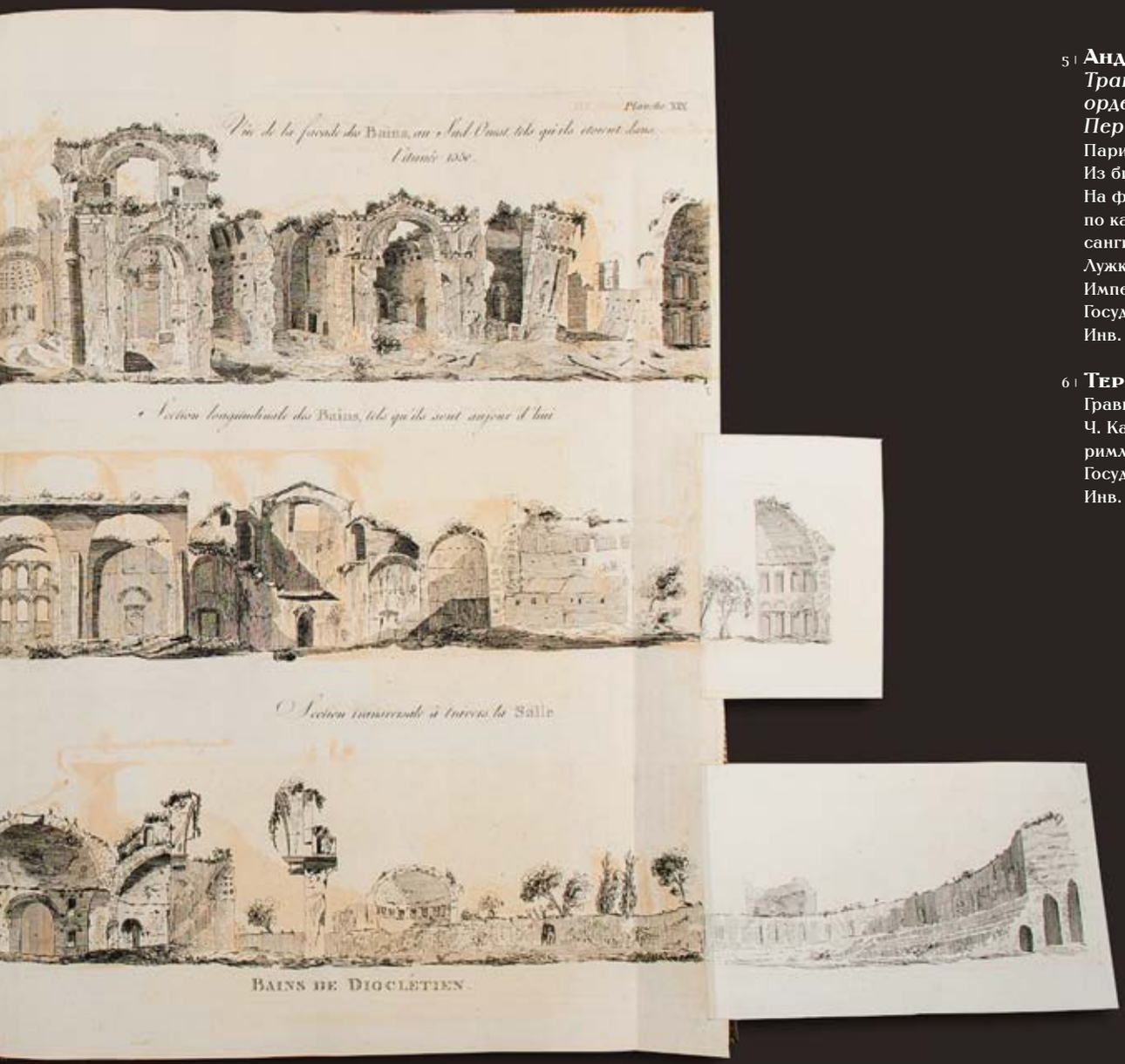
вещей, которые я люблю и которые меня радуют. Эти зимние променады держат меня во здравии и на ногах»[7].

Среди наиболее страстных посетителей Эрмитажной библиотеки были архитекторы и живописцы, имевшие право читать книги и рассматривать эстампы под предлогом высочайших заказов. В своем описании эрмитажной коллекции Флориан Жиль (1801–1864), впоследствии долгое время отвечавший за библиотеку, замечал: «До сих пор [до 1805 года] собрание эстампов было лишь богатым хранилищем для императорского пользования, а художники, занятые при дворе, такие как Камерон, Гонзага, Кваренги, Рейхель, одни имели к нему доступ для осуществления работ по заказу императорской фамилии»[8].

Несмотря на огромное значение концепции библиотеки для истории Эрмитажа и города Санкт-Петербурга, построенного придворными архитекторами второй половины XVIII века, ее исходное место и первоначальный состав остаются загадкой.

Размещение библиотеки и ее каталоги

Лоджии Рафаэля, построенные при Зимнем дворце и сохранившие в определенном смысле память об идеальной «библиотеке искусств», при Екатерине находились в непосредственной близости от собственной библиотеки императрицы. Вместе с собранием картин они и составляли Эрмитаж как таковой в его первоначальном замысле. Путешественник Иоганн Георги указывает, что библиотека располагалась в помещениях третьего этажа Старого Эрмитажа, построенного Юрием Фельтеном: «В верхнем этаже расположена Библиотека Ее Императорского Величества и имеются некоторые жилья для придворных служителей»[9].



5 | **Андреа Палладио**
Трактат о пяти ордерах архитектуры. Перевод П. Лемуэта
Париж. 1645
Из библиотеки Галиани.
На форзаце чернильный номер по каталогу библиотеки Галиани, сангинный номер по каталогу Лужкова и экслибрисы Императорского Эрмитажа XIX века
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-У-624/1-64

6 | **Термы Диоклетиана**
Гравюра из книги Ч. Камерона «Термы римлян». Лондон. 1772
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-У-317/21

Здание Старого Эрмитажа было завершено в начале 1780-х годов, примерно в то самое время, когда Кваренги приступил по соседству к постройке другого здания, специально предназначенного для Лоджий. В 1790-м библиотеку перенесли в первый этаж нового здания: она расположилась точно под галереей, в которой были размещены копии с Лоджий. Сведения об этом раннем периоде истории библиотеки немногочисленны. Георги был одним из первых, кто дал ее описание: «Императорское Книгохранилище [то есть библиотека] в Эрмитаже <…> занимает многие комнаты в оном и имеет разные отделения. Оно сохраняется в шкафах из красного дерева со стеклянными дверями, которые постановлены на комодах с выдвижными ящиками, вышиной от 3 до 4 футов, в которых хранятся рукописи, каталоги и пр. Определенный в сем книгохранилище переплет есть красный сафьян с желтым обрезом; переплеты же книг купленных книгохранилищ не переменены: итак, между книгами в прекрасных французских и аглинских переплетах видны часто престарые книги в кожаном и пергаментном переплетах, а многие и просто связанные. Книгохранилище, собранное мало-помалу самою Монархинею, умноженное присылаемыми из иностранных государств творениями и увеличиваемое, еще поныне находится в главном этаже Эрмитажа на галерее Овального зала в одиннадцати шкафах»[10].

Впоследствии на месте Овального зала Старого Эрмитажа появилась Советская лестница постройки Штакеншнейдера. От описанного Георги Овального зала остался, как известно, лишь живописный плафон работы Габриэля-Франсуа Дуайена, аллегорически изображающий Екатерину в образе Минервы, окруженной искусствами. Следует ли считать его одной

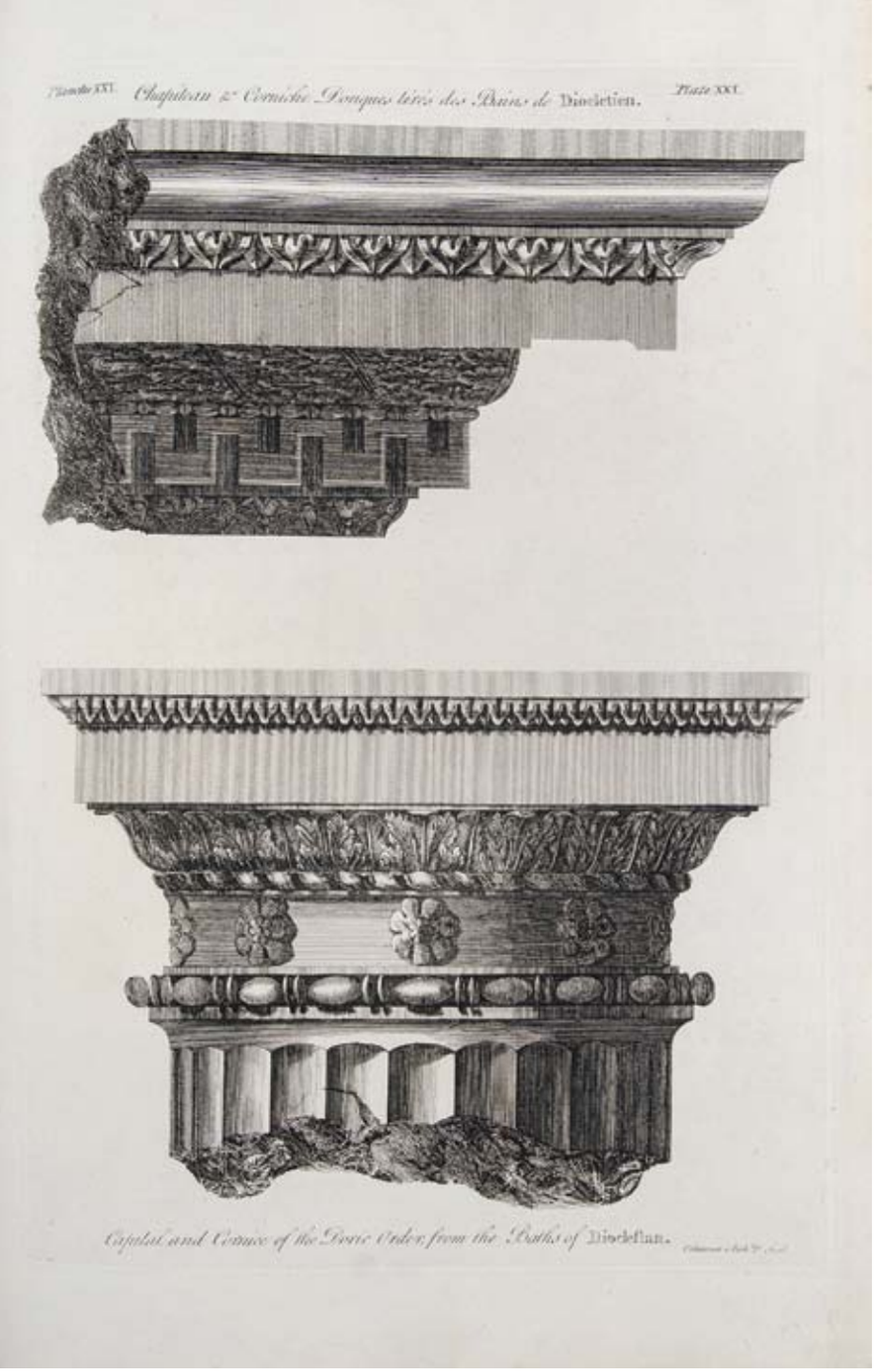
из главных аллегорий ее собрания — наподобие упомянутой работы Менгса «Триумф истории над Временем» на ватиканском своде? На галерее Овального зала располагалась собственная библиотека императрицы, состоявшая, согласно Георги, из четырех тысяч томов. В ее состав входила коллекция маркиза Берардо Галиани, антиквара и одного из последних великих переводчиков и комментаторов Витрувия[11]. Коллекция Галиани состояла во многом из книг по архитектуре и эстампов. Галерея сообщалась с комнатами верхнего этажа Старого Эрмитажа, где находилась часть библиотеки, называвшаяся Иностранной — чтобы отличать ее от Русской библиотеки (состоявшей примерно из четырех тысяч томов на русском языке и расположенной на нижнем этаже того же здания). Согласно Георги, Иностранная библиотека подразделялась на пять частей: библиотека Вольтера (размещавшаяся в зале со статуей Вольтера и моделью Фернейского замка)[12]; библиотека Дидро (расположенная по соседству с Вольтеровой)[13]; коллекция Фридриха Николаи (в пяти комнатах)[14]; библиотека князя Щербатова[15]; и, наконец, книги, перевезенные из Ораниенбаума (также занимавшие несколько комнат)[16]. Вместе с Собственной библиотекой и библиотекой Галиани семь частей библиотеки насчитывали, согласно Георги, почти 40 тысяч томов[17]. Описанные Георги комнаты располагались на третьем этаже Старого Эрмитажа, в анфиладе комнат, выходящих на Неву, где сегодня размещается эрмитажное Отделение гравюр.

Мне посчастливилось установить, что ранее считавшийся утраченным первый систематический каталог этой библиотеки может быть идентифицирован с несколькими связками бумаг без титульного листа, с указанием на одной из них по-русски и по-немецки: «Каталог книгам Императорской Эрмитажной Иностранной Библиотеки, замененный другим до 1804 года / Verzeichniße von allen Catalogueп der Bibliotheke der Kaiserin Catharina die sich im Jahre 1804 vorgefunden haben». Этот бесценный документ хранится в Архиве Эрмитажа и представляет собой пять больших рукописных томов формата in-folio. Основа многостраничного каталога написана чернилами на листах белой и голубой бумаги почерком XVIII века. Видны следы долговременной работы: на листах многочисленные пометки и исправления. На некоторых наклеены фрагменты других листов, вероятно перенесенных из другого документа. В 2012 году каталог был показан на выставке к юбилею Библиотеки Эрмитажа.

Документ этот был составлен Александром Лужковым (1754–1808), назначенным в 1772 году на должность придворного библиотекаря[18]. Работать над каталогизацией библиотеки он начал не позднее 1775 года. Им было составлено два каталога: именной и систематический. Именной передан в РГАДА, где, согласно описи, считается утраченным. Можно предположить, что он был конфискован из архива в связи с большевистскими музейными распродажами. О систематическом каталоге тоже до сих пор не было четкого представления. Его структура примечательна делением на многочисленные классы и подклассы, названия которых написаны по-французски в следующем порядке:

Математика, Астрономия, Хронология,
Физика, Оптика, Механика
Гидравлика и Мореплавание
[Библиотека] Вольтера
Богословие
Химия, Минералогия и Металлургия
История Франции
Философия
Дипломатия (подглавы: Генеалогия, Геральдика)
Юриспруденция (Политика, Статистика,
Торговля)
География (Атласы и Карты)
Медицина, Хирургия, Фармацевтика
Периодические издания
Путешествия
Естественная история
История Германии
История Польши
Всеобщая история
Historia Germaniae (в оригинале — на латыни)
История Англии
История Италии
История Испании и Португалии
История Нидерландов и Швейцарии
История Швеции
История Дании
История Турции
Языки
Древности, Мифология, Памятники,
Архитектура и т. д.
Изящная словесность, Поэзия, Театр
Романы
[Сочинения] академиков
Военное дело, Тактика, Фортификация,
Артиллерия и т. д.
Церковные книги

Внутри каждого класса книги распределены по формату: in-folio, in-4°, in-8°; внутри каждого формата — тематически; в рамках тем — по авторам и пронумерованы по алфавиту. В каждом формате порядковая нумерация начинается заново. Сравнив номера в каталоге с соответствующими книгами из екатерининской библиотеки, хранящимися в Эрмитаже, можно установить, что запись в каталоге соответствует номеру сангиной (редко — карандашом),



7 | **Дорические фриз и капитель из Терм Диоклетиана**
Гравюра из книги Ч. Камерона «Термы римлян». Лондон. 1772
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-У-317/23

проставленному в правом верхнем углу книжных форзацев.Отсюда можно сделать три вывода. Во-первых, следует предположить, что все книги, имеющие на переднем форзаце номер, проставленный сангиной, происходят из основного книжного собрания Императорской иностранной библиотеки Эрмитажа. Сегодня их можно обнаружить в составе эрмитажных книжных собраний: Научной библиотеки, Отделения гравюр и др., а также в книжных собраниях, в которые книги из Эрмитажа передавались. В первую очередь — в Российской национальной библиотеке. Обнаружение полного каталога сегодня позволяет идентифицировать эти книги, и такая работа сейчас ведется.

Во-вторых, тот факт, что на страницах каталога нумерация заново начинается для каждого формата, объясняет повтор сангинных номеров, ранее вводивший исследователей в недоумение. Это обстоятельство необходимо учитывать при реконструкции состава библиотеки.

В-третьих, следует отвергнуть гипотезу О. Э. Вольценбурга, повторенную в важном труде Ж. Павловой, согласно которой все книги с сангинными номерами происходят из библиотеки Галиани[19]. Чтобы поставить книгу на место, библиотекарь, видимо, вначале определял, к какому тематическому разделу она относится (на левой стороне форзаца часто имелась соответствующая карандашная пометка), далее определял формат книги и находил ее место на полке по сангинному номеру на правой стороне форзаца. Где же в этой системе помещались издания по архитектуре?

Как свидетельствует обнаруженный нами каталог, в Эрмитаже архитектурные книги стояли на полках раздела «Древности, Мифология, Памятники, Архитектура». Он состоял из трех секций по форматам книг, а внутри каждой секции — из целого ряда подразделов. Собственно архитектурные книги оказывались в нем соединены с книгами по древностям вообще: по древней скульптуре, глиптике, иероглифике. В общей сложности раздел насчитывал 1 361 наименование (424 книги in-folio, 361 in-4°, 576 in-8°). Вычленить из них собственно архитектурные книги непросто, так как затронутые во всех этих книгах предметы действительно тесно перекликаются между собой. Следует учитывать, что речь идет не о профессиональной библиотеке, а о книжном собрании amateur'а, любителя и ценителя древности, стремившегося создать универсальный музей, который включал бы в себя все области знаний и все виды искусств и имел бы в своей основе систематически организованную библиотеку. Архитектура в этом контексте действительно попадала в рамки понятия древностей, так как бóльшая часть теоретических сочинений строилась на изучении великих образцов архитектуры прошлого. Подразделы «Коллекции архитектурных памятников», «Теория архитектуры» и пр. находились в рамках единого общего раздела «Древности». Распределение книг по подразделам сегодня можно

8 | **Израэль Сильвестр**
Вид Рима с собором Святого Петра
Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-70876

9 | **Джованни Баттиста Пиранези**
Интерьер одного из трех залов гробницы семьи Августа
Гравюра из увража Пиранези «Римские древности». Рим. 1756
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОГ-У-652/87

было бы назвать произвольным или неаккуратным, однако оно показывает, что именно выделял в книге составитель библиотеки. Так, знаменитое издание «О ватиканском обелиске» (Рим, 1589) помещено в подраздел «Монографии», а «Аквилейские древности» Джандоменико Бертоли (Венеция, 1739) выделены в «Древности различных народов Италии».

Архитектурная графика и гравированные издания

И по сути, и в силу исторического расположения в Эрмитаже, архитектурную часть библиотеки невозможно рассматривать в отрыве от екатерининских собраний рисунков и эстампов. Все вместе коллекции составляли то, что действительно по праву может быть названо «архитектурной коллекцией» императрицы[20]. Возвращаясь к этой теме и обращаясь напрямую к составу коллекции, следует заметить, что в эпоху Екатерины в Эрмитаже не было отдельного Кабинета эстампов. Коллекция гравюр находилась при библиотеке и располагалась на третьем этаже Старого Эрмитажа, в тех же помещениях, где сегодня находится Отделение гравюр Отдела западноевропейского изобразительного искусства. Георги пишет: «В Эрмитаже Ее Императорского Величества есть также собрание эстампов, отличающееся пространством, числом, последствием времен, в которые выходили, художниками и предметами, частью наиискуснейше изображенными. Оно хранится в книгохранилище, во многих связках [то есть папках, portefeuilles] разной величины и расположено по большей части по предметам, на оных изображенным, как то: портреты, ландшафты, виды, охотничьи изображения, сражения на море и на сухом пути, древности, празднества, архитектурные и другие технические фигуры и пр.»[21].

Флориан Жиль утверждает, что первый каталог коллекции эстампов был составлен лишь в начале XIX века. Это указание не совсем точно. Действительно, первый полный список всех оттисков с именами авторов начиная с 1805 года составлялся Францем Лабенским. Но вскоре после того, как список был готов, поступило распоряжение директора Эрмитажа графа Толстого перестроить коллек-

8 |

9 |

цию эстампов по классификации Хайнекена — новой системе, появившейся в 1771 году и ставшей популярной в Европе. Суть ее состояла, во-первых, в том, чтобы разделить работу инвентора и гравера эстампа, а во-вторых, в том, чтобы подразделить все эстампы на 12 «классов», по которым и предлагалось организовать универсальное собрание гравюр. «Классы» таковы: «Галереи, кабинеты и собрания»; «Итальянская школа»; «Французская школа»; «Фламандская и голландская школы»; «Английские эстампы»; «Немецкая школа»; «Портреты, отдельными листами или в книгах»; «Скульптура и архитектура»; «Эстампы и книги по антикам»; «Эстампы и книги по церемониям»; «Библиотека книг по искусству»; «Рисунки». Хайнекен призывал уделять внимание не столько художникам-инвенторам, авторам композиции гравюры, сколько конкретным произведениям граверов-исполнителей. Прямой путь от такого интереса шел к знаточеству, предполагающему классификацию состояний одной и той же гравюры. К началу XIX века по системе Хайнекена был переформирован целый ряд гравюрных собраний Европы.

Перестройка ждала и эрмитажное собрание. Она заняла четверть века. Были изготовлены новые альбомы, в которые вклеили эстампы, сопроводив собрание новым полным рукописным каталогом в 36 томах. Он традиционно называется «Каталогом Нота», по имени своего составителя, хранителя Антуана Нота, и считается основным историческим каталогом эрмитажного собрания эстампов.

Однако чтобы узнать состав гравюрной коллекции екатерининского времени, следует обратиться к уникальной в своем роде «Описи эстампов разных авторов, находящихся при Императорском Эрмитаже», сделанной в начале 1797 года членами Императорской Академии художеств Василием Ротчевым и Михайлой Воиновым. Этот рукописный перечень эрмитажных гравюр включает около 700 альбомов эстампов и 40 книг по архитектуре[22]. Именно здесь мы и находим виды Рима и многочисленные тома Пиранези. А в конце «Описи» помещен список архитектурных рисунков, сделанных, в основном, придворными архитекторами: Камероном, Нееловым, Кваренги, Ринальди, Старовым и др.

Таким образом, архитектурные рисунки во времена Екатерины, по всей видимости, также хранились при библиотеке. Входила в эту коллекцию и «библиотека архитектуры» Клериссо, упомянутая в письме Рейфенштейна. После того как его «Проект Античного дома» был отвергнут, Екатерина решила приобрести «все его многочисленные папки» рисунков, поныне хранящиеся в Эрмитаже и насчитывающие 1 200 первоклассных листов с видами па-

мятников древности. Вместе с архитектурными книгами и увражами, а также изданиями по сопредельным зодчеству дисциплинам: фортификации, гидравлике, механике и т. д., все это и составляло архитектурную библиотеку Екатерины II. Как же складывалась данная коллекция?

Несколько слов об истории собрания

Упомянутые выше новые архивные документы позволяют реконструировать историю сложения «архитектурной коллекции» Екатерины II и выделить четыре основных источника ее пополнения.

Во-первых, следует предполагать, что часть книг и увражей Екатерина привезла с собой в Россию в 1744 году. По всей видимости, именно к таким книгам относится издание Карло Фонтаны Templum Valicanum el ipsius origo (Рим, 1694), имеющее посвящение папы Климента XI Христиану Августу, князю Ангальтскому (1690–1747), отцу Екатерины II[23]. Как известно, папа безуспешно пытался возвратить молодого интересовавшегося искусством князя в лоно католической церкви.

Во-вторых, ряд изданий были преподнесены императрице в качестве дипломатических подарков. Так, на форзаце книги «Древняя живопись Геркуланума» (Неаполь, 1762) сохранилась надпись по-русски: «Прислано к Ее Императорскому Величеству от Короля Неапольского 4 августа 1763»[24]. Как известно, это знаменитое издание распространялось исключительно по дипломатическим каналам и не поступало в открытую продажу.

В-третьих, целый ряд книг и эстампов были приобретены, по распоряжению Екатерины, через посредников, находившихся в контакте с петербургскими и европейскими книгопродавцами. Так, в апреле 1773 года Екатерина просила найти ей «архитектурные книги Роберта и Джеймса Адамов»[25], а одна из ее собственноручных записок, полученных Кабинетом императрицы, гласила: «А<рабес>ки Рафаэля или Лоджии Рафаэля в Ватикане. Рим, 1772, у Марка Пальярини. Говорят, что имеются раскрашенные. Я хотела бы и раскрашенные, и нераскрашенные»[26]. Речь здесь как раз и идет о той знаменитой серии гравюр Вольпато и Оттавиани с ватиканских Лоджий Рафаэля, многочисленные экземпляры которых впоследствии были приобретены для Екатерины. Была ли это ее первая просьба о присылке гравюр или нет, но ее, вероятно, следует связывать с очередной отправкой предметов искусства из Рима в Петербург. Рейфенштейн пишет Гримму: «Прямо сегодня на моих глазах упаковали все те раскрашенные и нераскрашенные гравюры, которые Ее Императорское Величество приказала мне приобрести, которые я разыскал и которые были готовы [к отправке]. В данном ящике, который завтра будет передан г-ну Сантини для последующей отправки по земле в Петербург <…> на адрес Е. В. г-на генерала Безбародки, находятся следующие произведения: <…> 6 рулонов, содержащих в соответствии с ярлыками на них 3 части по 2 полных экземпляра Лоджий Рафаэля…»[27]

Наконец, в-четвертых, подобно тому как она целиком приобретала живописные коллекции, Екатерина распоряжалась купить собрания эстампов и библиотеки. Целый ряд архитектурных гравюр поступил в коллекцию при покупке в 1769 году гравюрного собрания премьер-министра Саксонии Генриха Брюля, насчитывавшего более 30 тысяч эстампов[28].

Но наиболее ценной покупкой, несомненно, стало приобретение собрания редких книг по архитектуре Берардо Галиани, подготовившего и опубликовавшего в 1758-м комментированное издание «Десяти книг об архитектуре» Витрувия, снабженных переводом на итальянский язык. Обнаружение этой коллекции сегодня превратилось в целую детективную историю, которую следует рассказать отдельно. Здесь упомяну лишь о том, что после смерти владельца его брат, аббат Фердинандо Галиани, решил продать книги, для чего опубликовал каталог коллекции в формате in-8°, с указанием цен за каждый том. Это издание подробно описывает в своем историко-критическом очерке, посвященном книгам по архитектуре, библиограф Анджело Комолли[29]. Но, таинственным образом, не сохранилось ни одного экземпляра каталога, хотя исследователи разыскивают его в библиотеках по всему миру. Поиск издания в российских библиотеках продолжается, поскольку известно, что Екатерине каталог был прислан и что именно изучив его она решила приобрести для Эрмитажа собрание Галиани. Для восстановления состава этой коллекции потребовалось конспирологическое исследование старинных пометок на книгах Эрмитажной и Публичной библиотек, а также длительные архивные разыскания[30].

Исследование показало, что в состав коллекции входило не менее 800 наименований. Логично, что особое внимание было уделено Витрувию: в коллекции имелись самые разные его издания, среди которых уникумы 1511, 1521, 1522, 1524, 1536, 1547, 1552, 1556, 1567, 1568, 1618 и 1629 годов, а также многочисленные переводы и комментарии. Страницы вновь обнаруженных книг пестрят пометками владельца. К важным архитектурным изданиям относятся

10 | **Б. Пасторини по рисунку Р. Адама**
Дизайн расписного потолка в Японском зале Королевского дворца. 1762
Из книги Роберта и Джеймса Адамов «Архитектурные работы». Лондон. 1778
Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-У-366/8

Vol. I. Nº V. Plate VII

Design of a painted Ceiling executed in the Room called the Japanned Room in the Queen's House.

Plafond peint executé dans une chambre nommée la Japonnaise, dans le Palais de la Reine.

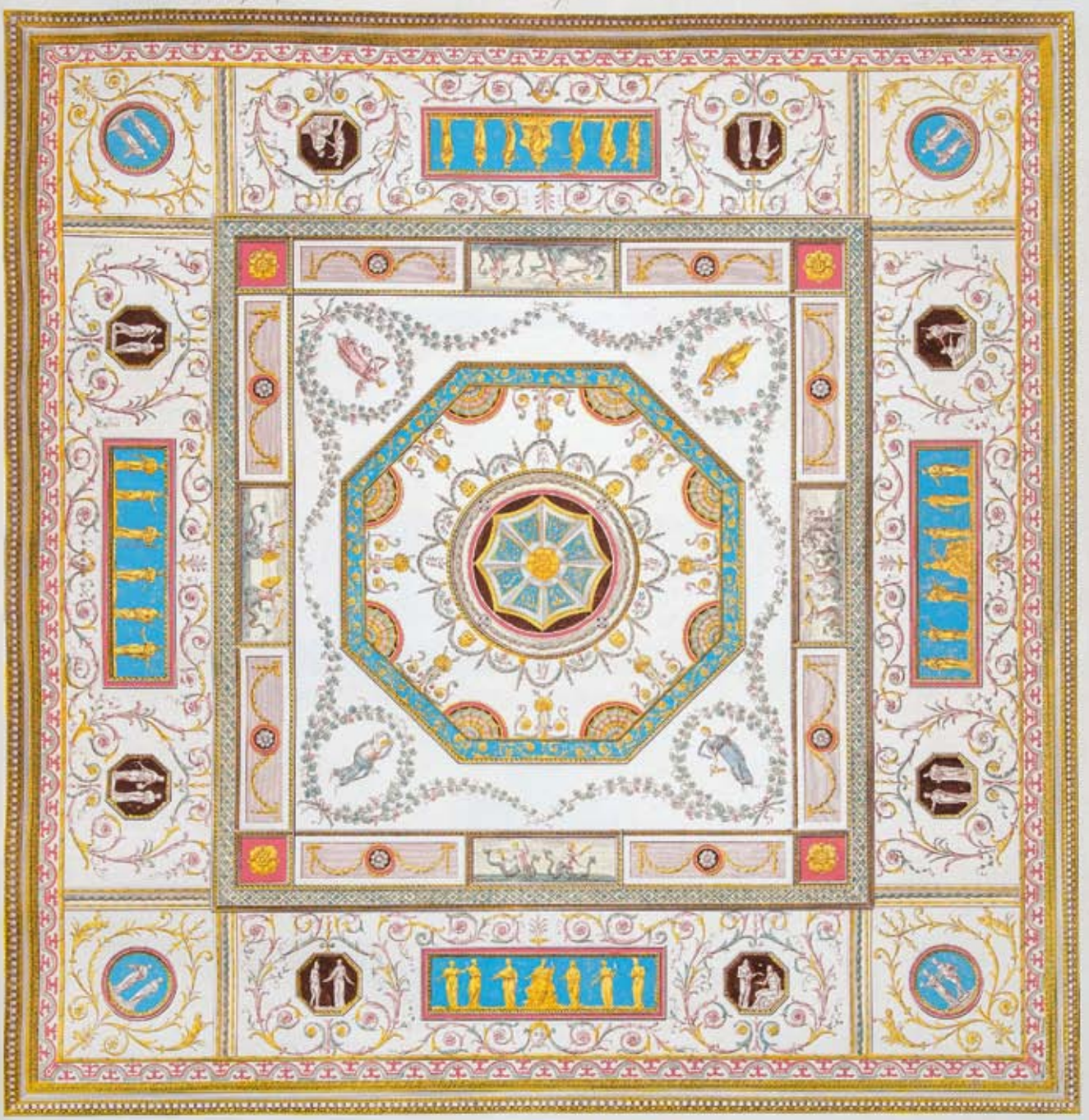


Plate in which there is the second part of the Ceiling

Troisième partie du Plafond

«Вторая книга архитектуры» Андруэ Дюсерсо (1615), книги Себастьяно Серлио (1584), Леона Баттисты Альберти (1565, 1585), Андреа Палладио (1616, 1645), Джованни Баттисты Пиранези (1761), Филибера Делорма (1568), Николауса Гольдмана (1642). Их сопровождают сочинения по геометрии, перспективе, гидравлике, фортификации и садоводству.

Екатерина нетерпеливо ожидала получения купленной библиотеки, о чем свидетельствуют ее эмоциональные письма Гримму. «Письмо аббата Галиани мило; посылка его книг доставит мне большое удовольствие, ведь я без ума от архитектурных книг; вся моя комната заполнена ими, а мне их все еще мало. Сейчас в большой моде Пиранези. Как жаль, что у него всего пятнадцать томов», — пишет она в Париж[31]. Наконец, 18 октября 1777 года Камер-фурьерский журнал, обыкновенно скупой на подобные детали, сообщает: «В среду, пополудни, в начале 1-го часа, Ее Императорское Величество из внутренних комнат изволила выйти в кавалерскую комнату, в тож самое время и Их Императорские Высочества прибыть изволили. Вступя в фонарик, Ее Величество изволила приказать из внутренних комнат вынести разные планы и оные рассматривать»[32]. 29 октября 1777 года Екатерина пишет Гримму: «Библиотека Галиани меня забавляет; вам известно, как я люблю планы»[33], а в следующем письме, от 17 ноября, она добавляет: «Библиотека аббата Галиани часто забавляет меня. Я посещаю ее за час до обеда, и там, как маленький ребенок, исследую гравированные листы, чтобы собрать мед для моего улья. Что касается переплетов, то на них я никогда не смотрю, меня это не волнует»[34].

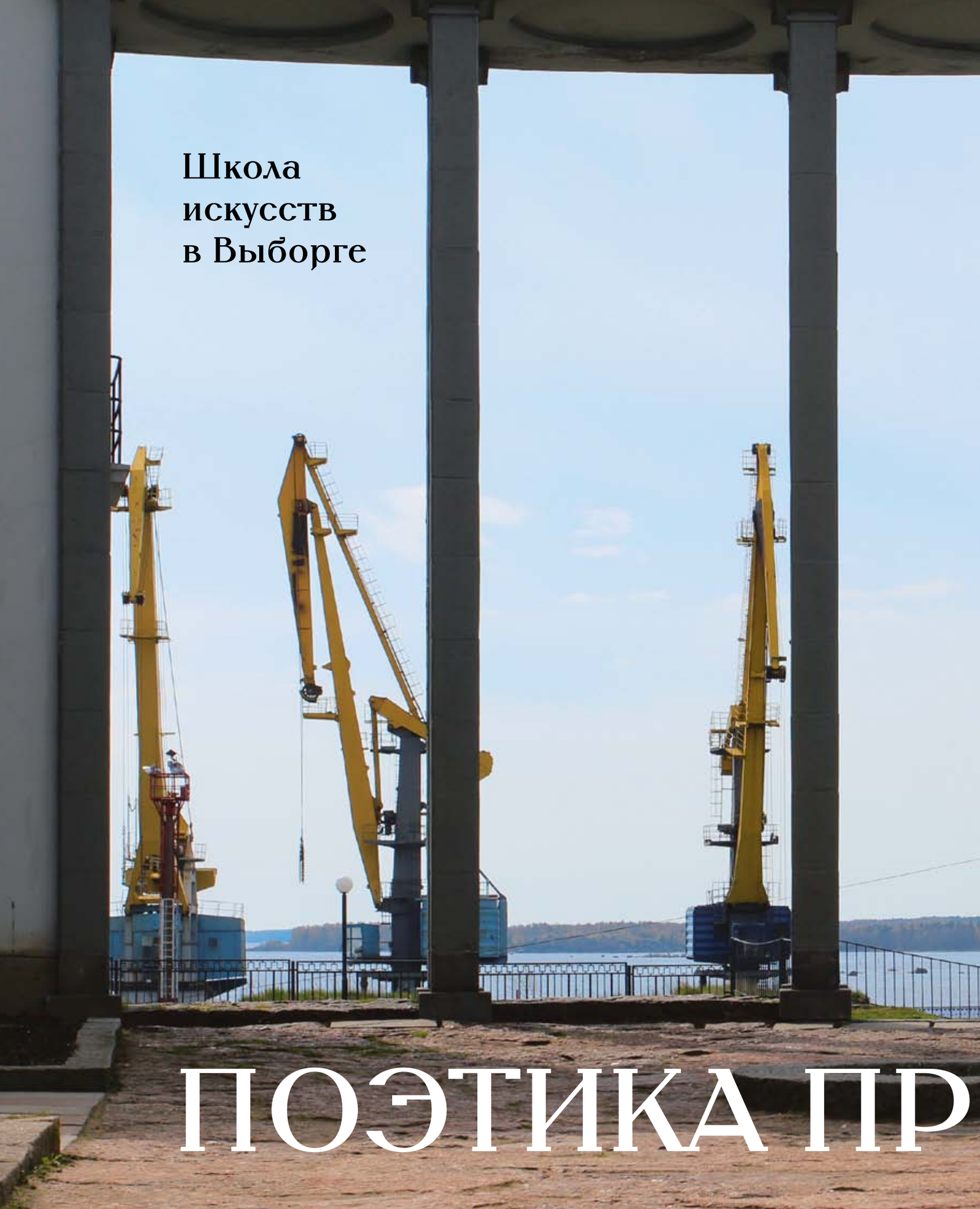
Эрмитажная библиотека — источник информации и место сохранения знаний. Проект ее реконструкции позволит проанализировать тот корпус сведений, который имелся в руках Екатерины и которым оперировали ее придворные архитекторы. Это касается не только отдельных архитектурных элементов, но и глобальных планировочных решений, представлений о городе, знаний о парке и, собственно, философии архитектуры Петербурга и его окрестностей.

1 Копии писем Рейфенштейна, 1778–1793: РГАДА. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 10. Ч. 3. Л. 56 об. — 58. Оригинал на французском. Об этих письмах см.: *Frank C.* L'arle e l'archilellura romane nella corrispondenza di Calerina II di Russia // Dal milo al progello. La cullura archilellonica dei maeslri ilaliani e licinesi nella Russia neoclassica. Mendrisio, 2004. P. 66–77.
2 См.: *Rowland I. D.* The Cullure of lhe High Renaissance: Ancienls and Moderns in Sixleenlh-Cenlury Rome. Cambridge, 1998. P. 155–165.
3 См.: *Röllgen S.* Das Papyruskabinell von Mengs in der Biblioleca Valicana. Ein Beilrag zur Idee und Geschichle des Museo Pio-Clemenlino // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunsl. 1980. Bd. XXXI. S. 189–245.
4 РГАДА. Ф. 30. Оп. 1. Ед. хр. 10. Ч. 3. Л. 58 об.
5 См.: *Ozerkov D.* Calherine II el les Loges de Volpalo // Giovanni Volpalo: Les Loges de Raphaël el la Galerie du Palais Farnèse. Milano, 2007. P. 75–85.
6 Письма Императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) // СИРИО. 1878. Т. 23. С. 120.
7 Там же. С. 499–500.
8 *[Gille F.]* Musée de l'Ermilage Impérial. Sainl-Pélersbourg, 1860. P. 151.
9 *Георги И.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996. § 110. С. 89.
10 Там же. § 700–701. С. 315–316.
11 См.: *Villari S.* La lraduzione di Vilruvio del marchese Berardo Galiani // Vilruvio nella cullura archilellonica anlica, medievale e moderna. Alli del Convegno inlernazionale di Genova 5–8 novembre 2001. Vol. II. Genova, 2003. P. 696–705.
12 См.: *Karp S.* Quand Calherine II achelail la bibliolhèque de Vollaire. Ferney-Vollaire, 1999.
13 См.: *Korolev S. V.* La Bibliolhèque de Diderol, vers une reconslilulion. Ferney-Vollaire, 2014.
14 См.: *Knopper F.* Les ambilions de l'éditeur berlinois Friedrich Nicolai (1733–1811): enlre encyclopédie el palriolisme // Les Voyages, Rêves el Réalilés: VIles Enlreliens de la Garenne Lemol (19–23 oclobre 2000). Rennes, 2008.
15 См.: *Berelowilch W.* La bibliolhèque en langues occidenlales de Michaïl Chlcherbalov: premières approches // Le Siècle des Lumières. I. Espace cullurel de l'Europe à l'époque de Calherine II. Moscou, 2006. P. 282–293.
16 См.: *Дружинин П. А.* О книжных знаках дворцовых библиотек (Екатерины II, Петра III, библиотеки Эрмитажа). М., 2014.
17 См.: *Георги И.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга... § 701–710. С. 316–319.
18 См.: РГАДА. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 244.
19 См.: *Вольценбург О. Э.* Библиотека Эрмитажа. Краткий исторический очерк. Л., 1940; *Павлова Ж.* Императорская библиотека Эрмитажа, 1762–1917. Tenafly, 1987. С. 41.
20 Ср.: *Medvedkova O.* Collezionare l'archilellura. Charles Cameron, Calerina II e le lerme Romani // La cullura archilellonica ilaliana in Russia da Calerina II a Alessandro I. Mendrisio, 2008. P. 69–84.
21 *Георги И.* Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга... § 720. С. 323.
22 См.: АГЭ. VI. G. 7. Об истории составления «Описи» см.: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Т. I. СПб., 1864. С. 355. В настоящее время готовится полное комментированное издание этого документа.
23 Dedil Papa Clemens XI. / Chrisliano Auguslo Pr. Anhallino / Anno 1712 / die 29 Marlzij (НБГЭ. Инв. № 170158. Brunel II, 1329).
24 НБГЭ. Инв. № 25873. Brunel I, 314.
25 Записки Григория Васильевича Козицкого, 1768–1775: РГАДА. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 1039. Л. 267.
26 Кабинет Екатерины II: РГАДА. Ф. 10. Оп. 2. Ед. хр. 206. Л. 1. Оригинал на французском.
27 Письма Рейфенштейна о картинах и пр. 1779–1791: РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 281. Л. 28 об. — 29.
28 См.: *Ozerkov D.* Das Grafikkabinell Heinrich von Brühls // Bilder-Wechsel. Sächsisch-russischer Kullurlransfer im Zeilaller der Aufklärung. Köln; Weimar; Wien, 2009. S. 151–220.
29 См.: *Comolli A.* Bibliografia slorico-crilica dell'archilellura civile ed arli suballerne. Vol. I. Roma, 1788. P. 77–78.
30 См.: *Озерков Д. Ю., Королев С. В.* К вопросу о составе библиотеки Галиани: Тезисы доклада, прочитанного 13 марта 2013 года на юбилейной конференции к 250-летию библиотеки Государственного Эрмитажа «Книги имеют свою судьбу». СПб., 2013.
31 Письма Императрицы Екатерины II к Гримму. С. 53.
32 Камер-фурьерский церемониальный журнал 1777 года. СПб., 1880. С. 852.
33 Письма Императрицы Екатерины II к Гримму. С. 69.
34 Там же. С. 70.

МИХАЙЛОВСКИЙ
ТЕАТР

Санкт-Петербург, пл. Искусств, 1
www.mikhailovsky.ru

РЕКЛАМА



Школа
искусств
в Выборге

ПОЭТИКА ПР

11 | Вид на залив из колоннады фасада выставочного центра «Эрмитаж-Выборг»

ОТИВОРЕЧИЙ

МАРИЯ ЭЛЬКИНА
ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

НАЧИНАЯ С 2010 ГОДА В ВЫБОРГЕ РАБОТАЕТ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ». НЕСКОЛЬКО РАЗ В ГОД ЗДЕСЬ ОТКРЫВАЮТСЯ ВЫСТАВКИ, СОБРАННЫЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ ГЛАВНОГО МУЗЕЯ СТРАНЫ. СИМВОЛИЧЕСКИ ВАЖНО, ЧТО «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ» ЗАНИМАЕТ ЗДАНИЕ, ПОСТРОЕННОЕ В 1930 ГОДУ АРХИТЕКТОРОМ УНО ВЕРНЕРОМ УЛЬБЕРГОМ КАК ШКОЛА ИСКУССТВ. В ПРАВОМ ЕГО КРЫЛЕ НАХОДИЛАСЬ СОБСТВЕННО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА, В ЛЕВОМ — МУЗЕЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И ФИНСКОГО ИСКУССТВА.

Здание Школы искусств принято считать вторым по значимости памятником финского функционализма в Выборге, после библиотеки Алвара Аалто. Это верно, если мы подразумеваем значимость для формирования местного архитектурного ландшафта. Что до терминологии, то слово «функционализм» может только помешать понять замысел Уно Ульберга, который в данном случае оказался скорее поэтом, чем формообразователем. В здании больше индивидуальности, чем стиля. В путеводителе оно уместнее, чем в хрестоматии. Начать с того, что архитектура в данном случае практически полностью определяется расположением.

Главный архитектор и автор генерального плана города Отто-Иивари Меурман принял решение поставить школу на возвышенности бастиона Панцерлакс. Когда-то он был частью большой крепости, возведенной в XVI веке, вплоть до конца XVIII столетия выполнявшей функцию оборонительного сооружения и разобранной в середине XIX века. «Эти сооружения, благодаря <...> своей высоте, своему профилю, будут парить над городом, подобно Акрополю», — писал Меурман.

Уно Ульберг блестяще реализовал открывшуюся градостроительную возможность. В сравнительно небольшом и сдержанном Выборге он создал то, что не удалось нескольким поколениям ленинградских архитекторов, — морской фасад города. В то же время он действительно задумывал Школу искусств как языческий храм, стремился само пространство наделить сакральным смыслом.

Здание Ульберга представляет собой два сходящихся под углом крыла, по обеим сторонам соединенных дугообразными переходами. Широкий изогнутый фасад открывается к заливу классически правильной колоннадой, над которой прорезаны окна-иллюминаторы. Торцевой фасад обращен к городу, от него всего лишь несколько сотен метров до одной из главных улиц, Крепостной (Linnankatu), и Спасо-Преображенского собора. Очевидно, что вход, вопреки репрезентативной логике, должен был быть именно отсюда. Архитектор использует сюжет сквозного прохода через здание, дабы усилить ощущение многозначительности, и превращает путь к дверям школы в целую церемонию. Длинная лестница ведет к высокой узкой арке, прорезанной в глухой белой стене. Пройдя сквозь нее, ученик оказывается в открытом дворе с видом на море. В 1930-х годах в центре стоял круглый гранитный «источник» (в действительности — накопитель дождевой воды), благодаря которому место обретало почти мистический ореол.

Между тем за стремлением к величественности Ульберг не потерял связь с живым городом, сложностью его перспектив и настроений. Он невероятно тонко играет с симметриями, приспосабливая постройку к ландшафту. Начать с того, что центральная ось Школы искусств не перпендикулярна

12

12–13 | **Копии античных скульптур на территории выставочного центра «Эрмитаж-Выборг»**

13

Архитектор одного города

Есть архитекторы, которые изобретают саму архитектуру. Им до известной степени все равно, где строить, важно — что и как. Именно их потом называют «революционерами», «классиками» и «иконами». Существует, однако, и другая порода архитекторов: те, кто всю жизнь работает в контексте одного города, развивая и заново изобретая его. Про последних мы знаем, как правило, гораздо меньше, но они не менее важны.

Уно Вернер Ульберг (1879–1944) учился в Политехническом институте в Хельсинки: там же, где за несколько лет до него учился Элиель Сааринен и через 20 лет после — Алвар Аалто. Сразу после окончания учебы Уно Ульберг вернулся в родной город, в котором и проработал последующие несколько десятков лет. Он проектировал здания и для Хельсинки, и для Кякисалми (Приозерск), и для Иматры, однако его профессиональная судьба фактически связана с одним-единственным местом — Выборгом, где с 1932 по 1936 год он занимает должность главного архитектора. Работа в городе со сложившейся застройкой наложила на Уно Ульберга свой отпечаток: он всегда был больше созидателем, чем первооткрывателем. Стиль сооружений Ульберга как-то сам собой эволюционировал с течением лет, всякий раз послушно успевая за временем и модой. Аналогичной фигурой в Ленинграде, вероятно, можно назвать Евгения Левинсона, авторству которого принадлежат и конструктивистские постройки, и дом работников Ленсовета, по стилю близкий европейскому ар-деко, и неоклассика, и даже модернистская гостиница «Советская». Уно Ульберг, правда, работал в более ранний период; его стилистическая эволюция начинается с национального романтизма в 1900-х годах и заканчивается скупым функционализмом в 1930-х. Офисный дом компании «Хакман», построенный в соавторстве с Акселем Гюльденом, темным фасадом и неуклюжими изгибами имитирует традиционную архитектуру. Здание банка (1915) на проспекте Ленина, 12, облицованное гранитом Ханко в центральной части, суровостью декора созвучно ар-деко Сааринена. Гостиница и типография «Карьяла» (1929) на Ленинградском проспекте, 19, вертикальными ритмами, созданными за счет сложной укладки красного кирпича, практически точно рифмуется с основным зданием универмага «Стокманн» в Хельсинки (Сигурд Фростерус, 1930). Ломбард (1931) — пример «дистиллированного» функционализма, лишенный даже намеков на орнамент: последний заменен геометрически холодными рядами ленточных окон. Строгая симметрия губернского архива (1933) — реакция на неоклассический поворот в европейской архитектуре 1930-х. Школа искусств, без сомнения, кульминация работы Уно Ульберга; ее уникальность состоит именно в том, что она не вписывается ни в какие стилистические рамки, подчиняет все доступные средства архитектуры задаче создания образа.

В 1936 году Уно Ульберг все же уехал в Хельсинки, где стал главным архитектором медицинского управления, однако бóльшая часть его проектов этого периода так и остались на бумаге. После того как Выборг в 1941-м заняли финны, он снова работал над его планами, которым, как мы знаем, не суждено было реализоваться.

Уно Ульберг умер в Хельсинки в 1944 году. Надгробную плиту для его могилы спроектировал Алвар Аалто.

14 | **Изогнутый фасад с классической правильной колоннадой и окнами-иллюминаторами**
Фрагмент. Выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»

Пограничная архитектура

Выборг ближе к Европе, чем Петербург, не только в отношении расстояния до границы, но и с точки зрения архитектурного ландшафта. С одной стороны, этофактически и есть старый европейский город, оказавшийся на территории России. Первые регулярные планы шведы сделали лишь в XVII столетии, а до того город развивался хаотично; в устройстве его центральной части и сейчас больше житейской, чем градостроительной логики.
В качестве средневекового наследия Выборгу достались и замок, и остатки крепости, и узкие улочки, и жилой дом XVI века, и последующие случайные вкрапления разных архитектурных стилей.
Из-за того что город часто переходил из рук в руки, в Выборге собрана архитектура не только разного времени, но и разных стран: шведское барокко соседствует с русским классицизмом и финским национальным романтизмом. Однако с искусствоведческой точки зрения больший интерес представляет часть города, которая активно застраивалась в первой трети XX века, в том числе в тот недолгий период, когда Виипури входил в состав независимой Финляндии и был вторым по населению городом страны. Финское зодчество тогда переживало, вероятно, наиболее важный и интересный период, подарив миру таких классиков, как Элиель Сааринен и Алвар Аалто. Именно с Сааринена и начинается новый виток развития Виипури. Вскоре после возведения знаменитого Центрального вокзала в Хельсинки, он проектирует во многом похожее, лишь чуть менее солидное, здание в Выборге. Вокзал был взорван советскими войсками в 1941 году, позже на его месте Давид Гольдгор и Сергей Сперанский построили новое, ампирное сооружение. Представление о брутальном декоре Сааринена дает один из двух гранитных медведей, украшавших постройку, сейчас установленный на Пионерской площади, напротив собора Петра и Павла. Кварталы вокруг вокзала в начале прошлого века и были центром деловой и строительной активности. Гуляя по ним, легко себе представить, как менялась от десятилетия к десятилетию финская архитектура. Важен даже не функционализм сам по себе, а возможность проследить его истоки. В отличие от русского конструктивизма, финский функционализм никогда не стремился, даже на словах, порвать с традицией. И вовсе не смелое ар-деко Элиеля Сааринена стало решающим шагом на пути к модернизму. Перед тем как отказаться от орнамента, архитектура совершает консервативный поворот в сторону неоклассики, который можно проследить по зданию банка на Ленинградском проспекте, 14, спроектированному Пааво Уотила (1930), или губернскому архиву Уно Ульберга. В 1935 году в Выборге достроили легендарную библиотеку Алвара Аалто: между прочим, наиболее раннее из знаменитых сооружений мастера, первый манифест функционализма в его исполнении. По строгому решению входа в здание, облицованного гранитом, видно, что сам Аалто успел недолгое время побыть неоклассиком. Из произведений зрелого функционализма в Выборге наиболее интересны хлебокомбинат Эркки Хуттонена (1932), жилое и торговое здание на проспекте Ленина, 20, которое создал Ойва Каллио (1938), «небоскреб» на Ленинградском шоссе, 7, спроектированный Олли Пёюрю (1943). Оказавшись на территории России, финские здания, конечно, многое потеряли в отношении сохранности. С другой стороны, жизни в них здесь как будто бы больше; известная неряшливость русского пейзажа снабжает их иррациональными деталями и оттенками, которых на родине финскому функционализму так недостает.

15 | *Интерьер выставочного центра «Эрмитаж-Выборг»*

16 | **Выставочный центр «Эрмитаж-Выборг»**

ни одной из улиц. На плане видно: точкой отсчета в построении композиции был один из краев холма, параллельно которому вытянуто крыло, приспособленное под школу.

Благодаря этому, главный фасад частично повёрнут в сторону пролегающего вдоль берега Южного вала (Etalavalli), замыкает его перспективу. Боковые же фасады Ульберг и вовсе рассматривает отчасти независимо от общей композиции, примеряя их в большей степени к окружению.

Школа искусств сегодня оказалась на границе центральной части города и промышленной зоны, и архитектор, будучи, вероятно, хорошо знаком с планами по развитию Выборга, предвидел эту ситуацию.

Стена школы, прорезанная многочисленными нерегулярно расположенными оконными проемами, выходит к жилым кварталам. В выставочных залах окон много меньше, архитектор ограничился верхним светом, и это позволило ему с музейной стороны сделать функциональную пристройку, как бы ломающую всю композицию, однако невидимую с других углов. Несколько лет спустя напротив школьного крыла сам Уно Ульберг возведет здание лютеранского прихода, а напротив «технического» блока достроят хлебокомбинат по проекту Эркки Хуттонена — внушительное индустриальное сооружение.

Уно Ульбергу в Школе искусств удалось примирить противоположности: репрезентативность с функциональностью, внутреннюю структуру здания с логикой города, строгость композиции с отступлениями от принципов симметрии.

После постройки Школа искусств работала совсем недолго. Музейную коллекцию финны вывезли во время Зимней войны. В 1941 году здание горело, после чего школьное крыло было приспособлено под общежитие работников судостроительного завода. В 1970-х обе части отремонтировали с тем, чтобы разместить в них выборгский филиал института Ленгражданпроект.

Конец столетия хрупкая бетонная постройка встретила в плачевном состоянии. Благодаря тому что левую часть в 2003 году передали художественной школе, а в правой четыре года спустя решено было открыть выставочный центр Эрмитажа, она оказалась спасена. Все встало на свои места или, точнее сказать, отразилось в зеркале: школа занимает сейчас крыло бывшего музея, и наоборот. Здание Уно Ульберга сохранилось и вернуло себе статус не только достопримечательности, но и культурного центра города.

Произведения классиков финского дизайна и архитектуры 1930–1960-х годов — Алвара Аалто, Ээро Аарнио, Вильо Ревелля и др. — покажут на выставке «Золотое поколенье. Модернизм в финской архитектуре и дизайне» в Эрмитаже в ноябре 2015 года.

ИВАНЯН & ПАРТНЕРЫ

«Иванян и партнеры» — адвокатское бюро, основанное в 2006 г. и заслужившее признание ведущих рейтингов юридических фирм, включая *Chambers & Partners* и *Legal500*. В офисах бюро в Москве и Санкт-Петербурге работает более 60 адвокатов и юристов.

Мы имеем опыт представления доверителей при осуществлении проектов в области энергетики и нефтегазовой промышленности, горнодобывающей промышленности, международной торговли, логистики и инфраструктурного строительства, сельского хозяйства.

ОСНОВНЫЕ ПРАКТИКИ:

- Вопросы взаимодействия с органами государственной власти
- Корпоративное право / Сделки M&A/ Инвестиционные проекты
- Международная практика (международные споры и международное право)
- Недвижимость и строительство
- Сопровождение деятельности некоммерческих организаций (НКО)
- Судебные споры

КОНТАКТЫ

Москва
107031 Россия, Москва,
ул. Большая Дмитровка, д.10/4, 3 этаж
Тел.: 007 (495) 647-00-46
Факс: 007 (495) 647-00-45
msk_office@iplf.ru

Санкт-Петербург
191186 Россия, Санкт-Петербург,
наб. Реки Мойки, д.11, офис 21Н
Тел.: 007 (812) 647-00-46
Факс: 007 (812) 647-00-45
spb_office@iplf.ru

РЕКЛАМА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

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

В 2014 году Эрмитажу исполнилось 250 лет. Музей отметил эту дату целым залпом культурных событий: выставок, фестивалей, праздничных мероприятий. Подарком Государственного Эрмитажа своим гостям стало открытие в Малом Эрмитаже и Главном штабе новых постоянных экспозиций и выставочных пространств.

Друзья Эрмитажа по всему миру приняли участие в праздновании юбилея любимого музея, подарив реализованные реставрационные проекты, поддержав выставки шедевров из музеев мира, организовав торжественные приемы, на которых чествовали великий музей и всех причастных к его работе, их общий вклад в развитие мировой культуры.

Праздничные торжества отгремели, но музей продолжает развивать сотрудничество со своими меценатами, партнерами и Друзьями. Количество преданных музею Друзей продолжает расти, и география зарубежных представительств неуклонно расширяется, включая теперь Италию и Израиль.

Для музея каждый вклад важен, и мы надеемся на дальнейшую поддержку наших Друзей, которым рады представить новые программы и проекты развития музея. И новые пространства в Главном штабе, на экспозиции которого мы рады пригласить всех Друзей, открывают для этого прекрасные возможности.

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

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Клуб Друзей Эрмитажа
Санкт-Петербург,
Дворцовая площадь,
Комендантский подъезд
Зимнего дворца
Почтовый адрес: 190000, Россия,
С.-Петербург, Дворцовая наб., 34
Телефон: (+7 812) 710 9005
Факс: (+7 812) 571 9528
www.hermitagemuseum.org

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

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

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

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

Ассоциация Друзей Эрмитажа (Италия)
Association of the Friends
of the Hermitage Museum (Italy)
Via Santo Spirito n. 11
Palazzo Frescobaldi
50125 Firenze. Italia
Tel. (+39 055) 5387819
Fax (+39 055) 5387819
www.amiciermitage.it

Фонд Эрмитажа в Израиле
Hermitage Museum Foundation Israel
65 Derech Menachem Begin St.
4th Floor
Tel Aviv 67138
Israel
Tel. +972 (0) 3 6526557
Fax +972 (0) 3 6526546
www.hermitagefoundation.com

ВАШЕ УЧАСТИЕ ПОМОЖЕТ СОХРАНИТЬ МУЗЕЙ И ЕГО СОКРОВИЩА ДЛЯ БУДУЩИХ ПОКОЛЕНИЙ!

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

МАТИСС — КАК БУДДА

КАСПЕР КЁНИГ, КУРАТОР ЕВРОПЕЙСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «МАНИФЕСТА 10»

ПЕРЕЕЗД ЭРМИТАЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ МАТИССА (ОКОЛО 300 РАБОТ, ВКЛЮЧАЯ ЗНАМЕНИТЫЕ «ТАНЕЦ» И «МУЗЫКУ») НА НОВОЕ ПОСТОЯННОЕ МЕСТО ЭКСПОЗИЦИИ, В ГЛАВНЫЙ ШТАБ, ЛЕТОМ 2014 ГОДА — СОБЫТИЕ, СОВПАВШЕЕ ПО ВРЕМЕНИ С «МАНИФЕСТОЙ» И СТАВШЕЕ ЧАСТЬЮ БИЕННАЛЕ. МАТИСС ПОКИНУЛ ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ НАВСЕГДА. ПОСТЕПЕННО В ВОСТОЧНОЕ КРЫЛО ГЛАВНОГО ШТАБА ПЕРЕЕДУТ ВСЕ КАРТИНЫ ИМПРЕССИОНИСТОВ. НАЧИНАЯ С ЭТОГО ВЫПУСКА ЖУРНАЛ БУДЕТ ПУБЛИКОВАТЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ СУЖДЕНИЯ О ГЛАВНОМ СОБЫТИИ ГОДА.

17 | **Анри Матисс**
Игра в шары (фрагмент)
1908. Холст, масло
Государственный Эрмитаж

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Я интуитивно предложил Матисса[1], поскольку он очень современен и при этом раскрывает, что такое красота. Ведь все еще остается загадкой, что именно современное поколение находит в музыке, поэзии, цвете и т. д. Мы дискутировали, и помню, как кто-то из коллег спросил: почему Матисс, а не Пикассо? Интуитивно я ответил (возможно, впечатленный тем, что директор Эрмитажа — специалист по восточному искусству): «Потому что Матисс — как Будда. Он очень современный, очень конкурентоспособный и очень щедрый. Пикассо скорее Иисус, и очень агрессивный. Матисс соединяет Восток и Запад».

Наша самая первая мысль заключалась в том, чтобы выделить здание Главного штаба, обратиться к зрителю, к миллионам людей, приходящих летом в Эрмитаж, заставить их пересечь площадь и познакомиться с современным искусством, которым они не интересовались, поскольку приехали посмотреть на работы старых мастеров.

Думаю, Альберт Костеневич[2], куратор и выдающийся эксперт не только по Матиссу, но и по всему искусству этого периода, не был очень счастлив от того, что́ мы выбрали. Однако он проделал фантастическую работу. Он решал, какие будут цвета, что надо поменять и т. д. Можно признать свершившимся фактом то, что душа Матисса теперь здесь.

«Танец» и «Музыка» были выполнены Матиссом по заказу, для Москвы, для частного дома: одна картина справа, другая слева, и между ними — лестница,

1 Работы Анри Матисса из коллекции Государственного Эрмитажа вошли в состав основной выставки «Манифесты 10». Перемещены в Главный штаб из Главного музейного комплекса в июне 2014 года.

2 Альберт Костеневич, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Эрмитажа.

18–19 | **Залы живописи Анри Матисса в Главном штабе**

ведущая наверх. Так же было и в Филадельфии. Эти два мотива — танец и музыка — два основания культуры. Потому что вы слушаете музыку только во время ее исполнения. Танец — это движение, и вы наблюдаете за этим движением. Они — исходные элементы культуры: коллективные, ассоциирующиеся в том числе и с Россией. Несмотря на то что эти вещи были сделаны во Франции, они очень сильно связаны с Россией. И у Матисса мы видим и танец и музыку. Это как Alamira Dance Company [3]. Это — начало цивилизации.

Я никогда не думал, почему «Танец» и «Музыка» не могут быть в одном зале. Два полотна. Очень разных и очень похожих. Огромного размера. Могу вас поздравить: у вас есть такие работы, которых больше нет нигде в мире. Вот почему мы приходим сюда снова и снова. Я очень счастлив от такого соседства. У нас есть пять современных живописных образов — в стиле панк. Цвет отражает не всё, для восприятия они ужасны. В какой-то момент я обнаружил, что цвета на полотнах такие же, как цвета Pussy Riot и цвета основных мировых субстанций. Это феномен, который Матисс использовал, но не осознавал. Только позднее он понял, как работают названные цвета. Это не просто красный, синий и желтый. Это скорее оттенки агрессии.

Рядом — «Красные рыбы». Матисс создает линию, развивает ее, добавляет экспрессии, как в африканской живописи.

3 Alamira Dance Company — театр современного танца майори в Аотеароа, Новая Зеландия (Alamira — «платформа для мертвых»).

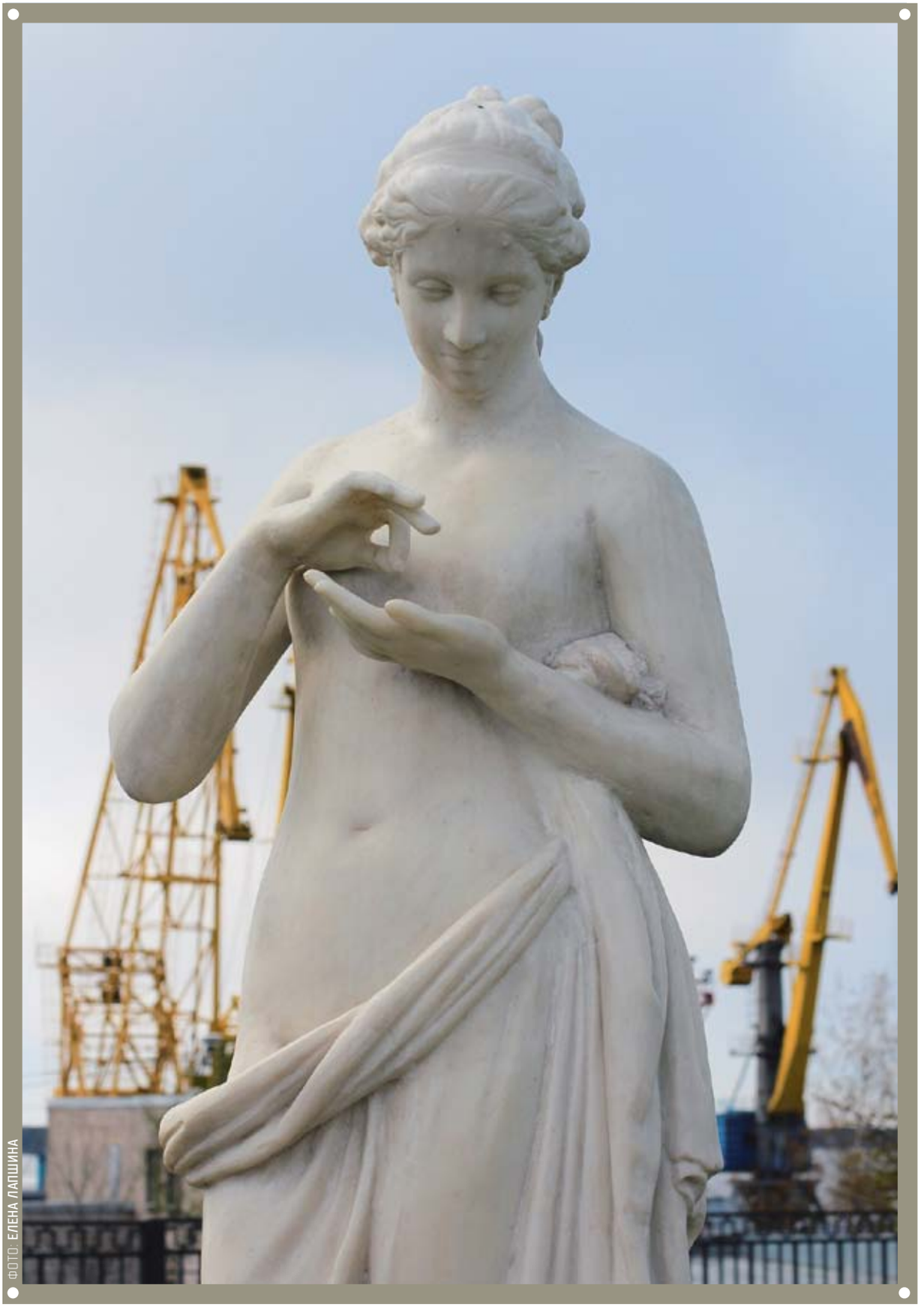


ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

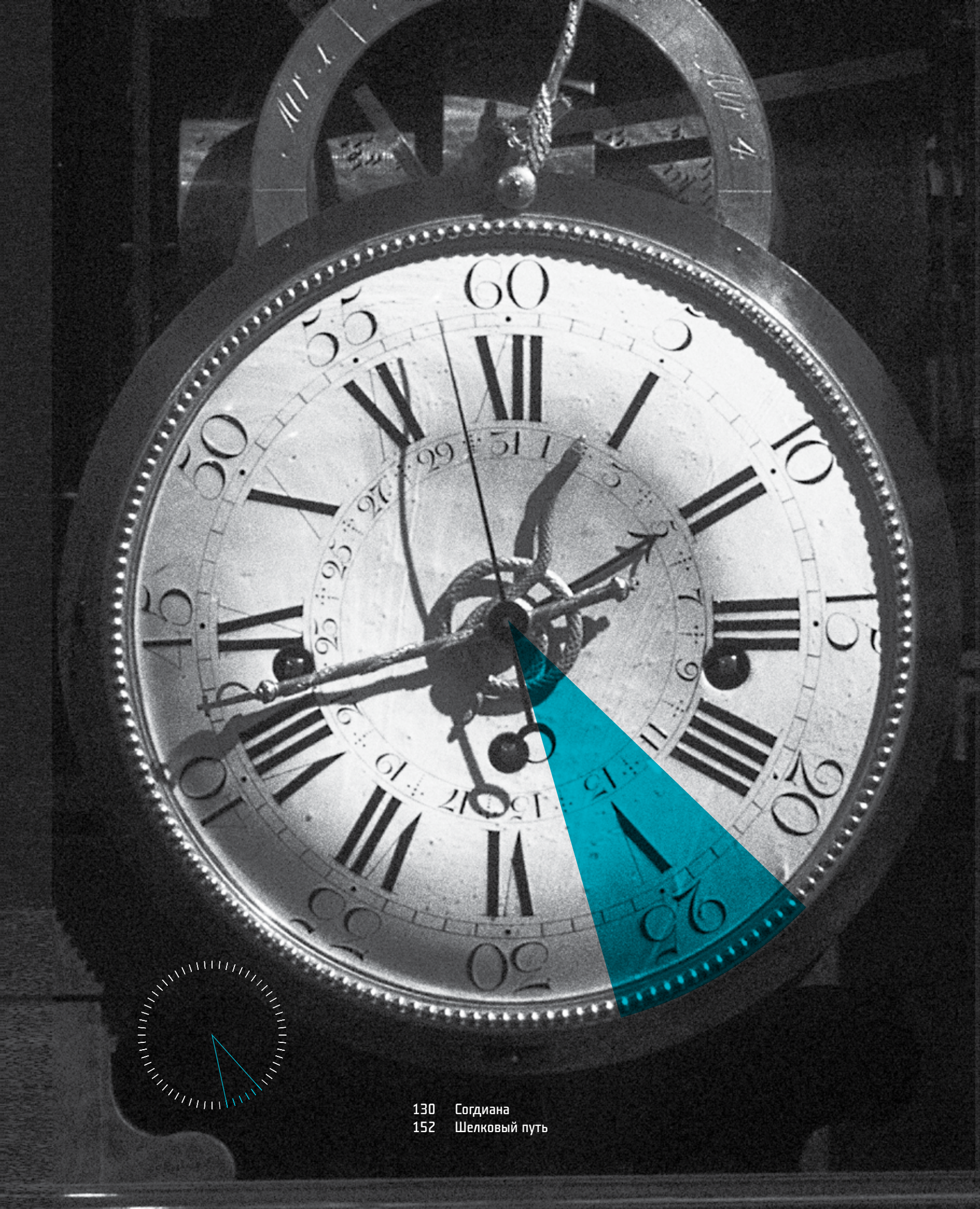
20 | **Копия античной скульптуры на территории выставочного центра «Эрмитаж-Выборг»**

«...ВЫ НЕ ХОТИТЕ МИРА? УСПОКОЙТЕСЬ — ДО СИХ ПОР НИКТО НЕ УПОМИНАЕТ О НЕМ. Я СОГЛАСНА С ВАМИ, ЧТО МИР — ВЕЩЬ ПРЕКРАСНАЯ; КОГДА ОН СУЩЕСТВОВАЛ, ТО Я ПОЛАГАЛА, ЧТО ЭТО NON PLUS ULTRA* СЧАСТЬЯ: И ВОТ УЖЕ ПОЧТИ ДВА ГОДА, КАК Я ВОЮЮ И ВИЖУ, ЧТО КО ВСЕМУ МОЖНО ПРИВЫКНУТЬ. ПО ПРАВДЕ СКАЗАТЬ, В ВОЙНЕ ЕСТЬ ПРЕКРАСНЫЕ МИНУТЫ. Я НАХОЖУ В НЕЙ ВАЖНЫЙ НЕДОСТАТОК, А ИМЕННО — ЧТО ВО ВРЕМЯ ЕЕ НЕЛЬЗЯ ЛЮБИТЬ БЛИЖНЕГО, КАК САМОГО СЕБЯ. Я ПРИВЫКЛА ДУМАТЬ, ЧТО НЕЧЕСТНО ДЕЛАТЬ ЗЛО ЛЮДЯМ; ОДНАКО Я ТЕПЕРЬ НЕСКОЛЬКО УТЕШАЮСЬ, ГОВОРЯ МУСТАФЕ: “ТЫ САМ ЗАХОТЕЛ, ЖОРЖ ДАНДЕН!”** И ПОСЛЕ ЭТОГО РАЗМЫШЛЕНИЯ Я ТАК ЖЕ ХОРОШО СЕБЯ ЧУВСТВУЮ, КАК И ПРЕЖДЕ. ВЕЛИКИЕ СОБЫТИЯ ВСЕГДА МНЕ НРАВИЛИСЬ, А ПОБЕДЫ НИКОГДА НЕ СОБЛАЗНЯЛИ. Я НЕ ВИЖУ ТАКЖЕ, ЧТОБЫ МИР БЫЛ БЛИЗКО. ЗАБАВНО, ЧТО УВЕРЯЮТ ТУРОК, БУДТО МЫ НЕ МОЖЕМ ДОЛГО ПОДДЕРЖИВАТЬ ВОЙНУ. ЕСЛИ БЫ СТРАСТЬ НЕ ОМРАЧИЛА ЭТИХ ЛЮДЕЙ, ТО КАК БЫ ИМ БЫЛО ЗАБЫТЬ, ЧТО ПЕТР ВЕЛИКИЙ ВОЕВАЛ В ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРИДЦАТИ ЛЕТ — ТО С ЭТИМИ САМЫМИ ТУРКАМИ, ТО СО ШВЕДАМИ, ПОЛЯКАМИ, ПЕРСАМИ, — И ИМПЕРИЯ НЕ ДОШЛА ДО КРАЙНОСТИ? НАПРОТИВ ТОГО, ИЗ КАЖДОЙ ВОЙНЫ ВЫХОДИЛА БОЛЕЕ ЦВЕТУЩЕЮ, И ЭТИ ЖЕ САМЫЕ ВОЙНЫ ПУСТИЛИ В ХОД ПРОМЫШЛЕННОСТЬ. КАЖДАЯ ВОЙНА У НАС БЫЛА МАТЕРЬЮ КАКОГО-НИБУДЬ НОВОГО ИСТОЧНИКА, ОЖИВЛЯВШЕГО НАШУ ТОРГОВЛЮ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ».

* И не далее (лат.), то есть крайний предел, высшая степень.

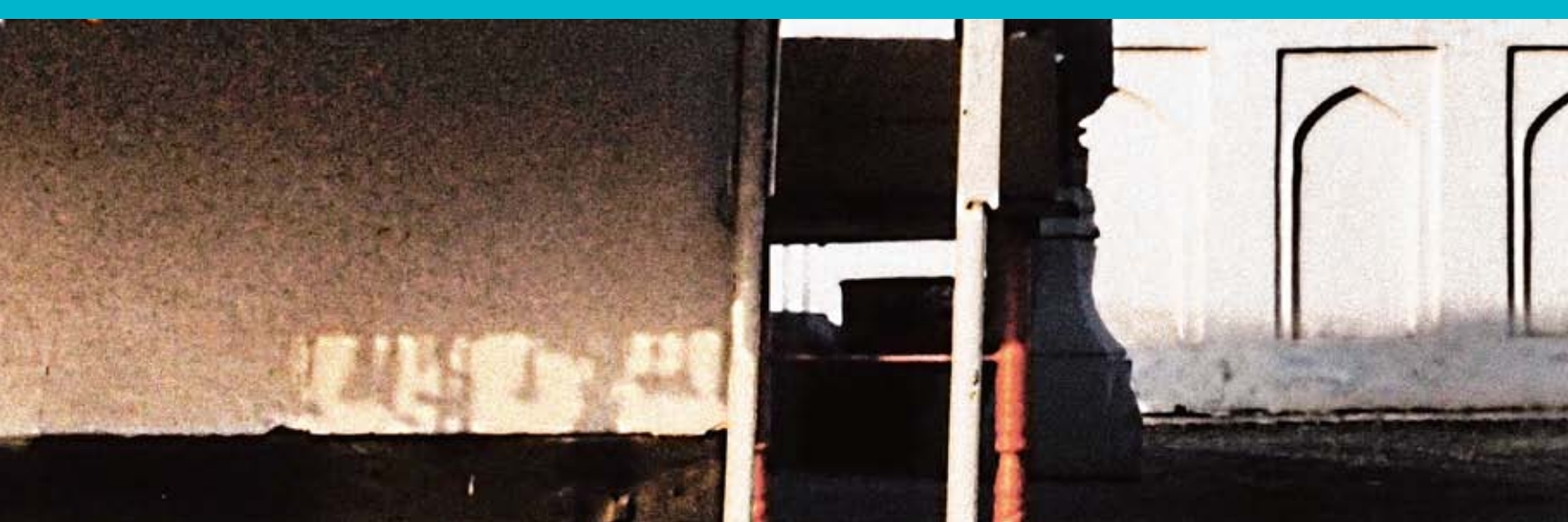
** Цитата из комедии Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668).

Екатерина II. Из письма Вольтеру (9–20 августа 1770 года)



130 Согдиана
152 Шелковый путь

Среднеазиатская археология имеет в Эрмитаже давнюю традицию. С 1946 года совместно с Академией наук Эрмитаж ведет археологические работы в Пенджикенте, возобновлены раскопки в Пайкенде, открывшие многое о средневековом Согде. Работы М. П. Грязнова и А. Н. Бернштама о среднеазиатских памятниках древних кочевников; ферганская экспедиция Н. Г. Горбуновой; раскопки буддийского культового комплекса Кара-тепе около Термеза, осуществленные Е. Г. Пчелиной и Б. Б. Пиотровским; исследования Т. И. Зеймаль о буддийских памятниках II–VIII веков в Таджикистане и о древней ирригации долины Вахша; работы Е. В. Зеймаля об истории кушанской империи I–IV веков, — вот далеко не полный перечень исследований и археологических находок. Часть из них была показана в Амстердаме, на выставке «Экспедиция “Шелковый путь”. Шедевры из Эрмитажа», в 2014 году.



Согдиана (или Согд, предположительно «священный», «горящий», «чистый») — историческая область в Средней Азии, сейчас разделена между Узбекистаном (где располагается центр Согдианы, город Самарканд), Таджикистаном (Согдийская область) и Туркменией (Лебапский велаят).

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

КИРА САМОСЮК

ЕВРОПЕЙСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ В ВОСТОЧНОМ ТУРКЕСТАНЕ В XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

1880–1890

ЕВРОПЕЙСКИЕ ЭКСПЕДИЦИИ, ИССЛЕДОВАВШИЕ ЗАПАДНЫЙ КРАЙ, ОТКРЫЛИ ДОМУСУЛЬМАНСКИЙ ПЕРИОД ИСТОРИИ ВОСТОЧНОГО ТУРКЕСТАНА; В КОНЦЕ XIX ВЕКА НАУКЕ БЫЛО МАЛО ЧТО ИЗВЕСТНО О ТОЙ ЭПОХЕ. ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИНТЕРЕСЫ, С ОДНОЙ СТОРОНЫ, И КРИЗИС КУЛЬТУРЫ FIN DE SIÈCLE[1], С ДРУГОЙ, ОБРАТИЛИ ВЗГЛЯД ПРАВИТЕЛЬСТВ И ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ К ВОСТОКУ. В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА СТОЛКНУЛИСЬ КОЛОНИАЛЬНЫЕ ПРИТЯЗАНИЯ РОССИИ, ВЕЛИКОБРИТАНИИ, ГЕРМАНИИ И ЯПОНИИ. ЭТИМИ СТРАНАМИ БЫЛ ОРГАНИЗОВАН ЦЕЛЫЙ РЯД ЭКСПЕДИЦИЙ (СО ВРЕМЕНИ КОТОРЫХ ПРОШЛО УЖЕ ОКОЛО 100 ЛЕТ) В СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЕ ОБЛАСТИ КИТАЙСКОЙ ИМПЕРИИ. КРОМЕ ТОГО, В ПОИСКАХ НОВОЙ ДУХОВНОСТИ, ИНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КУЛЬТУРЫ НА ВОСТОК УСТРЕМИЛИСЬ НЕ ТОЛЬКО УЧЕНЫЕ, НО И ХУДОЖНИКИ, ПОЭТЫ И ПРОСТО ЛЮБИТЕЛИ ЭКЗОТИКИ.

1880–1890-е годы. Императорское Русское географическое общество и Санкт-Петербургская академия наук организовали несколько экспедиций в Центральную Азию с целью получения данных по геологии, гидрологии, метеорологии, биологии, составления карт, но они почти не занимались археологией. В 1893–1895 годах участники экспедиции в Турфанский оазис В. И. Роборовский и П. К. Козлов привезли в Петербург мешок с обрывками рукописей на санскрите, тюркском, китайском и уйгурском языках, которые они купили или просто подобрали в разных местах оазиса. Это была сенсация. В результате в 1898-м Академия наук отправила экспедицию под руководством хранителя Музея антропологии и этнографии Д. А. Клеменца в Турфан; там он работал в Туюк-мазаре и Идикут-шари, откуда привез в Петербург несколько чрезвычайно интересных стенных росписей.

1

2

3

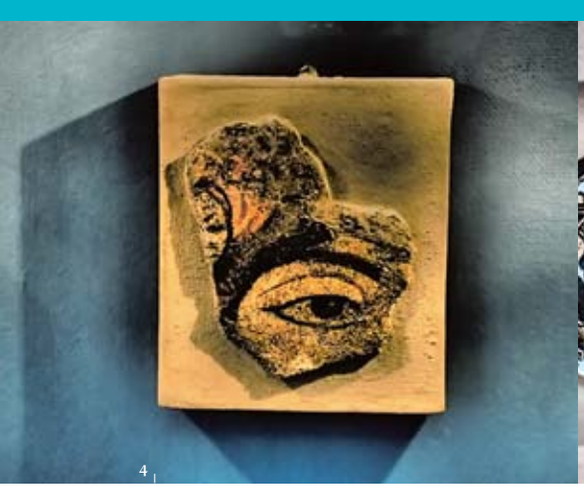
1899 год. На XII Международном конгрессе востоковедов в Риме было предложено сформировать международный комитет по изучению Центральной Азии. На следующем конгрессе востоковедов, проводившемся в Гамбурге в 1902-м, приняли окончательное решение о создании такого комитета и договорились о разграничении территории исследований между странами. Организованный в 1903 году Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии был признан центральным координирующим органом в исторической, лингвистической, археологической и этнографической сферах. Комитет находился в ведении Министерства иностранных дел, что свидетельствует о серьезном значении, которое правительство Российской империи придавало изучению граничащего с ней Восточного Туркестана, и об остроте соперничества великих держав в Центральной Азии. Однако для финансирования большой российской экспедиции денег не было, и русских ученых опередили вропейцы: из Британской Индии в Центральную Азию отправляется экспедиция А. Стейна, из Франции — П. Пельо, из Швеции — С. Гедина, из Германии — А. Грюнведеля и А. фон Ле Кока, из Японии — графа Отани Кодзуи. В Европу они возвратились с рукописями, стенными росписями, скульптурой.

1905–1907 годы. Русским комитетом для изучения Средней и Восточной Азии была наконец организована экспедиция в Кучарский оазис под руководством М. М. Березовского, участвовавшего в 14 экспедициях по Центральной Азии. Целью были предварительный осмотр, описание, фотографирование и копирование стенных росписей этого оазиса, составление его точной карты; ценной находкой экспедиции стали фрагменты рукописей на тюркском, тохарском и китайском языках. Художник Н. М. Березовский скопировал некоторые оставшиеся на стенах росписи и выполнил акварельные зарисовки в альбомах. Часть из них можно идентифицировать с имеющимися в коллекции Эрмитажа росписями, например «Искушение Будды Шакьямуни воинством демонов Мары». По экспедиционным фотографиям пещер, со сценами «Проповедей» из Кумтуры, хорошо видно, в каком плачевном состоянии они находились: им грозили полное разрушение, обвал обрыва над рекой, стены фасадов пещер уже тогда полностью отсутствовали, и последние были открыты всем бурям и ветрам.

1899

1905–1907

1–6 | **Античные и средневековые керамические и металлические изделия** (рубеж нашей эры — XII век); **фрагменты скелетов из Афрасиаба, Пайкенда в музеях Узбекистана**


4 |

5 |

6 |

1907

1907 год. В самостоятельное путешествие отправился П. К. Козлов; это была сделавшая его знаменитым Монголо-Сычуаньская экспедиция 1907–1909 годов, в результате которой был открыт Хара-Хото (монг. «Черный город»), описанный в книге Марко Поло под названием Эдзина. В 300 метрах от северо-западного угла городской стены находился субурган — надгробное сооружение, которое и вскрыли рабочие. Там были найдены почти все имеющие большую художественную и историческую ценность памятники: живопись на шелке, холсте и бумаге, вся скульптура из дерева и глины, ткани, а также рукописи на тангутском, китайском, уйгурском и монгольском языках. С именем Козлова связано и сделанное в 1923–1926 годах, в ходе последней из предпринятых им экспедиций, открытие могильников Ноин-Улы в Северной Монголии, где были обнаружены ханьские шелка, гуннские войлочные ковры и ближневосточные ткани I века.

1909

1909 год. На средства Русского комитета была снаряжена Первая Русская Туркестанская экспедиция (1909–1910), работавшая в Карашаре, Турфане и Кучарском оазисе. Ее руководителем стал выдающийся индолог и буддолог академик С. Ф. Ольденбург. Первым пунктом экспедиции оказался Карашар, где были обследованы наземный и пещерный буддийские комплексы. В Турфане Ольденбург сконцентрировался на городе на Яре (Цзяо-хэ или

7 | **Археологи Д. Мирзаахмедов, Б. Маршак, М. Камбаров, В. Распопова, А. Беленицкий**
На заднем плане — роспись из Афрасиаба

8 | **Кирпичная башня**
Пайкенд, Узбекистан

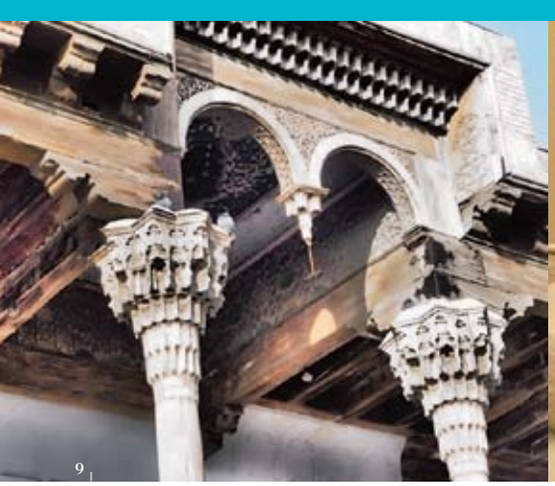
Яр-хото), который, по его мнению, нуждался в тщательном археологическом изучении, съемке плана и консервации архитектуры, что в настоящее время осуществлено китайскими специалистами, а сам город ныне находится под охраной ЮНЕСКО. Было сделано много фотографий и ка́лек в Старом Турфане, осмотрены строения в Туюк-мазаре и пещеры Безеклика. В Кучарском оазисе Ольденбург провел меньше месяца, оставшись зимой, при температуре –10 градусов, практически в одиночестве, так как его спутники к этому времени уже отправились в Санкт-Петербург. Он жил в городе Куча, совершая поездки по округе, порой в целях экономии времени оставался на ночь в пещерах. В Мин-тен-ата он занимался расчисткой одной из ступ, раскопки которой уже были начаты М. М. Березовским и из которой были извлечены несколько скульптурных голов. К сожалению, соотнести все описанные находки с хранящимися сейчас в коллекции Эрмитажа — не представляется возможным. В Кызыле, наиболее значительном и хорошо изученном ныне памятнике, Ольденбург провел всего лишь несколько дней. Он застал там пещеры, в которых дважды побывали немецкие экспедиции и вывезли бо́льшую часть росписей.

1914–1915 годы. Следующая Русская Туркестанская экспедиция, также организованная и возглавленная Ольденбургом, направилась в Дуньхуан. Естественно, что Ольденбург знал о первых русских путешественниках, посетивших Дуньхуан в конце XIX века и описавших пещерный комплекс Могао в его окрестностях, о сенсационном открытии так называемой библиотечной замурованной пещеры и об экспедициях А. Стейна и П. Пельо. Тем не менее экспедиция Ольденбурга смогла внести значительный вклад в исследование Дуньхуана: был снят подробный план всех пещер, копии некоторых стенных росписей; в Санкт-Петербург привезены небольшая коллекция памятников искусства и часть ценнейших и уникальных рукописей из библиотечной пещеры.

Кроме экспедиций, изучением культуры Восточного Туркестана занимались российские консулы. На территории Китая было три российских консульства: в Кульдже, Урумчи и Кашгаре. Консулы были хорошо образованными людьми, они собирали разнообразные коллекции, которые затем передавали в Географическое общество и в Академию наук, а также помогали организовывать работу экспедиций. Особенно велик вклад консула в Кашгаре Н. Ф. Петровского, чья коллекция представляет наибольшую ценность. По-разному сложилась судьба великих русских исследователей Центральной Азии. Удостоенный многих почестей и наград, получивший уже при советской власти 100 тысяч золотых рублей на экспедицию 1923–1926 годов в Северную Монголию, П. К. Козлов скончался в 1936-м. Годом раньше умер С. Ф. Ольденбург, бывший в 1920-х фактически одним из руководителей Академии наук. В октябре 1937-го Н. А. Невский, основоположник исторической науки тангутологии, автор первого словаря тангутского языка и первый переводчик тангутских текстов, привезенных Козловым из Хара-Хото, погиб в сталинских застенках.

1 Fin de siècle (фр. «конец века») — обозначение периода европейской культуры 1890–1910 годов. В России этот период известен как Серебряный век.

1914–1915



GLASSTRESS gotika 2015

В ПРОДОЛЖЕНИЕ ГРОМКОГО УСПЕХА GLASSTRESS 2009, 2011 И 2013, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ И БЕРЕНГО СТУДИО, ВЕНЕЦИЯ, ПРЕДСТАВЛЯЮТ СОВМЕСТНУЮ ВЫСТАВКУ GLASSTRESS 2015 GOTIKA — ОФИЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ 56-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ
9 МАЯ > 22 НОЯБРЯ

КУРАТОРЫ
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
И АДРИАНО БЕРЕНГО

ПРОЕКТ ПРЕДСТАВЛЕН НА ДВУХ ПЛОЩАДКАХ:

ПАЛАЦЦО ФРАНКЕТТИ
ВЕНЕЦИАНСКИЙ ИНСТИТУТ НАУКИ, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
КАМПО САНТО-СТЕФАНО 2847
30124 ВЕНЕЦИЯ

ФОНД БЕРЕНГО
КАМПЬЕЛЛО ДЕЛЛА ПЕСКЕРИЯ
30141 МУРАНО, ВЕНЕЦИЯ

WWW.GLASSTRESS.ORG
WWW.FACEBOOK.COM/GLASSTRESS

Мэт Коллишоу
Восток Эдема
2013, деталь

тел. +39 041 739453
glasstress@berengo.com

design +fortuna | фото f. allegretto

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ The State Hermitage Museum
ЭРМИТАЖ 250
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ The State Hermitage Museum 20 | 21
berengostudio

АРХЕОЛОГИЯ СРЕДНЕЙ АЗИИ. ИДЕОЛОГИЯ И НАУКА

ПАВЕЛ БОРИСОВ

БЫЛА БЫ ВОЛЯ, А УЧЕНЫЕ НАЙДУТ СПОСОБ ПРОВОДИТЬ ВАЖНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЛЮБОЙ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ. ТО ЖЕ И С АРХЕОЛОГИЧЕСКИМ ИЗУЧЕНИЕМ ДРЕВНЕЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ: ПОИСК АРИЙСКИХ КОРНЕЙ ИЛИ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА, МАРКСИЗМ ИЛИ МАРРИЗМ, НАЦИОНАЛИЗМ ИЛИ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ, — КАКУЮ БЫ ИДЕОЛОГИЧЕСКУЮ ОСНОВУ НИ ПОДВОДИЛИ ГОСУДАРСТВО И ОБЩЕСТВО, А РАСКОПКИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ.

До момента завоевания Россией Средней Азии говорить об изучении древностей этого региона не приходится. Историки и востоковеды исследовали античные, мусульманские и китайские письменные памятники, в которых подробно описаны области Средней Азии, на антикварном рынке появлялись среднеазиатские древние монеты, а путешественники рассказывали inter alia[1] о холмах с развалинами. Но не более того.

Что влекло русских в Туркестан? Слова о просвещении, цивилизованности местных жителей так во многом и оставались словами. Конечно, это было стремление расширить территории, обезопасить южные границы, получить богатые сельскохозяйственные области. Было и соперничество с англичанами, так называемая «большая игра», или «турнир теней». Но важной целью являлось и вхождение в состав России областей «классического», «сказочного» мусульманского Востока с их богатой культурой и древней историей. «Александр Македонский был, по преданию, первым завоевателем Самарканда[2], Александру II суждено было покорить его в последний раз», — говорилось в победной реляции 1868 года.

Хотя завоеватели не сильно вмешивались в местные традиции правления (уже одно прекращение междоусобиц дало огромный прирост благосостояния населения), во многих местах были расквартированы гарнизоны. В Ташкенте, столице генерал-губернаторства, возник крупный новый город, европейские кварталы появились и во многих других городах. Началось подробное описание новых владений, в том числе развалин, археологических памятников и этнографии туркестанцев-иноверцев. Возникают новые предприятия, внедряются новые сельскохозяйственные культуры (хлопок), строится железная дорога. Организуется обводнение пустынных территорий, которые затем, в процессе столыпинских реформ, заселяются переселенцами из Центральной России. Ташкент обретает все признаки интеллектуальной жизни, обычные для крупного русского города: гимназию, библиотеку, музей, театр.

Разумеется, были организованы клубы, общества. Особенно выделялся Туркестанский кружок любителей археологии. Энтузиасты описывали памятники, собирали и переводили письменные источники по тем или иным городам и событиям, совершали разведку, собирали древности и монеты. Постепенно складывался нумизматический и антикварный рынок, однако многое шло не в Ташкент, а в Британскую Индию, как, например, случайно открытый на бухарско-афганском пограничье знаменитый Оксийский клад.

Многое описывали и собирали чиновники и служащие, расквартированные не в Ташкенте, а других городах. Первоклассную коллекцию, находящуюся ныне в Эрмитаже, собрал путейский инженер генерал Б. Н. Кастальский. В меньшей степени в собирательстве участвовали местные жители, но стоит отметить самаркандского купца Мирзу Бухарина, преподнесшего Его Величеству множество антикварных даров. Востоковеды из Санкт-Петербурга командировались исследовать древности. В. А. Жуковский подробно описал развалины Мерва, Н. И. Веселовский работал в Самарканде, много ездил по Туркестану В. В. Бартольд, К. А. Иностранцев был, пожалуй, первым, кто специально исследовал доисламское прошлое Средней Азии. Значительная часть собранного ими поступила в Эрмитаж.

Столичную и местную интеллигенцию живо интересовало прошлое края: и все, что связано с Александром Македонским; и следы христианского прошлого: не особенно многочисленные, но подтвержденные открытием сирийских намогильных камней в Семиречье; и, разумеется, сказочное богатство Востока в первые века ислама и в эпоху Тимуридов. Археологические изыскания опровергли басни о том, что кошка могла, прыгая с крыши на крышу, доскакать от Самарканда до Ташкента, но высочайшего качества поливные сосуды, бронзовые предметы, изразцы, серебряные дирхемы были обычным и массовым материалом, доказывавшим прежнее благосостояние страны.

В интеллектуальной жизни Европы и России XIX века особенную роль играли представления об ариях. К тому времени было обнаружено родство языков Индии (в первую очередь, санскрита) и Ирана с языками большей части Европы. Это родство индоевропейских языков объяснялось общим происхождением говорящих на них народов. Особенная архаичность санскрита заставляла искать прародину индоевропейцев где-то в Индии или ее окрестностях. Хотя уже с конца XIX века была показана несостоятельность такой локализации, арийское прошлое Средней Азии интересовало многих. Более того, было известно, что в древности и в Средневековье основу населения этой области составляли иранские, то есть арийские, народы, а тюрки, доминирующие ныне в языковой карте региона,

12 | **Реставраторы за работой**
Пенджикент. 2011

1 — Inter alia — «среди прочего» (лат.).
2 — У древнегреческих авторов (Птолемей, Страбон) упоминается как Мараканда, столица Согдианы.

пришли позднее. И поныне иранские народы — таджики, памирцы — значимая составляющая этнического многообразия Средней Азии.

Доказанное родство языков предполагало и родство культур индоевропейских народов (доказательства тому — более смутные), и общий арийский расовый тип (что действительности не соответствует). В голубоглазых и светловолосых жителях Памира, отрезанного от остальной цивилизации, видели то арийцев, сохранивших свой первозданный тип, то потомков воинов Александра (современная наука объясняет эту особенность воздействием солнечной радиации в высокогорных областях).

Всякий национализм порождает ответные чувства у народов-«врагов», и арийская рефлексия в Средней Азии была (и остается) направленной в первую очередь против тюрок по языку и монголоидов по расовому типу. Великий лингвист-тюрколог Вильгельм Радлов призывал царское правительство всецело поддерживать кочевое тюркское население севера Средней Азии и оберегать его от влияния оседлых таджиков и сартов. Он полагал, что кочевое, не подвергшееся сильному влиянию ислама и необразованное население быстрее и легче инкорпорируется в систему Российской империи, чем давно исламизированные оседлые инородцы с их факихами, улемами и казиями[3] (уровень русификации Казахстана и Киргизии, в сравнении с уровнем русификации Таджикистана и Узбекистана, показывает, что он был прав). Но это — взгляд немца на русской службе, пусть и величайшего знатока тюркских языков. Сами тюркские народы России стремились к объединению на другой основе, получившей название пантюркизма. Издавалась газета «Тарджуман» на полуискусственном языке, понятном всем тюркам-мусульманам России: от крымских татар до киргиз-кайсаков, и национальное самосознание тюрок дополнялось их мусульманской верой. Позднее пантюркизм распространился собственно в Турции, однако тут национальное самосознание стремилось к принижению роли ислама — как религии, занесенной чужаками: арабами и персами. Не удивительно, что основатели турецкой национальной исторической школы (Зеки Велиди Тоган) и филологической школы (Рахмети Арат) происходили из российских тюрок: башкир и казанских татар, которых Первая мировая и Гражданская войны забросили за границу.

Что же до археологических раскопок в русском Туркестане, то они, с современной точки зрения, носили случайный, методологически несовершенный, часто любительский характер. В. Л. Вяткин в течение многих лет вел раскопки в Самарканде, однако касались они, по преимуществу, слоев мусульманской эпохи. Не только русские вели археологические работы в Средней Азии: раннеземледельческое поселение Анау исследовала американская экспедиция под руководством Рафаэля Пампелли.

Революции 1917 года, Гражданская война и затянувшаяся на многие годы борьба с басмачами в Средней Азии затормозили изучение древностей. Часть ученых Туркестана приняла новую власть, другие эмигрировали, в том числе с остатками белых через Иран. Некоторые красные командиры, воевавшие с отрядами белых и басмачей, — пылкие головы, выучившие местные языки и уверенные в совершенстве научного подхода, — со временем стали серьезнейшими советскими исследователями Средней Азии.

«Исторический материализм», то есть стадиальное, по Марксу, понимание исторического процесса, и «интернационализм», подразумевавший равноправие народов СССР, легли в основу новой идеологии. Не удивительно поэтому, что историческим исследованиям, особенно «национальных меньшинств», придавалось важное государственное значение. Равно и просвещению: наряду с введением новой или радикальным упрощением старой письменности на языках СССР, ликвидацией безграмотности, внимание уделялось подготовке новых национальных творческих и научных кадров (при этом значительная часть старой мусульманской интеллигенции была уничтожена). В Ташкенте создается университет, появляются первые ученые, происходящие из совершенно равноправных теперь с русскими среднеазиатских народов, а памятники древности берутся под государственный контроль.

Теория К. Маркса и Ф. Энгельса почти исключительно строилась на материале европейской истории. Кое-где

в их работах проскальзывает выражение «азиатский способ производства», однако без детализации. Историю народов СССР, в том числе среднеазиатских народов, требовалось вписать в марксистскую концепцию. «Азиатский способ производства» был раскритикован в 30-х годах, и доколониальное прошлое Средней Азии должно было быть истолковано через стадии первобытности, рабовладения и феодализма. Время, к которому относились эти стадии, стало предметом оживленных дискуссий. В результате возобладала точка зрения, что граница между первобытностью и рабовладением пролегает в эпоху Ахеменидов, а между рабовладением и феодализмом — где-то в середине 1-го тысячелетия н. э.,

3 Факих, улем — исламский богослов-законовед; казий — судья, знаток Корана.

13 | **Фрагменты средневекового керамического архитектурного декора, резные поливные изразцы**
Самарканд, Бухара

примерно синхронно с такой же границей в римской истории. При всей зыбкости и искусственности подобной концепции надо признать, что технически термины «Античность» для Средней Азии VI века до н. э. — IV века н. э. и «раннее Средневековье» для V–VIII веков (до мусульманского завоевания) оказались удобными и используются поныне. Кроме того, советские историки вынуждены были искать свидетельства о столь любимых Марксом народных восстаниях в Средней Азии до ислама, хотя в источниках они едва упоминаются.

Важной частью идеологической работы в СССР была борьба с религией, в среднеазиатском контексте — с исламом. В Советском Союзе, особенно в последние годы, использовалась та же линия, которая проводилась Ататюрком в Турции и династией Пехлеви в Иране: слава древнего, доисламского прошлого превозносилась, чтобы показать отсталость и закостенелость мусульманства. Археологические раскопки древностей тут оказываются весьма кстати. И до сих пор среди местной интеллигенции четко различаются приверженцы религии и сторонники секулярного устройства, которые ссылаются при этом на доисламский опыт. Вообще же, раскопки, с точки зрения ислама, деятельность предосудительная: тревожить останки мусульманина считается греховным (согласно нормативному исламу, должно пройти 30 лет с момента похорон, прежде чем можно начать обрабатывать землю; в народном исламе нет срока давности) и опасным. Поныне широко распространено поверье, что Великая Отечественная война началась вследствие раскрытия археологами захоронения Тамерлана, кровавого завоевателя и законопослушного мусульманина.

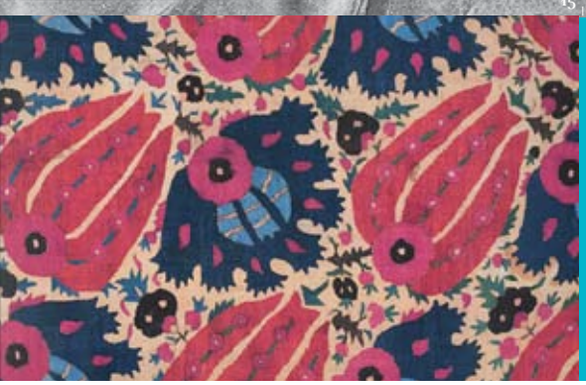
Порождением раннесоветской идеологии стало и «новое учение о языке», или «яфетическая теория», академика Н. Я. Марра. Согласно этой теории, разнообразие языков основано не на генетическом дереве, а на стадиях развития, связанных с прогрессом общества и мышлением человека. Индоевропейские языки, по Марру, не общность, а стадия, которую миновали тюркские и кавказские языки. Общий для всего человечества праязык имел в своем арсенале четыре слова: САЛ, БЕР, ЙОН и РОШ, и долгое время речь была секретным знанием жрецов, однако произошедшая в эпоху неолита революция сделала ее достоянием человечества. При всей дикости марровского учения, в нем уделялось большое внимание предыстории народов, связи вещей и слов: темам, напрямую связанным с археологическими изысканиями (сам Марр до изобретения яфетической теории активно занимался археологией, много лет исследовал Ани в Карской области).

В 1950 году в «Правде» за подписью Сталина была напечатана статья «Марксизм и вопросы языкознания», в которой давалась отповедь учению уже давно покойного Марра, провозглашался возврат к считавшемуся буржуазным индоевропейскому и, шире, сравнительно-историческому языкознанию. После этого, разумеется, к яфетической теории более не обращались, но один ее постулат, кажется, укоренился в представлениях советских историков: переселения являются не более чем волнами над массивом исконного населения, которое само по себе не меняется, и даже при смене языка «суть» населения территории остается той же. Исходя из этой логики нынешние жители Египта — те же древние египтяне и ничуть не арабы, армяне — не кто иные, как потомки урартов, а украинцы — потомки скифов и сарматов.

В 1920–1930-х годах были сформированы среднеазиатские национальные республики, вошедшие как составные части в СССР: Узбекистан, Туркмения, Таджикистан, Казахстан и Киргизия. Понятно, что при чересполосном населении Средней Азии, размытости этнической идентичности, в результате разделения

многие почувствовали себя обиженными. Национальная обида до поры до времени держалась под спудом, однако проявляла себя в исторических претензиях на то или иное наследие древности: кто суть наследники парфян и кто суть потомки согдийцев?

Статья Сталина в «Правде» стала важным этапом негласной ревизии советской идеологии, начавшейся в Великую Отечественную войну: на смену интернационализму и планетарной солидарности пришел шовинизм, закрытие страны в ее теперешних границах. Страшными идеологическими преступлениями были объявлены «космополитизм» и «низкопоклонство перед Западом». Следом за русским национализмом выстраивалось национальное самосознание



14 | **Авиа- и автопарк Хорезмской археолого-этнографической экспедиции.** 1950-е

15 | **Аэрофото городища Пенджикента.** 1970-е

других народов СССР. Им всем требовалось доказать свою древность и былое величие. А методом такого доказательства могла быть в первую очередь археология.

Впрочем, не всем было позволено. В 1951 году прокатилась волна обвинений в пантюркизме; одним из «пантюркистов», доказывавших прогрессивную сущность гуннского периода в истории, стал археолог Александр Натанович Бернштам, другим — историк Зелик Иосифович Ямпольский. Впрочем, в это время официальная критика уже не означала физического уничтожения критикуемого, однако Бернштам был снят с многих постов.

Кроме теоретических предпосылок всплеска в развитии археологии Средней Азии после Великой Отечественной войны, была и практическая. Все земледельческое хозяйство региона основано на искусственной ирригации. Она зародилась еще в эпоху неолита, сеть дамб и каналов развивалась в течение всей истории, периодически сокращалась под влиянием природных катаклизмов, войн или простого небрежения — и к моменту русского завоевания явно находилась не в лучшем состоянии. В пустынных районах Хорезма, Бухары, Мерва можно было видеть множество заброшенных, засохших каналов, полей, древних или средневековых поселений на берегах. Экстенсивное развитие земледелия в СССР, особенно — стратегически важного хлопчатника, требовало освоения новых земель под посевы. И тут исследование,

16

16 | **Фрагмент росписи «Синего Зала» Пенджикента. Рустам**
Государственный Эрмитаж

17 | **Нижняя часть ритона в виде быка.** Согд (?). VI–VIII века
Глина. 14 × 10,5 см
Происхождение: Центральная Азия. 1917
Государственный Эрмитаж
Инв. № А-1120

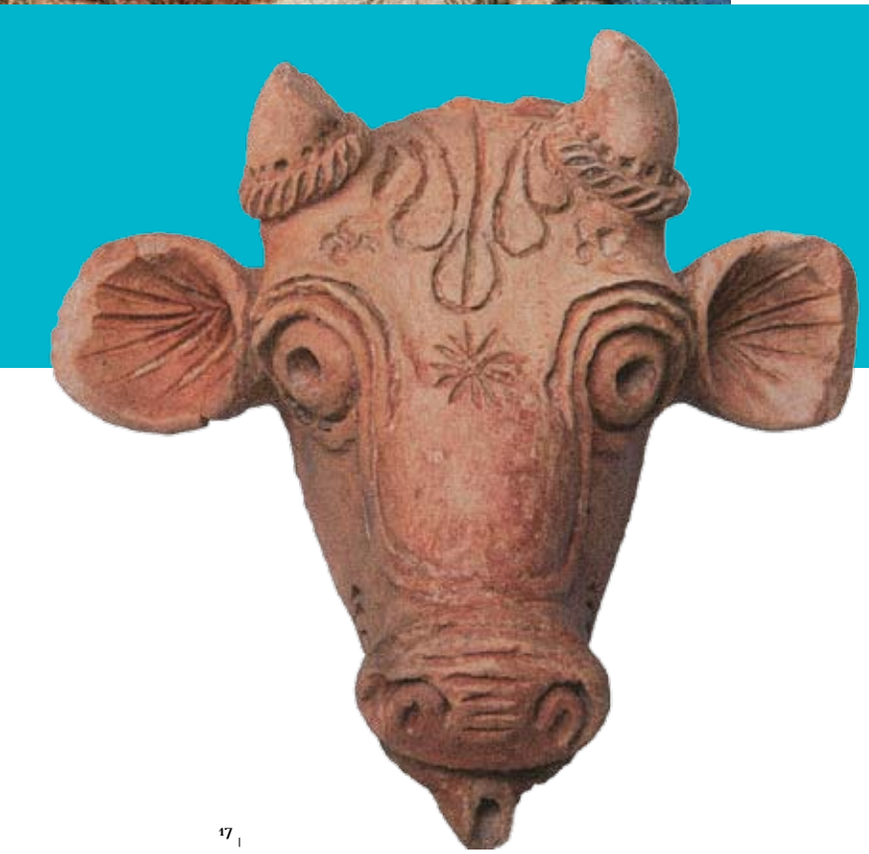
в первую очередь археологическое, территорий и структуры древних ирригационных сетей оказалось важным для экономического планирования. Ныне обводненные земли в правобережье Хорезма, например, совпадают с реконструированной к 1960-м годам картой ирригации «рабовладельческого» периода.

Но нельзя забывать и о том, что блестящие находки в одном каком-либо месте подстегивали археологию в регионе в целом. Первой такой находкой стала часть песчаникового фриза от буддийского монастыря, обнаруженная в 1932-м в русле Амударьи; благодаря раскопкам в Айртаме, появились другие детали от этого фриза. Тогда же случайно открыли документы и предметы материальной культуры в небольшом замке на горе Муг в Таджикистане; затем последовали и раскопки замка (1932–1933 годы). Согдийские документы с горы Муг до сих пор выступают наиболее важным собранием доисламских текстов с территории Средней Азии. Археологические экспедиции в регионе (Термезская, Зеравшанская, Ферганская и др.) прекратились в 1941 году. Многие археологи ушли на фронт, иные оказались в эвакуации. Столичные организации, в том числе академические институты, были эвакуированы в Ташкент и другие города Средней Азии и функционировали там до 1945–1946 годов, однако после их возвращения в Ленинград и Москву остались какие-то элементы инфраструктуры, позволившие усилить местные академии.

Послевоенный период в археологии Средней Азии — эпоха больших экспедиций, получивших великолепные, сенсационные результаты.

Еще в 1937 году организуется Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция под руководством С. П. Толстова. Этому предшествовала разведка, показавшая огромные нетронутые руины в безжизненных тогда окрестностях Хорезмского оазиса. Работы московского Института этнографии Академии наук достигли невиданного масштаба. Это была самая крупная экспедиция СССР, с сотнями рабочих, автотехникой, лодками, автоматизированными конвейерами для сброса отвальной земли, авиапарком. Исследовались памятники всех эпох, от неолита до позднего Средневековья, а результаты аккуратно и быстро публиковались. Особенно масштабными были раскопки святилища Кой-Крылган-Кала, огромного античного мавзолея, и городища Топрак-Кала — столицы и царского дворца в Хорезме во II–III веках, а также исследования культуры низовьев Сырдарьи, изучение Узбоя — русла, по которому в определенные периоды вода Амударьи направлялась в Каспий.

Штаб Южно-Туркменской археологической комплексной экспедиции под руководством М. Е. Массона располагался в Ташкентском университете. Пожалуй, самый значимый памятник среди множества исследованных ею — городище Старая Ниса около Ашхабада, одна из столиц парфянской державы в последние века до н. э., откуда происходят парфянский архив винохранилища и ритоны из слоновой кости. В Семиречье, Южном Казахстане и Киргизии с 1930-х годов работала Семиреченская, или Тянь-Шаньская, экспедиция А. Н. Бернштама (Ленинград, Институт истории материальной культуры), исследовавшая как кочевнические культуры, так и города этой пограничной области.



17

Согдийско-Таджикская археологическая экспедиция была организована в 1946 году под руководством А. Ю. Якубовского (Государственный Эрмитаж). Главным объектом изучения стало городище древнего Пенджикента. Из документов с горы Муг следовало, что архив принадлежит Деваштичу, правителю Панча — Пенджикента, казненному в 722 году. В Пенджикенте не было обнаружено сколько-нибудь важных текстов, однако оказались почти сразу найдены настенные росписи выдающегося качества и сохранности, а вслед за ними — резной деревянный декор. Тогда же реставраторами Государственного Эрмитажа была успешно решена задача снятия и реставрации росписей и деревянного декора.

18 |

В 1939-м росписи были обнаружены в городище Варахша в Бухарском оазисе (раскопки самаркандского археолога В. А. Шишкина), однако только с 1949 года там начались крупномасштабные археологические и реставрационные работы, которые привели к открытию Красного зала и других произведений искусства.

В Эрмитаж — как в главный музей страны — привозились представительные группы артефактов из разных экспедиций, хотя найденный материал делился между местными и центральными музеями. Эрмитаж стал и основным реставрационным центром.

После смерти Сталина известная демократизация коснулась и археологических изысканий. Образовывались многочисленные экспедиции меньшего масштаба, а отряды централизованных экспедиций всё более становились самостоятельными исследовательскими единицами. Расширилась и география научных центров. В столицах республик организуются археологические исследовательские единицы со своей программой, в Самарканде создается крупный Институт археологии Академии наук Узбекской ССР. Запускаются серии археологических отчетов в республиках, проводятся многочисленные конференции, в том числе международные. Новые научные центры активно претендуют на самые важные находки из своих раскопок.

Начинается волна раскопок, связанных с юбилеями. В 1969 году пышно отмечается 2500-летие Самарканда, доказанное обнаружением ахеменидских слоев, затем следуют юбилеи Ленинабада, Ташкента, Бухары, Хивы и других городов. Чем далее, тем более трудно-доказуемыми и архаизированными становятся даты. В 2007 году Самарканд празднует уже 2750-летие: в Афрасиабе была найдена керамика, относящаяся к доахеменидскому времени.

18 | **Кафтан вождя. Адыго-аварские племена.** Мощевая Балка
Кафтан: местное производство, IX век; обшивка: Сирия, VIII–IX века. Шелковая, льняная ткань. Длина макс. 140 см, ширина вдоль нижнего края 180 см
Происхождение: частично найден местными студентами, 1970; частично раскопан экспедицией Эрмитажа (под руководством А. А. Иерусалимской). 1974
Государственный Эрмитаж
Инв. № Кз-6584

19 | **Блюдо с оленем**
Согд. VIII–IX века
Серебро с гравировкой
Диаметр 35 см
Происхождение: Центральный музей Татарской Автономной Советской Республики. 1933
Найдено в Репьёвке, Воронежская губерния. 1900
Государственный Эрмитаж
Инв. № С-304

19 |

Эрмитаж (уже совместно с местными учреждениями) продолжает работы в Пенджикенте, а также в буддийском пещерном монастыре Кара-Тепе в Старом Термезе, в городище Пайкенд под Бухарой, в монастыре Аджина-Тепе в Южном Таджикистане. С 1980-х годов исследование Средней Азии перестает быть монополией советских археологов: усложнение обстановки в Афганистане после ввода советских войск и начала джихада сделало невозможной дальнейшую деятельность Французской археологической делегации в Афганистане, и многие ее сотрудники начали работу в Самарканде. Они принесли с собой новые методики и идеи, обеспечившие успех в соединении с навыками сырцовой археологии, которыми прекрасно владеют местные специалисты.

20 | **Раскопки Хисорака.** 2010

После распада Советского Союза давние научные связи оказались под угрозой исчезновения. Все ухудшавшаяся экономическая ситуация, нестабильность, гражданская война в Таджикистане не позволяли выделять средства на такое «баловство», как археология. Многие проекты были заморожены. Но одновременно с этим ворота распахнулись для исследователей со всего мира, желавших прикоснуться к древностям теперь независимых государств. Множество экспедиций из Франции, Италии, Германии, Великобритании, Японии и других стран плодотворно работают на археологических памятниках Средней Азии в сотрудничестве с местными учеными. Эрмитаж остался единственной организацией в России, регулярно проводящей раскопки в Средней Азии: в Пенджикенте, Пайкенде, городищах Семиречья.

Неужто теперь, в условиях отсутствия навязываемой идеологии, мы можем концентрироваться только на науке? Не совсем. В околоархеологической среде среднеазиатских республик сильна националистическая тема, стремление доказать свою древность и исключительность. История оказывается полем боя между пантюркистами и панираністами. В Таджикистане был отмечен Год арийской цивилизации, а официальная идеология Туркменистана утверждает, что именно туркмены придумали пшеницу, колесо и повозку, плавку металла! Примечательно — и обидно, — что эту националистическую истерию поддерживает большинство населения. Продолжается гонка юбилеев. Карши (Узбекистан) отметил 2 750 лет, Ошу (Кыргызстан) — три тысячи лет, Пенджикент (Таджикистан) — вовсе пять с половиной тысяч лет. Под юбилеи выделяются средства на раскопки городов (которые приносят интересные результаты), на строительство и ремонт музеев, на научные конференции. Значительные деньги тратятся на реставрацию памятников архитектуры и археологии. Новодельные сооружения, блестящие под южным солнцем современными материалами и красками, не украшают большинство городов с сохранившейся исторической частью.

Но это те проблемы, с которыми сталкиваешься только внутри региона. А как же иностранные организаторы экспедиций: может быть, они далеки от застывших постулатов? Недавно один добрый итальянский коллега попросил написать письмо в поддержку организации кафедры ЮНЕСКО в его университете — под заглавием «Интеркультуральность и сохранение материального и нематериального этнокультурного наследия». За этой абракадаброй следовала не менее оторванная от реальности тема исследования: «Многоязычность как фундаментальная часть защиты и поддержки культурного наследия, в том числе касательно защиты прав человека, особенно — этнокультурных и этнорелигиозных меньшинств... интеркультуральность и интеррелигиозность как средство развития мира и взаимопонимания, с учетом новой логики международного сотрудничества» и прочие благоглупости. Разумеется, ваш покорный слуга тут же написал письмо в поддержку. Я хорошо знаю коллегу, ночевал с ним в одной хижине в горах Таджикистана, он известный специалист по Ирану и Средней Азии, замечательный филолог, религиовед и этнограф, а в его команде — первоклассные археологи. Пусть господа из ЮНЕСКО дают деньги на исследования, а уж представить результаты как интеркультуральность и многоязычность натренированный ум сможет.

Так что и общечеловеческие ценности переживем. Что у нас следующее на очереди: исламский фундаментализм? Поначалу, конечно, фанатики творят с культурным наследием неописуемый ужас, нельзя без содрогания смотреть на кадры разрушения ассирийской скульптуры в захваченном ИГИЛ Мосуле (не сильно утешает даже то обстоятельство, что большинство экспонатов музея — новодел, что-то есть и старое). Те же чувства вызвало уничтожение талибами гигантских статуй Будды в Бамиане (кстати, вследствие этого были раскрыты ранее спрятанные пещеры с живописью и манускриптами). Подобное сравнимо с колоссальными утратами в культурном наследии СССР и Европы в период Второй мировой, которые не имели идеологической или религиозной подоплеки. Со временем накал фундаментализма остывает и приходит более рациональный взгляд на историю. Лет 15 назад в Иране, над кассой музея-заповедника Персеполя, висел лозунг: «Исламская революция (1979 года — *Ред.*) — продолжение дела Кира и Дария». Предполагаю, что и в новом халифате общественный заказ на археологию существовать будет, а исследования станут прикрываться, например, пустыми словами о единобожии древних насельников региона.

21 | **Хисорак. Фрагмент резного дерева в процессе расчистки**

Пока же, общаясь и с археологами, и с интеллигенцией, и с простыми людьми в Средней Азии, мы постоянно слышим сожаления о распаде Союза, об отдалении республик друг от друга и от России, об утрате культурных связей, существовавших десятилетиями, о потере централизованного государственного финансирования исследований. «Хорошо было при Союзе» — что это? Искренние мысли людей? Или такое проявление среднеазиатского гостеприимства, желание сказать гостю приятное?

Sotheby's

Отдел современного азиатского искусства принимает работы на аукционы в Гонконге в апреле и октябре 2015

ФАН ЛИДЗЮНЬ
Серия №4 (фрагмент), 1992
Эстимейт: $3,25–4,5 млн
Продано 5 октября 2014 г. в Гонконге за $7,65 млн
Аукционный рекорд на работу художника

Отдел современного азиатского искусства
Аукционы в апреле и октябре 2015

Контакты
Лондон +44 (0) 207 293 6288
Jonathan.Crockett@sothebys.com
Гонконг +852 2822 8134
Evelyn.Lin@sothebys.com

Регистрация на sothebys.com

РЕКЛАМА

ЛАРИСА КУЛАКОВА

ИСКУССТВО СОГДА: МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ ПЕНДЖИКЕНТА

СТЕННЫЕ РОСПИСИ ПЕНДЖИКЕНТА ПРИНЕСЛИ ЕМУ МИРОВУЮ ИЗВЕСТНОСТЬ. ФРАГМЕНТЫ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ СОХРАНИЛИСЬ НА МНОГИХ ПАМЯТНИКАХ СОГДА, ОДНАКО ИМЕННО МАТЕРИАЛ ПЕНДЖИКЕНТА ДАЕТ НАИБОЛЕЕ ПОЛНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ УРОВНЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И МИРОВОЗЗРЕНИИ СОГДИЙЦЕВ. МНОГОЧИСЛЕННЫЕ РОСПИСИ БЫЛИ ОТКРЫТЫ НЕ ТОЛЬКО ВО ДВОРЦАХ И ХРАМАХ, НО ПО БОЛЬШЕЙ ЧАСТИ В ДОМАХ ГОРОЖАН.

По разнообразию сюжетов и обилию росписей, украшавших стены в жилых домах, Пенджикент сравним с Помпеями. Характерная особенность пенджикентской живописи — значительное преобладание светской тематики.

Ранних росписей (V–VI века) сохранилось сравнительно немного. Наиболее известны две композиции с изображением богинь с донаторами, из II храма. В самой ранней из них, датируемой концом V столетия, эллинистические приемы соседствуют с кушано-сасанидскими элементами. В VI веке начинает сказываться влияние индийского искусства, что отразилось в иконографии четверорукой богини, сидящей на морском фантастическом чудовище — макаре. С этого же времени появляются многофигурные мифологические композиции.

Большинство парадных залов жилых домов, украшенных живописью, относится ко времени расцвета города (начало VIII века) или его восстановления после захвата арабами в 740 году.

Художники Пенджикента выработали собственную изобразительную систему: роль цвета и контура, взаимодействие фигур и предметов, которое разворачивается на плоскости. Причем нет глубины пространства, но ощущение такового создается за счет того, что фигуры и предметы художник показывает с разных точек зрения. Крупнейший знаток согдийской культуры, и пенджикентской живописи в частности, Б. И. Маршак писал: «Мир согдийской живописи состоит из двух подчеркнуто независимых друг от друга частей: совокупности взаимодействующих фигур и чуждого им фона».

Технология создания согдийских росписей, в целом, аналогична той, которая использовалась в Восточном Туркестане. Разным был грунт: в Пенджикенте для грунтовки применялся гипс с примесью кальцита, в пещерных храмах Западного края — лесс. Цветовая гамма согдийской живописи, помимо черного и белого, построена на сочетании разных оттенков красного, коричневого, желтого и синего. Особенностью росписей является практически полное отсутствие зеленого цвета. Б. И. Маршак объясняет это сознательным отказом от его использования, так как с ним сложнее сохранить колористическую гармонию, учитывая имевшееся в распоряжении пенджикентских художников ограниченное количество пигментов. Потому трава, листья растений и деревьев переданы другими красками, но это отступление от «правды жизни» компенсируется умиротворяющей гармонией цветовых соотношений.

Живописные приемы и сама изобразительная система пенджикентских росписей различаются в зависимости от их ранга. Если в росписях низшего ранга количество используемых цветов минимально, а контур всех изображений дан одинаковой линией, то в композициях высшего и среднего ранга художник много внимания уделяет как соотношению цветовых пятен, так и линии. Цвет контурной линии, даже в пределах одной фигуры, может несколько раз меняться с черного на красновато-коричневый. Например, этим цветом, как правило, прорисовываются лицо и руки, что, в сочетании с розовато-охристым оттенком тела, делает контур более мягким. Похожий прием встречается и в некоторых росписях Восточного Туркестана. Толщина линий также все время меняется: более толстая — когда необходимо подчеркнуть и выделить контур предмета или фигуры; тонкая — при прорисовке различных деталей предметов, костюма, орнамента шелковых тканей и т. д. Художники виртуозно владели инструментом, будь то кисть, тростниковое перо или палочка: линии проведены легко, уверенной рукой, с меняющимся, где необходимо, нажимом.

Открытая при раскопках клеевая живопись по лессовой штукатурке быстро разрушается от атмосферных воздействий и от того, что соли, содержащиеся в почве и растворенные в грунтовых водах, кристаллизуются на поверхности стен. Поэтому росписи необходимо снимать со стен, монтировать на новое основание и помещать в музейные условия. В 1940-х — начале 1950-х годов ведущим реставратором Государственного Эрмитажа П. И. Костровым была разработана методика, позволяющая успешно решать эту задачу, и создана Лаборатория научной реставрации монументальной живописи. В настоящее время данная методика, постоянно совершенствуясь, применяется в Эрмитаже для реставрации согдийских и центральноазиатских росписей группой профессиональных реставраторов очень высокого уровня.

22 | **Б. И. Маршак (с внуком) и Г. И. Тер-Оганян за расчисткой скульптуры льва.** Пенджикент. 1980-е

23 | **Осадная башня.** Согд, Пенджикент, цитадель, помещение 5. 711–721
Стенная роспись. 78 × 63 см
Происхождение: археологическая экспедиция Эрмитажа в Пенджикенте. 1971
Государственный Эрмитаж
Инв. № СА-16227

23 |

шёлковый

ФОТО © THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ, BY MAURO MAGLIANI
FROM THE JEWISH WARDROBE, THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ, 2012

Шелк был на долгие века приравнен по стоимости к золоту и приобрел известную обращаемость как всеобщий эквивалент ценности. Шелком откупались от врагов (подобно тому как Рим откупился шелковыми туниками от осадивших его вандалов) и завоевывали друзей (один из многих примеров: шахиншах Шапур III подарил шатер из шелка армянской царице Зармандухт).

Шелк был обязательной частью дипломатических даров высшего уровня: шелк из Мозака (Лионский музей тканей) был, к примеру, подарен Пипину Короткому византийским императором Константином V. Папский инвентарь Ватикана перечисляет пожертвования в церковь в виде кусков шелка.

К IV–V векам в Средиземноморье и на Ближнем Востоке появилось собственное шелкоткачество, но шелк продолжал сохранять высокий статус, являясь в основном привилегией высших слоев общества. Ситуация не менялась по крайней мере до X столетия, что подтверждают документы византийского законодательства (в Морском законе (IX век) для шелка и золота предусмотрена особая компенсация за погибшие товары).

Техника производства шелка представляет собой многотрудный процесс, состоящий из нескольких этапов. Шелковая нить — продукт жизнедеятельности гусеницы Domeslicaled silkmolh (*Bombyx mori*). Бабочка откладывает до 500 яиц, которые превращаются в гусениц — шелкопрядов. Гусеницы питаются листьями mulberry trees, съедая огромное их количество. Выросшие шелкопряды выпускают тончайшую клейкую нить длиной до нескольких сот метров и делают из нее кокон. Для получения шелковойнити коконы, пока гусеница не превратилась в бабочку, вываривают вместе с червячком от склеивающей массы — и разматывают нить. Нити скручивают, окрашивают, а из

«Шелковый путь» — термин условный; шелк был лишь одним, хоть и первостепенным, товаром, который передвигался по просторам Евразии. Процесс торговли был изначально двусторонним: из Китая на Запад везли, помимо шелка, лаки, керамику и фарфор; из Сибири — пушнину; из Средиземноморья вывозились на Восток 17 видов тканей: в первую очередь гобелены, позднее — византийские шелка, а также стеклянные сосуды, которые высоко ценились и попадали в сокровищницы китайских императоров. Из Индии и Юго-Восточной Азии поставляли благовония, хну, топазы и изумруды, экзотических животных. Очень важна была, кроме того, торговля конями, предметами из золота и серебра.

крученых нитей на станке ткут, переплетая нити основы и утка́ в разной последовательности, полотнища тончайших гладких, узорчатых, однотонных и цветных шелков. Шелка дополнительно декорируют вышивкой шелковыми цветными и даже золотыми нитями, используя различные техники и приемы. Благодаря разному строению ткацких станков, иногда по переплетению нитей можно отличить китайские шелка от согдийских или византийских.

24 | **Женское пальто [калтачак]**
Узбекистан (бывшее Бухарское ханство)
Конец XIX века. Парчовый шелк, атлас, металлические нити и полоски (сделано в России); подкладка: икат, шелк, хлопок, отделочная лента, сшитые вручную (сделано в Бухаре)
Длина 140 см, ширина 196 см
Музей Израиля, Иерусалим

ПО МАТЕРИАЛАМ А. А. ИЕРУСАЛИМСКОЙ, П. Б. ЛУРЬЕ, М. Л. МЕНЬШИКОВОЙ

«Путешествие на Запад» — звучит парадоксально для европейского зрителя. Европеец должен мысленно проделать путь с Запада на Восток, чтобы попасть в края, о которых говорит выставка «Экспедиция “Шелковый путь”. Шедевры из Эрмитажа», показанная в Амстердаме.

Павел Лурье, Кира Самосюк

Путешествие на Запад

Название выставки заимствовано из написанного У Чэнъэнем знаменитого китайского романа XVI века, основанного на художественном изложении «Записок о путешествии в Западный край при Великой династии Тан» (династия правила в Китае в 618–907 годах). «Записки» принадлежат кисти знаменитого буддийского монаха Сюаньцзана, который в поисках священных текстов, горя желанием поклониться местам, связанным с жизнью Будды Шакьямуни, совершил грандиозное паломничество в Индию в 629–645 годах. Сюаньцзан описал большинство земель, оазисов, княжеств, небольших государств Западного края и Средней Азии, которые он посетил на пути в Индию и обратно на родину. Вот этим территориям и посвящена наша выставка.

По старинной китайской традиции, все территории, которые лежат к западу от границ государства, назывались Западным краем. С легкой руки немецкого географа Фердинанда фон Рихтгофена, в 1877 году наименование «Великий шелковый путь» стало общепринятым для обозначения связей между дальневосточным и западным мирами, проходивших через эти земли.

Путешествие на Запад — увлекательная, но не главная и не единственная задача выставки. Главная ее цель — показать полиэтничность, необычайное разнообразие культур Центральной Азии. Не прекращавшаяся с глубокой древности миграция населения Восточной и Центральной Азии, волны завоеваний, смена этносов, религий, государств

и властителей, подверженность влияниям: все эти процессы отразились в материальной культуре и искусстве и легко прослеживаются в памятниках, демонстрируемых на выставке.

В последнее время в разных музеях мира было организовано много выставок, так или иначе посвященных истории, культуре и искусству Шелкового пути. Уникальность нашей выставки состоит, прежде всего, в широте ее географического охвата: коллекция Эрмитажа позволяет представить в равной степени восточную и западную части Центральной Азии, разделенные труднопроходимыми пустынями и горами Тянь-Шаня и Памира. Памятники из двух названных регионов сильно различаются: в восточной (китайской) части это почти исключительно буддийское искусство, в западной (бывшей советской) — секулярное, с зороастрийскими коннотациями. Различаются и история изучения, и набор источников: в Северо-Западном Китае это результаты экспедиций начала XX века, предметы искусства и памятники письменности, в Средней Азии — результаты планомерной работы советских экспедиций более позднего времени, которые открыли не так много письменных памятников, но занимались глубоким изучением массового археологического материала, нумизматики.

Хронологические рамки выставки охватывают период с первых веков н. э. до XIII столетия. По сути дела, выставка объединяет несколько несоединимых, на первый взгляд, культур, исторических судеб, религий, этносов, общность которых не только в том, что они существовали одновременно, но и в том, что порой они переживали общую политическую историю — и объединялись тропами Шелкового пути.

Главные идеи выставки, на наш взгляд, иллюстрируют три демонстрируемых на ней произведения. Это — изображение пилигрима, буддистского проповедника с коробкой сутр за плечами, обнаруженное в замурованной 17-й пещере Дуньхуана; фигура купца-согдийца из Кучи; «Пирующие купцы», стенная роспись из Пенджикента. Пилигрим — не Сюаньцзан, как иногда полагают; его антропологический облик свидетельствует о том, что он человек «западного», а не китайского происхождения. Изображения паломников китайского типа (можно осторожно отождествлять с Сюаньцзаном) были найдены в той же пещере европейскими и японской экспедициями.

Второй памятник, открывающий выставку, — небольшая выполненная из дерева статуя купца: по всей вероятности, согдийца. На нем зимняя меховая одежда, отделанная хвостами зверя; купец — в кожаных сапогах и высокой остроконечной шапке. У него «круглые» глаза, большой нос (так китайские источники обычно описывают чужеземцев), заросшее волосами лицо.

Купцы на Шелковом пути — главные герои, причина и результат его существования. Уже во II веке до н. э. великий китайский историк Сыма Цянь пишет о движении по торговым дорогам: «Один караван не выпускал из виду другой». Из Средней Азии в Китай приходили в основном согдийцы. Роспись из Пенджикента, «Пирующие купцы», — замечательный пример обычаев богатых, одетых в роскошные шелка, согдийцев — создает настроение праздничности и особой, характерной только для Согдианы радости восприятия мира. Согдийцы основали многочисленные колонии в оазисах вдоль Шелкового пути, в Дуньхуане и на территории собственно Китая. В сочинении «Разыскания об иноземных фамилиях эпохи Северных династий» читаем: «Едва юноше-маракандцу [то есть самаркандцу] исполнялось двадцать лет, его посылали в чужие страны [торговать]. Он добирался до Китая, с выгодой используя свое местопребывание здесь. И не было такого места, которого бы они не достигали»[1].

Кроме согдийцев, по караванным дорогам Западного края двигались караваны индийских и персидских купцов, окультурившиеся кочевники-тюрки тоже принимали участие в купле-продаже товаров, равно и в грабежах богатых караванов. Как правило, дорога была разделена на отдельные участки и торговля была посреднической: редкий купец выходил из столицы Китая и добирался до берегов Черного моря. Но именно такой редкий случай зафиксирован в эрмитажной коллекции памятников из Мощевой Балки на Северном Кавказе.

26 |

25 | **Пилигрим.** Дуньхуан, пещера 17. IX век
Бумага, тушь, краска. 51,8 × 29,8 см
Происхождение: Вторая Русская Туркестанская экспедиция. 1914–1915
Государственный Эрмитаж. Инв. № Дх-320

26 | **Обезьяна в одежде западного стиля (Сунь Укун).** Хара-Хото
XIII–XIV века. Глина, дерево, раскраска
Высота 44 см (с подставкой). Происхождение: экспедиция П. К. Козлова. 1907–1909
Государственный Эрмитаж. Инв. № Х-2146

Вернемся к роману У Чэнъэня «Путешествие на Запад». Главный герой в нем — не Сюаньцзан, который не более чем спутник предводителя обезьян Сунь Укуна, отправившегося на поиски учения Будды. Поэтому еще один концептуальный объект выставки — небольшая скульптура обезьяны в среднеазиатском халате, происходящая из Хара-Хото.

1 *Яо Вэйюань.* Бэйчао хусин као [Разыскания об иноземных фамилиях эпохи Северных династий]. Пекин, 1958. Цит. по: *Лисевич И. С.* Мозаика древней китайской культуры. М., 2010. С. 86.

ЭКСПЕДИЦИЯ «ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ». ШЕДЕВРЫ ИЗ ЭРМИТАЖА

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО

НАЗВАНИЕ ВЫСТАВКИ, КОТОРУЮ ЭРМИТАЖ ПОКАЗАЛ ВЕСНОЙ И ЛЕТОМ В АМСТЕРДАМЕ, ЗВУЧИТ ПОЧТИ КАК НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА О ДЖЕЙМСЕ БОНДЕ. РАССКАЗ О КРУПНЕЙШЕЙ В ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА СИСТЕМЕ ТОРГОВЫХ ПУТЕЙ И ЦЕНТРОВ, ПОЛУЧИВШЕЙ В 1877 ГОДУ СВОЕ НАЗВАНИЕ БЛАГОДАРЯ НЕМЕЦКОМУ ГЕОГРАФУ ФЕРДИНАНДУ ФОН РИХТГОФЕНУ, И ВПРАВДУ ПОЛУЧИЛСЯ ЗАХВАТЫВАЮЩИМ.

Надо признать, что европейский, преимущественно голландский, посетитель музея хорошо подготовлен к восприятию искусства с помощью современных дидактических средств. Он умеет читать карты (в случае с этой выставкой подобное умение было залогом полного восприятия всей экспозиции), внимательно читает экспликации к экспонируемым художественным предметам (написание экспликаций — отдельный жанр выставочной деятельности) и не жалеет времени на просмотр предлагаемого видеоряда.

Вновь и вновь Государственный Эрмитаж демонстрирует в Амстердаме энциклопедическую музейную коллекцию. В этот раз на смену французским художникам конца

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-АМСТЕРДАМ»
1 МАРТА — 5 СЕНТЯБРЯ 2014 ГОДА

27 | Вид большого зала на выставке «Экспедиция “Шелковый путь” Шедевры из Эрмитажа»

28 | Выступление генерального директора Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровского на открытии выставки в Амстердаме

XIX века — Гогену, Боннару и Дени[1] — пришла тема, уходящая своими корнями в первые века нашей эры.

В конце XIX столетия политические интересы европейских правительств обратились к Востоку. Был организован целый ряд экспедиций в Китай и страны Центральной Азии, завоевание которых Российской империей также пришлось на вторую половину XIX века. Вначале экспедиции носили преимущественно географический характер, были посвящены геологии, метеорологии, биологии и составлению карт. Однако очень скоро исследование Востока перешло в археологические изыскания. В 1899 году был создан международный комитет по изучению Центральной Азии, впоследствии разграничивший сферы деятельности между странами — участниками исследований. Русских ученых опередили европейцы, которые возвратились из первых экспедиций с рукописями, стенными росписями, скульптурой. Только в начале XX века Россией были организованы экспедиции для изучения Центральной Азии, Восточного Туркестана, Дуньхуана, Монголии. После революции 1917 года археологическая деятельность продолжалась. С 1930-х можно говорить о становлении советской археологической школы. Государственный Эрмитаж всегда принимал активное участие в раскопках на территории советских республик; после распада СССР самостоятельные государства — Таджикистан, Узбекистан, Кыргызстан — продолжают научные исследования, в которых неизменно участвуют ученые из Эрмитажа.

На выставку в Амстердам Государственный Эрмитаж привез лучшие образцы археологических исследований всего указанного периода: от вещей из экспедиций, организованных в дореволюционную эпоху, до предметов, найденных на раскопках в советское время.

Самыми эффектными экспонатами выставки в Амстердаме стали многочисленные монументальные стенные росписи. Среди них — найденная в 1939 году на раскопках в деревне Варахша, в Бухарском оазисе (Узбекистан), 10-метровая роспись VII–VIII веков «Сцена сражения божества с хищниками» из так называемого Красного зала дворца правителей Бухары. После поступления в Эрмитаж в 1955 году, этот памятник не реставрировался. Фонд Друзей Эрмитажа в Нидерландах оплатил масштабную реставрацию росписи специально к выставке, благодаря чему уникальный памятник предстал перед зрителями совершенно преобразившимся. Выставку посетило более 175 тысяч человек.

1 Выставка «Гоген. Боннар. Дени. Французское искусство и русский вкус» прошла в выставочном центре «Эрмитаж-Амстердам» с 14 сентября 2013 по 28 февраля 2014 года.

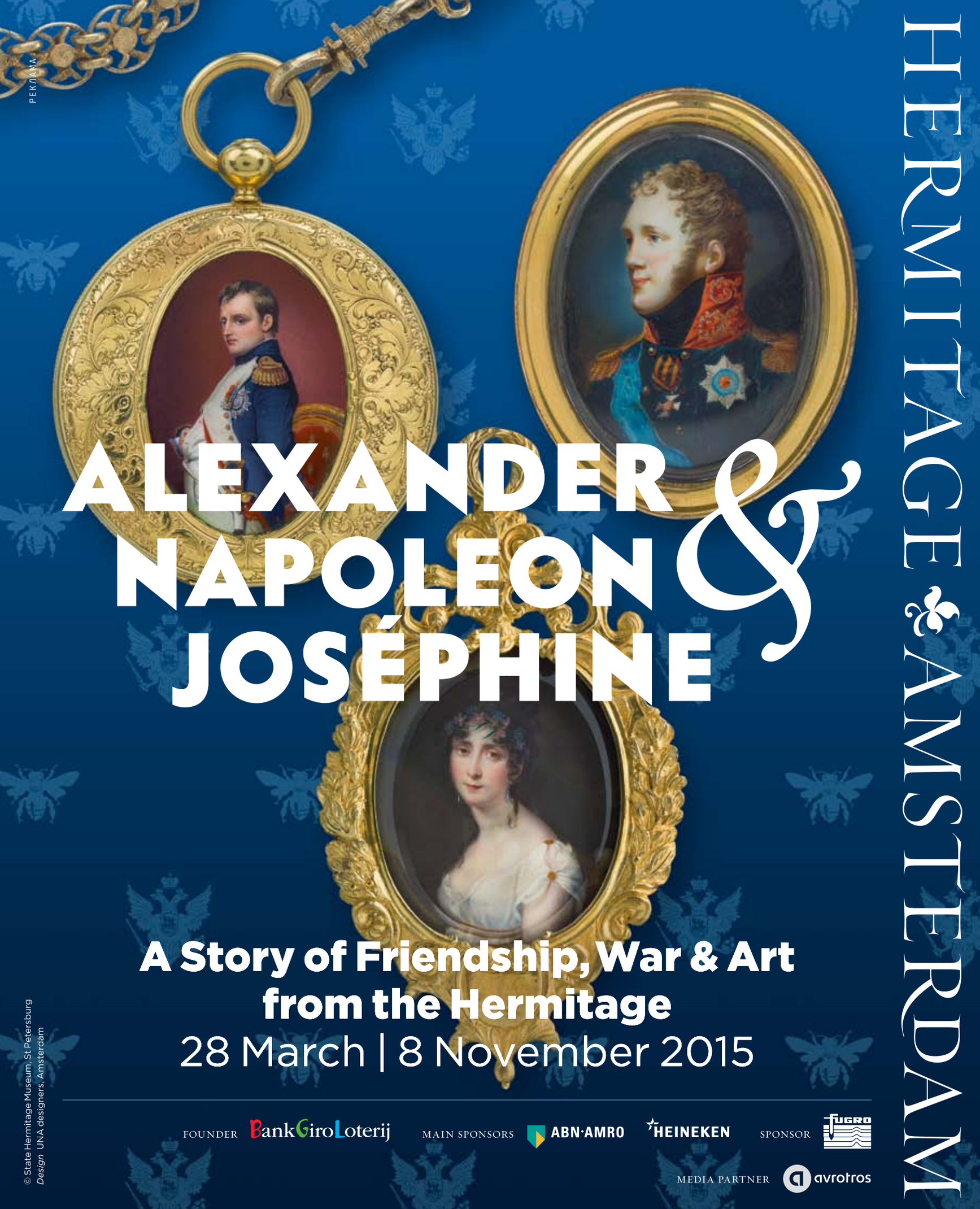
29 | **Голова монаха**
Хара-Хото. XIII–XIV века
Окрашенная глина
Происхождение:
экспедиция
П. К. Козлова. 1926
Государственный Эрмитаж
Инв. № X-2119

30

Археология, пожалуй, одна из самых романтических наук. В подтверждение этому «Эрмитаж-Амстердам» совместно с Лейденским университетом организовал студенческую экспедицию по археологическим центрам на Шелковом пути. Шесть студентов в течение месяца проехали более двух тысяч километров по Средней Азии, принимая участие в раскопках и знакомясь с культурой современного Востока. С помощью новейших средств связи можно было в Интернете следить за приключениями голландских студентов в Узбекистане, Казахстане и Кыргызстане.

31

РЕКЛАМА



ALEXANDER & NAPOLEON JOSÉPHINE

HERMITAGE AMSTERDAM

A Story of Friendship, War & Art from the Hermitage

28 March | 8 November 2015

FOUNDER BankGiroLoterij MAIN SPONSORS ABN·AMRO HEINEKEN SPONSOR FUGRO

MEDIA PARTNER avrotros

© State Hermitage Museum, St Petersburg
Design UNA designers, Amsterdam

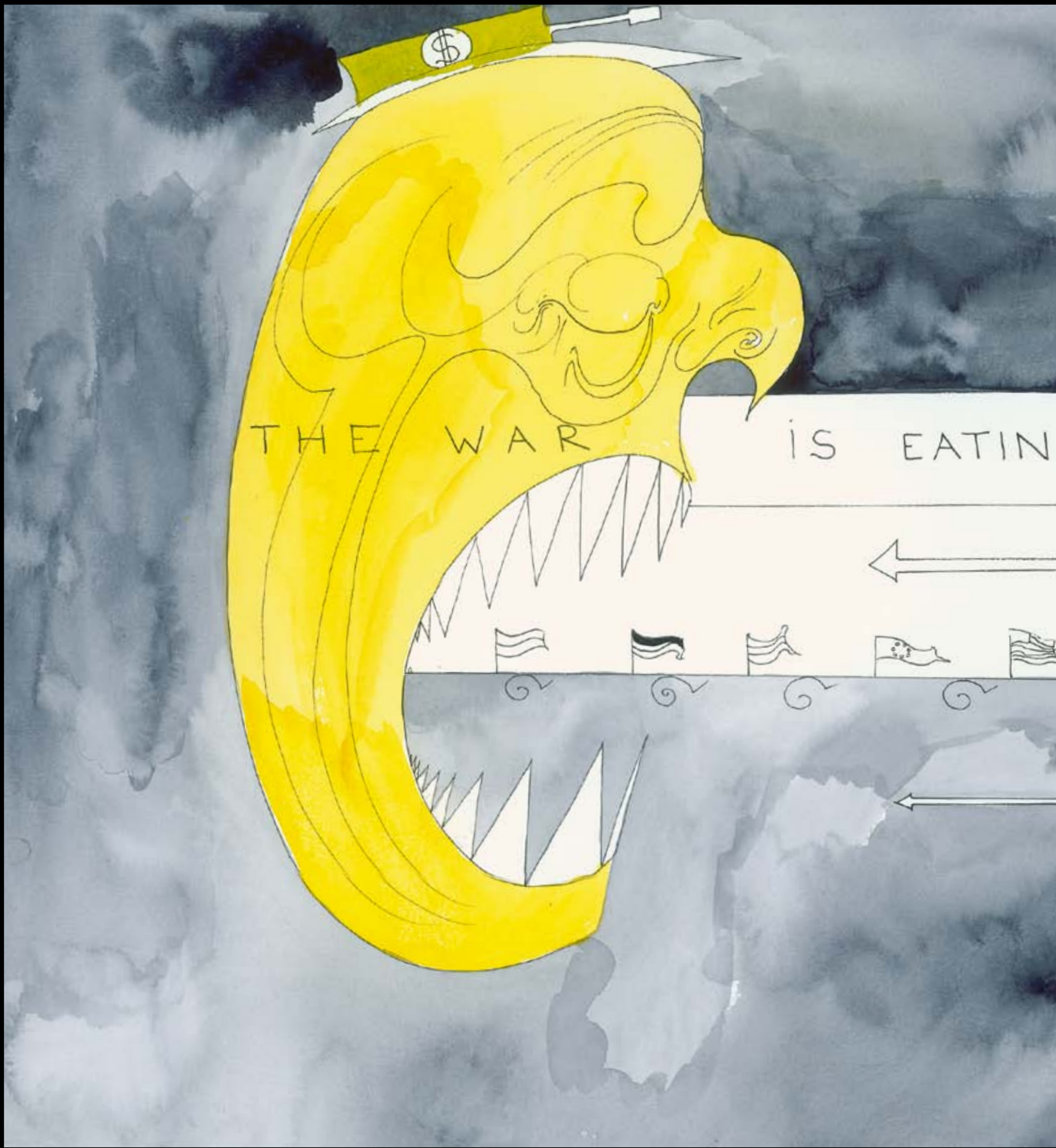
32 | **Женское платье из Бухары**
Узбекистан. Начало XX века
Шелк, атлас, икат. Длина около 130 см, ширина около 220 см
Музей Израиля, Иерусалим

ФОТО: © THE ISRAEL MUSEUM, JERUSALEM, BY MAURO MAGLIANI
FROM THE JEWISH WARDROBE, THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ, 2012

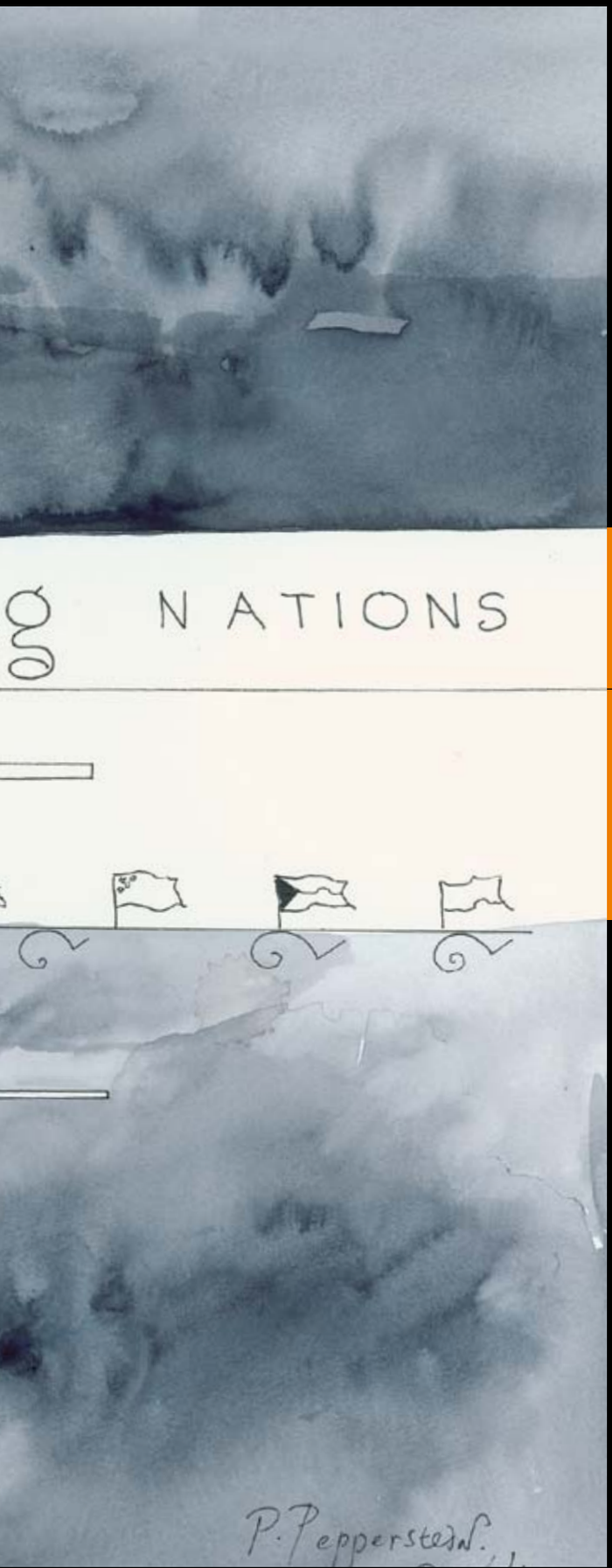
«...ИСТИНА СОСТОИТ В ТОМ,
ЧТО МЫ ОПЕРЕЖАЕМ НАШЕ ВРЕМЯ.
АРХЕОЛОГИЯ — НАУКА БУДУЩЕГО. КАЖДЫЙ
СТАРЫЙ IBM, ПОПАДАЮЩИЙ НА СВАЛКУ,
ПРЕВРАЩАЕТСЯ В АРТЕФАКТ. АРТЕФАКТЫ —
ОСНОВНЫЕ ПРОДУКТЫ НАШЕЙ
ЦИВИЛИЗАЦИИ. КОГДА ВСЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ
ГЕНИИ СТАНУТ БЕЗРАБОТНЫМИ,
НАМ ХВАТИТ РАБОТЫ НА МИЛЛИОНЫ
ЛЕТ. В ЭТОМ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ
ПАРАДОКС АРХЕОЛОГИИ. НАША НАУКА
ДОСТИГНЕТ КУЛЬМИНАЦИИ, КОГДА
НАСТУПИТ КОНЕЦ СВЕТА».

Николас Дикнер. «В поисках утраченного» (2009)

162 Мировые войны
174 «Манифеста»
184 Моримура



11 **Павел Пепперштейн**
Война пожирает нации. 2014
Бумага, акварель, тушь. 30 × 40 см
Специально для журнала «Эрмитаж»



СТРАХ ДВОЙНИКА

МИРОВЫЕ ВОЙНЫ

ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН
РОССИЙСКИЙ ХУДОЖНИК, ЛИТЕРАТОР, КРИТИК, ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА, СОЗДАТЕЛЬ АРТ-ГРУППЫ «ИНСПЕКЦИЯ "МЕДИЦИНСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"». УЧАСТНИК ОСНОВНОЙ ПРОГРАММЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «МАНИФЕСТА 10» (2014, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

ВЛАДИМИР ВЕЛЬМИНСКИЙ
ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ЗАНИМАЕТСЯ ИССЛЕДОВАНИЕМ КУЛЬТУРНО-ТЕХНИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ КУЛЬТУРЫ (МЕДИА, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, ФИЛОСОФИИ, ТОЧНЫХ НАУК, КИНО) В ШВЕЙЦАРСКОЙ ВЫСШЕЙ ТЕХНИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ ЦЮРИХА

РАЗГОВОР ХУДОЖНИКА ПЕППЕРШТЕЙНА И ФИЛОСОФА ВЕЛЬМИНСКОГО О МИРОВЫХ ВОЙНАХ, И ПРЕЖДЕ ВСЕГО О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ, СОСТОЯЛСЯ ЛЕТОМ 2014 ГОДА, ЧЕРЕЗ 100 ЛЕТ ПОСЛЕ ОПИСЫВАЕМЫХ СОБЫТИЙ, В ЦЮРИХЕ, УДИВИТЕЛЬНО СОВПАВ ГЕОГРАФИЧЕСКИ С ДРУГИМИ СОБЫТИЯМИ СТОЛЕТНЕЙ ДАВНОСТИ, УПОМИНАЕМЫМИ ВСКОЛЬЗЬ ИЛИ НЕ УПОМЯНУТЫМИ ВОВСЕ.

Л.Л. Не удастся уклониться от параллелизма между тем, что было 100 лет назад, и тем, что есть сейчас. Первая мировая война имела не только геополитическое значение, но была в целом переломным моментом, что четко осознавалось всеми деятелями культуры, которые были задействованы во всем мире внутрь войны и эту войну выражали, причем заранее. Выражали это состояние невыносимости, духоты и безысходности, которое предшествовало началу войны. В наших школьных учебниках та война описывалась как империалистическая, расценивалась как хищническая разборка между крупными предейторами[1], которые, как потом показало стремительное развитие событий, находились в предсмертном состоянии. Результатом войны стало крушение трех могущественнейших конгломератов, вовлеченных в нее: Австро-Венгерской, Российской и Германской империй. Притом уцелела Британская империя, Франция, не будучи империей, вроде бы тоже уцелела.

Вся эта духота, странная атмосфера, описанная очень многими людьми, не исчезла, ничего не разрешилось, в отличие от Второй мировой войны. Вторая мировая война была гораздо более жестокой, кровопролитной и катастрофичной, но она закончилась неким катарсисом, всем показалось, что что-то разрешилось. И действительно, что-то разрешилось, и эта разрешенность некой глобальной ситуации, по всеобщему ощущению, длилась до нынешнего момента, до ситуации, которую мы все сейчас наблюдаем и которая есть конец последствиям Второй мировой войны. Конец шлейфа этого катартического разрешения, периода, когда что-то разрешилось и установилось.

Хотя после этого были и Карибский кризис, и Вьетнамская война, и много других катастрофических событий, тем не менее все были уверены, что живут в современности. Вот сейчас такой уверенности точно нет, сейчас все уверены, что живут опять в прошлом. Причем в этом прошлом оказалось множество очень страшных дополнительных современных ингредиентов, которые еще больше всю ситуацию отягощают.

В.В. Не очень с тобой согласен; думаю, это закончилось не сейчас, а в момент нападения на Америку 11 сентября 2001 года. В принципе, было ощущение, что тогда закончилась поствоенная атмосфера Второй мировой войны, постмодернизм, и началась следующая эпоха. Но разница между тем, что происходит сейчас, и тем, что было 11 сентября, — в ощущении врага. После 11 сентября враг был понятен, но его невозможно было локализовать, что и приводило к неясным истерическим реакциям в Америке. Сейчас же вражеские силы определены, их можно локализовать и все агрессии довольно явны. Это сравнимо с тем, что было до и во время Первой мировой войны. Интересно, что эти агрессии развивались довольно давно, они чувствовались и на Востоке и на Западе последние 10 лет. Сейчас ситуация на Украине — вспышка, сделавшая расклад видимым и давшая агрессии выплеск. Именно то, что было с сараевским убийством Франца Фердинанда: накал агрессии и последующая реакция вражески настроенных стран.

Согласен насчет развала империй, но Германская империя не была развалена, она трансформировалась в Веймарскую республику, что повлекло за собой медленный накал национализма, в том числе в Италии. Национализм и сейчас довольно существен, для всех сторон. Это и страшно, и с исторической точки зрения интересно для понимания того, как подобное происходит и насколько бессильно все себя ведут.

Л.Л. Параллелизм возникает еще и в силу европоцентричности событий. Данный момент неожидан, особенно если связать это с событиями 11 сентября, когда закончилась эпоха (и, на мой взгляд, пропал второй мир, остались только первый и третий миры, которые вошли в очень конфликтные отношения друг с другом[2]), но казалось, что возникли новые трансцендентальные политические иллюзии.

Во-первых, казалось, что теперь эти глобальные политические конфликты не будут намертво связаны с Европой. Во-вторых, казалось, что они не будут иметь межгосударственного характера, а новая историческая фаза станет характеризоваться тем, что государства, которые к этому моменту, как считалось, с одной стороны — цивилизовались, с другой — стали более условными категориями, уже не будут конфликтовать друг с другом, а возникнут конфликты между государствами и дикими нелегальными формированиями, некими сетевыми террористическими структурами, как «Аль-Каида» и другие, за которыми виделось большое будущее.

Казалось, что государства, вошедшие в холодную фазу, станут конфликтовать с этими горячими, очень опасными, провоцирующими элементами, чья опасность, помимо прочего, в том, что они не локализованы, нетерриториальны, блуждающи. Про «Аль-Каиду» ходили мифы, что это какие-то блуждающие пещеры Афганистана и Саудовской Аравии, игра спецслужб, все уже входило в фазу такой общемировой новой игры.

Странность того, что сейчас происходит, — в том, что появилось ощущение возврата старой, давно похороненной игры, причем в очень резких, радикальных формах. Это вообще очень сильно меняет взгляд на прошлое. Все, что казалось отодвинутым в прошлое, внезапно приблизилось, и стало понятно, что от прошлого вообще нельзя избавиться. То, что это опять непосредственно связывается с Европой, — очень чувствуется, подчеркивается всем происходящим, в частности зарождением конфликта именно на Украине, где располагается географический центр Европы[3] (город Рахов в Западной Украине — точка географического центра европейского геоорганизма).

Если бы мы встали на рельсы какого-то пафоса, то могли бы логично сказать, что Украина является местом заката Европы, «европейского проекта». При этом мы наблюдаем то, что очень роднит ситуацию с Первой мировой войной и сильно отличает от Второй мировой: стороны конфликта ничем не отличаются

друг на друга. По сути, это дуэль между Твидлдумом и Твидлди[4], близнецами.

Это было подчеркнуто в Первую мировую войну, когда не только системы воюющих государств были абсолютно одинаковыми, просто зеркальным отражением друг друга, но и монархи были близкими родственниками, о чем очень подробно писал Солженицын в романе «Красное колесо». Исторические документы свидетельствуют: всю мировую войну Вилли[5] и Ники[6], будучи кузенами, нежно переписывались, на фотографиях два совершенно одинаковых человека с усами, в одинаковых мундирах, видно было, что мозг у них тоже ничем не различался. Ники был, при всем русском национализме, точно такой же немец, как и Вилли.

Вообще, ощущение такое, что всю войну они мирно сидели и пили чай, в то время как их армии и народы ужасно страдали, рубились. История их жестоко наказала, в результате и Вилли и Ники рухнули куда-то в тартарары. Видимо, это было наказание за подобную фамильярность, неразличие. Все это создавало ощущение тягостного бреда, сюрреализма, ненужности.

Сейчас тоже висит в воздухе ощущение ненужности этого всего. Этого не было во время Второй мировой войны, несмотря на ужас полный, кошмар того, что происходило. Никакая Первая мировая рядом не стояла с размахом катастрофических событий Второй мировой. Тем не менее не было ощущения духоты, это была война смыслов. Очень четко были выражены три мировые позиции, которые вошли в состояние военного конфликта: одновременно идеологического, философского, мировоззренческого, экономического и т. д.

То есть три идеологии — фашистская, коммунистическая и западная капиталистическая — вошли в рубилово друг с другом, и парадокс заключался в том, что, в частности, фашистская прослойка (блок) изначально предполагалась западным миром как защита от коммунизма. На начальной фазе западный мир поддерживал сильно и Гитлера и фашистов. Потом наступила фаза, когда Сталин стал поддерживать Гитлера и фашистов, опять же видя в Гитлере некий защитный блок против Запада. И тут сам по себе защитный блок оказался настолько могущественным, сильным и экстремальным в своих намерениях, что выступил стороной конфликта.

В результате, неожиданно для всего мира, капиталистическая западная часть и коммунистическая часть вдруг оказались в союзе. Это детективная ситуация, напоминающая то, как два человека враждуют, в некий момент платят одному и тому же наемному киллеру за убийство врага, а наемный киллер вдруг наезжает на них обоих, проявляет желание их убить, в результате чего они объединяются. Киллер оказывается киллером их вражды.

Гитлер, сам того не желая, выступил целителем мира, этой тяжелой страшной вражды, и вражда, сохранившись, вошла в ритуализированные формы, поскольку на нее наложилась память, печать этого союзничества.

Символично, что союзничество сформировалось на официальном уровне в Крыму, на Ялтинской мирной конференции. Это единственная, кроме Крымской войны, атаки легкой кавалерии[7], связь с Крымом, которой обладают западные люди.

Если спросить западного человека, что он знает про Крым, с какими ассоциациями сталкивается его мозг при слове «Крым», окажется, что этих ассоциаций только две.

Первая ассоциация — очень устаревшие, размытые, тем не менее очень болезненные воспоминания о Крымской войне XIX века (*В. В.*: Это, в принципе, была первая такая медиальная война). Это была очень важная, новаторская война, Россия ее проиграла, однако потом, благодаря Германии, как бы даже выиграла задним числом, но не своими руками, руками немцев. Степень болезненности этих ассоциаций демонстрирует довольно важный в данном контексте английский фильм «Атака легкой кавалерии»[8], который показывает такое просто тотальное рубилово, просто в мясо. Я не так давно читал книгу о Крымской войне — о том, что не только люди на ней убивали друг друга, но и сами обстоятельства стремились убить как можно больше людей, вовлеченных в эту войну. Постоянно происходили шторма, которые топили суда всех задействованных сторон, эпидемии убивали больше людей, чем гибло на войне; все, кто ее вел, тоже странным образом погибали. Ясно было, что война эта никем не одобрена, и незримые силы тоже очень жестко ее осуждали.

Вторая ассоциация — мирная, хотя тоже связана с войной: Ялтинская конференция в момент образования вот этого парадоксального триединства. Тринити запечатлелась у всех в мозгу и сейчас растворилась. Фигуры Черчилля, Рузвельта и Сталина, которые сидят вместе, в иконографии этой встречи как бы слипаются, что очень важно: такое ощущение, что, хотя они сидят отдельно на трех разных стульях, в этот момент они срастаются в трехголовое существо, которое поражает коллективное воображение как раз тем, что именно эти существа срастись не могут!

Принципиальное различие разных систем государств и руководителей словно бы оправдывало ту войну, за этим стояла модель своеобразного философского диспута.

Сейчас ситуация гораздо ближе к Первой мировой войне, и Путин, которого ненавидит Запад, является полным близнецом Запада и полным его отражением, он так же ничем не отличается от западных руководителей, как Ники ничем не отличался от Вилли. Это глубокое сходство, одинаковость системы, идеологии, приемов и подходов, вообще говоря, делает данную ситуацию безысходно ненужной. Всем навязывается выбор между совершенно одинаковыми объектами.

В. В. Возможно, в этом и таится страх: Запад сближается со своим отражением, которого он, как такового, может быть, и не ощущал, что и приводит к подобной ситуации.

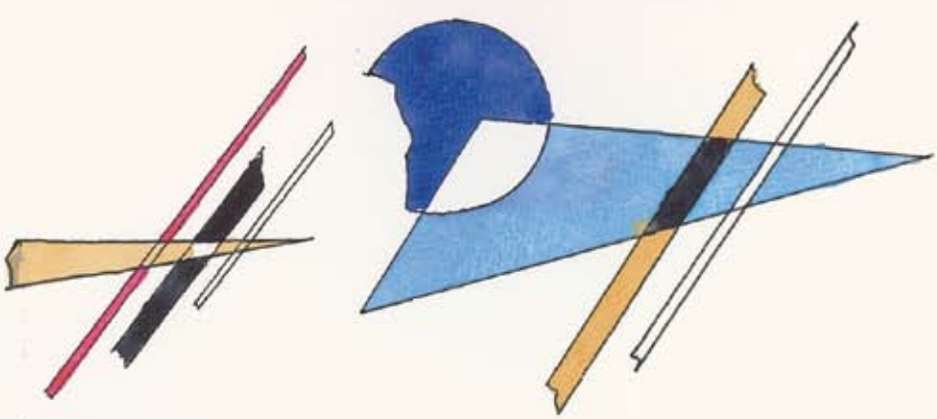
П.П. Ты прав. Мы здесь сталкиваемся с древним страхом перед близнецами, двойниками и отражениями, страхом подобия. В этом смысле было бы интересно исследовать известное, вдруг в силу обострения ставшее обозримым, явление русофобии на Западе. Очень во многих точках это напоминает антисемитизм XX века. Помню, в каких-то письмах Гитлер написал, что для него было шоком, когда он узнал, что бывают евреи с совершенно светлыми волосами, голубыми глазами и прямыми носами. Пока он думал, что евреи — это такие очень специфичные люди в ермолках, с длинными пейсами и бородами, пока он думал, что они четко отличимы, он к ним относился нормально. Но когда он понял, что они могут поставить под вопрос момент различения, в нем возникла на импульсивном уровне неприязнь: желание их уничтожить выражалось прежде всего в желании их отметить, отличить от себя, провести черту. Все начиналось с того, что все евреи должны были надеть желтые звезды. Боязнь сходства — это боязнь потери идентичности, ибо если мы не можем отличить себя от других, то мы уже не мы.

Гитлера преследовала в отношении евреев навязчивая идея. В частности, я видел большой фотоальбом, изданный в Третьем рейхе, — на тему, как распознать еврея. В этом гигантском фотоальбоме можно увидеть совершенно любые лица — лица эскимосов, китайцев, норвежцев, но притом объясняется с помощью очень рафинированных элементов и текстов, что это все же не совсем норвежцы, эскимосы, китайцы и негры, что евреи могут превращаться во всех.

В.В. Это мне напоминает прибор для определения национальности, созданный Леонидом Соковым[9] (*П. П.*: «Носы»!): его можно подносить к носам и определять национальность.[10]

П.П. Весь ужас зарождения фашизма происходит в тот момент, когда прибор не срабатывает. Это отчасти объясняет нам, почему конфликт опять разыгрывается на европейской почве: нужны участники внешне неразличимые, это принципиальный момент. Вероятными казались конфликты с арабами, китайцами, но Восток поглощает подобные конфликтные сюжеты своим отличием, — сразу всем говорится: мы другие, и чтобы вы не сомневались, что мы другие, мы еще и выглядим совершенно по-другому. В ситуации, которая разворачивается сейчас, на русских отчасти переносится история с антисемитизмом, глубокий

2 | **Павел Пепперштейн**
Без названия (с шарами и солдатами). 2014
Бумага, акварель, тушь. 30 × 40 см
Специально для журнала «Эрмитаж»



невроз, связанный с евреями, поскольку евреев сейчас вроде бы нельзя ненавидеть, запрещено, и это достижение, конечно же, Гитлера. Радикализовав программу национализма в направлении против евреев, он перекрыл подобную возможность.

Но кто-то же должен играть эту роль? Довольно удачно попадают под раздачу русские: они, как и евреи, самые аморфные, размытые, выглядят как угодно, находятся тоже везде, ничем ни внешне, ни внутренне не отличаются от западных людей. Перенос страха неразличения, страха двойника срабатывает идеально. То, что провалилось с бен Ладеном, не получилось с Каддафи, — вдруг нормально работает «по старым рецептам». Выясняется, что старые рецепты работают лучше новых.

В этой ретроспективе понятно, почему столько всколыхнулось старой символики. Например, на Украине, устроившей революцию, половина населения использует нацистскую символику, а другая половина, которая им противостоит, использует советскую символику, на каком-то интуитивном уровне понимая, что не российский триколор сработает, а красный флаг. Это очень важная, знаковая интуиция, притом что на рациональном уровне они знают: Россия, на которую они так надеются, терпеть не может коммунистическую символику и всячески открещивается от этого символического ряда, этого прошлого. Тем не менее они хватаются не за русский, а за красный флаг.

В.В. Важен еще момент телесного страдания после Первой мировой войны, возникновение медицинско-культурного проекта «протез». Протезированием восстанавливали травмированные тела, и русский авангард позаимствовал это и относился к русскому народу как к полностью травмированному, нуждающемуся в «протезах» для лечения общества. Сейчас протезы как таковые существуют на символическом уровне: это протезы сетевых компьютерных систем, неконтролируемые, выходящие за рамки телесности, необозримые.

П.П. Да, это напоминает мультик The Wrong Trousers из серии про Уоллеса и Громита, где одинокий злой пингвинчик переделывает механические штаны и втирается в доверие к мистеру Уоллесу. Тот увлекается штанами, в них удобно, они быстро бегают, сами передвигают ноги, в них можно ходить по потолку[11]. Проблема заключается в том, что когда мистер Уоллес засыпает, штаны сами на него надеваются и используют его как некую куклу, несут его

3 | **Павел Пепперштейн**
Без названия (с цветком и солдатом). 2014
Бумага, акварель, тушь. 30 × 40 см
Специально для журнала «Эрмитаж»

— Ленин это Лунный Серп! Ленин
— то и дело восклицала морская

в направлении банка, в чем и заключается злой умысел пингвинчика, который изначально очень плохой, хотя выглядит очень трогательно.

Сейчас эти все сети, эта электронная революция, которая сообщает всем, что наступило будущее, новый век, и что теперь все могут хаотично общаться друг с другом на некой плоскости всего мира, — провоцируют резкую архаизацию ситуации. Вот этот провал в прошлое и есть следствие кибернетической революции.

До этого в мире, который контролировался телевидением, все было достаточно дистиллировано, все официальные лица, чиновники и главы государств, а также официальные журналисты, которые сотрудничали с телевидением и в официальной прессе, — проходили некую модернизацию, были модернизированными персонами, только они имели право обращаться к массам, предоставлять информацию массам в той или иной форме.

Сейчас, с наступлением Интернета, массы сами себя начинают информировать, а в основном, скорее, дезинформировать, поскольку, как выясняется, люди дезинформируют друг друга в гораздо большей степени, чем любая власть.

Огромный выброс архаики связан с тем, что массы, в отличие от властителей, журналистов, профессионалов, неких других кастовых представителей, никакую модернизацию не прошли. Они как раз живут в том самом прошлом, которое признано официально давно закончившимся, отмененным; для них оно гораздо более актуально, чем принято было думать. Теперь это прошлое получило выход, сквозь Сеть на всех хлынули все уровни и слои этого очень агрессивного прошлого, поскольку исчез кастовый фильтр, который раньше работал.

Все связанное с современностью — исходило от властей. Сейчас все рухнуло, и этот дискурс тоже рухнул — и у самих властей. Прежде всего, это был дискурс, связанный с повышенной осторожностью. Власти демонстрировали свою компетентность в отличие от масс, населения, каких-то диких организаций; это выражалось и в том, что они были гораздо более осторожны и деликатны по отношению друг к другу, демонстрируя миру, что они и есть те самые люди, которые отдают себе отчет в том, что все происходит на пороховой бочке, что одно неосторожное движение, одна спичка — и все взорвется, рухнет. Все доверие, вся легитимность властей проистекали не в силу выборной системы, а именно в силу демонстрируемой ими повышенной осторожности. И вдруг сейчас эта осторожность рухнула на наших глазах: они стали вести себя так, будто пороховой бочки

4 | **Павел Пепперштейн**
— Ленин это Лунный Серп! Ленин это Небесный Боксер! — то и дело восклицала морская публика. 2014
Бумага, акварель, тушь. 30 × 40 см
Специально для журнала «Эрмитаж»

не существует, как ее не было во время Первой мировой войны.

Но она есть. И это главный момент в отношении Второй мировой войны — главное, что в ней произошло и что стало точкой: взрывы в Хиросиме и Нагасаки. Именно они означали: произошел переход на новый качественный уровень — и теперь все будет иначе.

И вот сейчас момент обещания, который зиждился на этих взрывах, исчез и восторжествовало сознание, что даже если, например, весь мир погибнет в ядерной катастрофе, это все равно будет какая-то заплесневелая, старая и немодная история.

Исчезли деликатность, осторожность, которые были краеугольным камнем. В очередной раз хочется вспомнить Хайдеггера и отдать ему должный респект за то, что он после Второй мировой войны сказал: «Осторожнее с кибернетикой»[12] — и был в этом отношении совершенно прав. Именно здесь кроется главная опасность: не в атомной бомбе, не в оголтелом империализме, не в хищничестве держав, не в косности властей, а просто в людях, населяющих Землю, — в них главная опасность, они самые стремные существа на свете, и никто другой.

Никакой жуткий диктатор не может быть хуже просто обычного нормального человека, в котором вроде бы ничего плохого нет, но он потенциально в тысячу раз опаснее всех ужасных персонажей, и когда он получил доступ, скорее — иллюзию участия во всем, тут-то и стало по-настоящему стремно. Исчезла созерцательность, исчезло сознание масс, что они ни на что повлиять не могут, а это было самым ценным достижением Второй мировой войны, самым позитивным, что было вынесено из нее.

Теперь у всех есть сознание, что они на всё могут повлиять, и сразу же происходит немедленное всеобщее включение в интерактив. Очень сложный вопрос: как это может развиваться и возможны ли от лица науки и технологий какие-то контрмеры, в каком-то роде будущая контрреволюция, отвечающая на кибернетическую революцию, оказавшуюся столь опасной для человечества…

Данный конфликт [на медийном уровне] в какомто смысле есть конфликт между Сетью и телевидением. Выявляется интересная вещь: телевидение не утратило своего потенциала. Более того, в некоторых ситуациях, на некоторых моделях все это действует более эффективно. Само слово «телевидение» означает «нацеленное зрение», иначе говоря — «зрение централизованное». Сеть представляет собой децентрализованное зрение, полиэкранное.

Если говорить о векторах идеологического развития человечества, нельзя исключить, что речь будет идти о возвращении к старым формам централизованных медиа. Взгляд нуждается в сборке. Как ни крути, главная проблема Земли и человечества — экологическая, сколь бы это ни прикрывалось конфликтами; и решить данную проблему можно только с помощью очень жесткого, античеловеческого контроля, потому что человек как психосоматический организм не содержит в себе никаких экологических импульсов. Наоборот, содержит в себе исключительно обратные импульсы. Чтобы решить эту глобальную проблему, надо будет очень сильно изнасиловать всех людей, отказав им в той свободе общения друг с другом в Сети, которой они сейчас располагают. Иначе они всю Землю и сами себя уничтожат полюбасу.

В. В. Может быть, стоит вообще всех политиков запереть в кинозале и заставить смотреть новый фильм «Годзилла»[13], это был бы тарантиновский подход.

П. П. Это нужно сделать немедленно. Только после многочасового просмотра подобного фильма человек может быть допущен к управлению.

1 Predalor (англ.) — хищник.
2 Согласно сказочно-мифологической модели мира, которую, возможно, имеет в виду П. П., первый мир — реальный (человеческий), второй — магический (мир игр и волшебства), третий — трансцендентный. Герои романа С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» (1999, 2002) существуют в трех мирах.
3 Географический центр Европы имеет несколько возможных расположений, зависящих от методики расчета и принятых границ Европы, включающих удаленные острова. Рахов (укр. Рахів) — административный центр Раховского района Закарпатской области. Рахов — название очень древнее, его можно перевести как «Спрятанное солнце», «Место, где прячется солнце»: «Ра» — «солнце», «хов» — от украинского «ховаться» («прятаться»).
4 Герои стихотворения С. Маршака «Твидлдум и Твидлди»: «Шли Твидлдум / И Твидлди / Войною друг на дружку. / У Твидлдума / Твидлди / Испортил Погремушку…».
5 Вильгельм II.
6 Николай II.
7 Атака легкой кавалерии — катастрофическая по своим последствиям атака британской кавалерии под командованием лорда Кардигана на позиции русской армии во время Балаклавского сражения 25 октября 1854 года, во время Крымской войны. Она вошла в историю также благодаря стихотворению Альфреда Теннисона «Атака легкой бригады».
8 «Атака легкой кавалерии» (The Charge of the Light Brigade), Великобритания, режиссер Тони Ричардсон; премьера состоялась 11 апреля 1968 года.
9 Леонид Соков — российский художник, известный представитель соц-арта.
10 Леонид Соков. «Прибор для определения национальности». 1977. Собрание Гюнтиса Брандса.
11 «Неправильные штаны» (The Wrong Trousers) — британский пластилиновый короткометражный мультфильм Ника Парка, снятый в студии Aardman Animations в 1993 году. Это второй мультфильм из серии «Невероятные приключения Уоллеса и Громита» (The Incredible Adventures of Wallace and Gromit), повествующей о похождениях изобретателя Уоллеса и его талантливого пса Громита.
12 «Атомная бомба начала взрываться уже в поэме Парменида…» — интервью с Мартином Хайдеггером во французском журнале L'Express, 1969 год: «Осторожнее с кибернетикой. Вскоре поймут, что это не так просто».
13 Речь идет о фантастическом боевике Гарета Эдвардса. В России премьера состоялась в мае 2014 года. Это 29-й фильм о Годзилле, а также второй американский перезапуск знаменитой японской франшизы — после «Годзиллы» Роланда Эммериха, снятой в 1998 году.

РЕКЛАМА

RDI. Culture

RDI. Culture

Развитие и управление художественными проектами

Образовательная программа

Издательство

Живи увлеченно

www.rdigroup.ru

ПРОВЕДЕНИЕ «МАНИФЕСТЫ» В ЭРМИТАЖЕ КАЖЕТСЯ ЕСТЕСТВЕННЫМ ЗВЕНОМ В ЛОГИКЕ РАЗВИТИЯ ВЫСТАВОК СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. ПОСЛЕ УЧАСТИЯ В МАДРИДСКОЙ ARCO И ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ МЫ МЕЧТАЛИ О ПРОВЕДЕНИИ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ПЕТЕРБУРГЕ. ТАКИМ СОБЫТИЕМ СТАЛА «МАНИФЕСТА» (ИЮНЬ–ОКТЯБРЬ 2014 ГОДА).

КРЕСТЫ НАД «МАНИФЕСТОЙ»
МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

50 лет назад в Эрмитаже состоялась выставка современного искусства, не предназначенная для чужих глаз. В музее служили рабочими по перемещению экспонатов несколько молодых художников, которые впоследствии стали известными и успешными. Тогда их искусство выходило за рамки официальных правил и выглядело вызовом. Выставка была организована сотрудниками Эрмитажа для сотрудников Эрмитажа. Публике ее не показывали. Однако художники и их друзья, обрадованные неожиданной трещиной в стене официального контроля над искусством, сделали из нее городскую сенсацию. Сотни представителей тогдашнего среднего класса потянулись в Эрмитаж через служебный вход. О выставке заговорили, ее обсуждали, о ней писали рукописные отзывы. Произошел политический скандал. Власти приказали выставку закрыть. Директор Эрмитажа был уволен, а деятельность музея на протяжении нескольких лет строго контролировалась.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

5 | **Томас Хиршхорн**
Срез. 2014. Инсталляция
Главный штаб

В 2013 году выставка братьев Чепмен снова вызвала скандал, но уже не со стороны властей, а со стороны публики. Множество людей, спровоцированных интернет-сайтом, письменно протестовало против оскорбления их чувств и против экстремизма, который они усмотрели в мрачных шутках по поводу нацизма и жестокости, в особенности — в распятой фигуре клоуна Макдональда. Протесты были посланы в прокуратуру. Прокуратура проверила выставку, экстремизма не нашла. Посетителей стало больше, а директор Эрмитажа ходил на свои лекции с охраной.

6 | **Герхард Рихтер**
Эма. Обнаженная на лестнице. 1966
Холст, масло. 200 × 130 см
Музей Людвига, Кёльн
Зимний дворец,
Аполлонов зал

В конце 50-х годов Эрмитаж посетила специальная комиссия Академии художеств СССР. Ее задачей было закрыть только что открывшуюся постоянную экспозицию французского искусства с работами импрессионистов, Матисса, Пикассо и др. Это искусство считалось крайне реакционным и провокационным. Запрет тогда не состоялся. Помог подписанный Лениным указ о национализации знаменитых коллекций, из которых происходили картины.

Так возникло особое культурное явление — третий этаж Эрмитажа. В 50-х и 60-х годах тут, на временных и постоянных выставках, постоянно толпились люди: студенты, художники, молодые физики и инженеры, поэты и архитекторы. Все спорили об искусстве. Тут рождались новые идеи и завязывались новые знакомства. Посетителей тех выставок сменили толпы туристов. А спорить уже не о чем. Все «революционеры» стали классиками.

7 | **«Квартирное искусство как домашнее сопротивление»**
Публичная программа «Манифесты 10»

ПАРТНЕР **ОАО «НОВАТЭК»**

НОВАТЭК

МАНИФЕСТА 10
ЕВРОПЕЙСКАЯ БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Санкт-Петербург
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

РЕКЛАМА

8 | **Тацу Ниси**
Жилая комната. 2014
Инсталляция. Зимний дворец

Но еще раньше, в 1919 году, в Зимнем дворце прошла Первая государственная свободная выставка произведений искусства. В парадных залах висели картины художников разных направлений, в том числе и 22 картины Павла Филонова под общим названием «Ввод в мировой расцвет». Успех был средний. Часть картин купило государство.

А в 1987 году во время выставки Ива Сен-Лорана на Дворцовую площадь выходили «активисты» с протестом против осквернения музейной святыни коммерческим искусством.

9 | **Павел Пепперштейн.** *Уголовник.* 2013
Холст, акрил. 150 × 200 см. Nahodka Arts & Place, Лондон. Зимний дворец

В 1920 году в Эрмитаже праздновали возвращение из Москвы эвакуированных из-за войны и надолго задержанных новыми властями музейных коллекций. Выступавший на том вечере комиссар, ярый сторонник авангарда, сказал, что он искренне желает, чтобы молодые художники как можно реже посещали Эрмитаж, что нужно отказаться от старого, чтобы строить новое, светлое будущее. Тогда в Эрмитаже, конечно же, не было еще третьего этажа, не стоял кабаковский «Красный вагон» и не планировалось проводить «Манифесту».

10 | **Катарина Фрич.** *Дама с собачкой* 2004
Полиэстер, сталь, дерево, краска
Высота 176 см, диаметр 134 см. Собрание Стефана Эдлиса и Гаэль Нисон. Зимний дворец

Сегодня показывать современное искусство вместе с классическим — обычное дело. Но то, что предлагает «Манифеста», — значительно сложнее. С одной стороны, это — продолжение рассказа об эволюции искусства, о том, как новаторство становится классикой, как затухают общественная острота и скандальность, сменяемые хрестоматийностью и поучительностью. В этом смысле важно было включить в выставку имена, которые соединяют современность с прошлыми этапами мирового искусства.

Кроме того, «Манифеста» устанавливает связь современного искусства не только с художественным собранием, но и со всем пространством Эрмитажа: с его зданиями, скульптурами на фасадах, площадью, реками, лестницами, Александровской колонной, со всем Петербургом и его имперской, революционной и военной историей.

11 | **Карла Блэк**. *Узнаваемая оборона*. 2014
Скульптурная инсталляция из синтетических порошков. Новый Эрмитаж, Двенадцатиколонный зал

12 | **Эрик ван Лисхаут**
В подвале. 2014
Инсталляция, HD-видео, цвет, звук
Главный штаб

Осмысление нового искусства в максимально широком контексте — давняя традиция Эрмитажа. Она начата собирательством Екатерины и Николая I, продолжается сегодня проектом «Эрмитаж 20/21». Мы рады тому, что «Манифеста» будет гостьей Эрмитажа и частью его экспозиции, тому, что память, живущая в наших стенах, еще раз по-новому станет частью художественного явления, равно обращенного и к будущему и к прошлому. Память стен — это традиция защиты «территории искусства» от войн и революций, от прихотей правителей и разрушительной силы толпы, от вынужденных эвакуаций и продаж. Сегодня на эту территорию претендуют, с одной стороны, сторонники цензуры и политического диктата, а с другой — приверженцы политических свобод и провокаций. У искусства же есть свои особые задачи, увидеть которые помогает широкий контекст Эрмитажа: и как коллекции, и как памятника и явления русской культуры.

13 | **Жоэль Тёрлинкс**. *(Красная) комната*. 2014. Адаптация проекта A Stretch Museum Scale 1:1 (2002)
Главный штаб

Опыт борьбы и защиты у нас есть (хотя и не только положительный). Весь XX век, когда почти все кресты на зданиях были скинуты богоборцами или сбиты снарядами, над Дворцовой площадью гордо реял ангел с попирающим врага крестом на колонне и сиял золотой крест на куполе Большой церкви Зимнего дворца. Вот символ и урок. Они напоминают о том, на каком фоне происходят сегодняшние (казалось бы, острые, но при этом мимолетные) споры. И в их тени рождается прекрасное новое искусство.

ОТКРЫТОЕ ОКНО. ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

Проведение «Манифесты» в Эрмитаже кажется естественным звеном в логике развития Отдела современного искусства. После участия в мадридской ARCO и Венецианской биеннале мы мечтали о проведении биеннале современного искусства в Петербурге. Таким событием стала «Манифеста».

14 | **Луиза Буржуа.** *Институт.* 2002
Серебро. 30,5 × 70,5 × 46,4 см
Витрина: сталь, стекло, зеркала, дерево. 177,8 × 101,6 × 60,9 см
Новый Эрмитаж

Искусство с детства оказывает своего рода давление на каждого жителя Петербурга. Оно присутствует на фасадах домов и в городской планировке, за стенами музеев и на сценах театров. Это петербургское «насилие искусства», подобное римскому и венецианскому, устанавливает представление о нормах морали и собственном достоинстве. Главным источником этого давления является Эрмитаж, определивший многие важнейшие моменты понимания истории искусства в России. Позиция Эрмитажа авторитарная, но именно авторитаризм в вопросах эстетики, как и в вопросах морали, спасает общество от обнищания духом и вырождения. В Петербурге принято говорить о том, что Эрмитаж прививает вкус к искусству. То же слово используется в ботанике, когда говорят о прививке деревьев с целью получения лучших плодов.

15 | **Глюкля (Наталья Першина-Якиманская)**
Дебаты о разрыве: когда личное становится общественным. 2014. Перформанс
Публичная программа «Манифесты 10»

16 | **Марлен Дюма.** *Медиатор.* 2006
Холст, масло. 130 × 110 см
Главный штаб

После падения советской власти появилась возможность показать в музее классиков XX века: Поллока и Уорхола. Центральный — Николаевский — зал Зимнего дворца в разное время представлял выставки Ботеро и Сулажа. Возвращение Кабаковых в Россию в 2004 году ознаменовало собой начало последовательного показа современного искусства в музее, который с 2008 года осуществляется в рамках проекта «Эрмитаж 20/21». А инсталляция «Красный вагон» постоянной экспозиции Главного штаба стала эмблемой коллекции новейшего искусства.

17 | **Доминика Гонсалес-Фёрстер**
Опера носового платка. 2014
Смешанная техника
Главный штаб

17 |

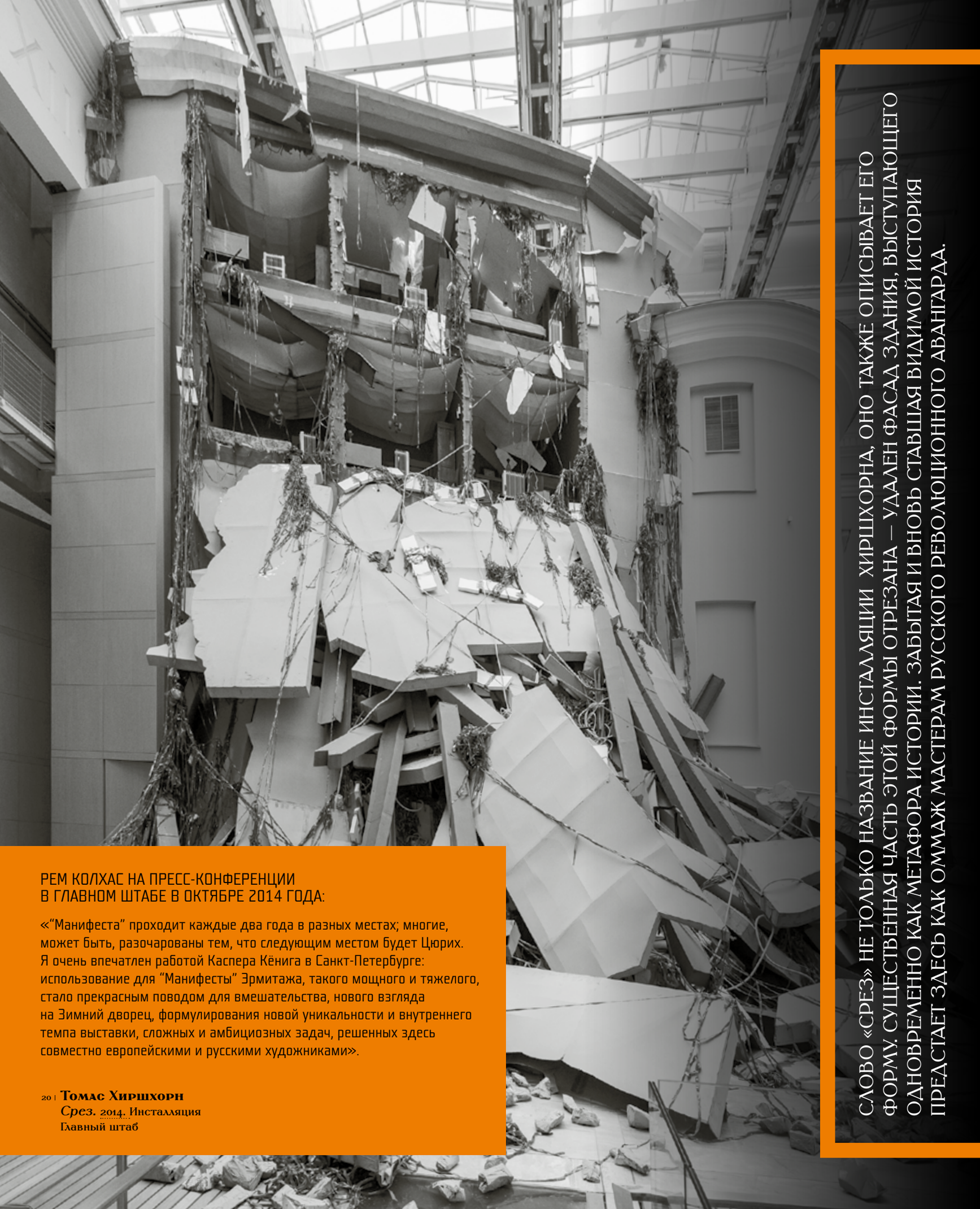
18 |

18 | **Ханс-Питер Фельдман**
Венера Медицейская. 2014
Главный штаб

19 |

19 | **Павильоны проекта «Незацикленное кино» публичной программы «Манифесты»**

«Манифеста» в Петербурге входит в историю как новый этап в развитии современного искусства в Эрмитаже и как первое в России международное художественное событие такого масштаба. Построенный итальянскими, французскими и немецкими архитекторами Петербург — частичка Европы в России; окно, через которое Россия смотрит в Европу, писал Пушкин, цитируя европейца Альгаротти. Мы выбрали для «Манифесты» европейского куратора и предложили ему показать нам свое представление о сегодняшнем искусстве. Это событие, несомненно, позволило Петербургу пережить новый виток развития искусства и вновь ощутить себя частью Европы. Пусть по прежнему всего лишь окном, но окном открытым.



СЛОВО «СРЕЗ» НЕ ТОЛЬКО НАЗВАНИЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ ХИРШХОРНА, ОНО ТАКЖЕ ОПИСЫВАЕТ ЕГО ФОРМУ. СУЩЕСТВЕННАЯ ЧАСТЬ ЭТОЙ ФОРМЫ ОТРЕЗАНА — УДАЛЕН ФАСАД ЗДАНИЯ, ВЫСТУПАЮЩЕГО ОДНОВРЕМЕННО КАК МЕТАФОРА ИСТОРИИ. ЗАБЫТАЯ И ВНОВЬ СТАВШАЯ ВИДИМОЙ ИСТОРИЯ ПРЕДСТАЕТ ЗДЕСЬ КАК ОММАЖ МАСТЕРАМ РУССКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО АВАНГАРДА.

РЕМ КОЛХАС НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ
В ГЛАВНОМ ШТАБЕ В ОКТЯБРЕ 2014 ГОДА:

«“Манифеста” проходит каждые два года в разных местах; многие, может быть, разочарованы тем, что следующим местом будет Цюрих. Я очень впечатлен работой Каспера Кёнига в Санкт-Петербурге: использование для “Манифесты” Эрмитажа, такого мощного и тяжелого, стало прекрасным поводом для вмешательства, нового взгляда на Зимний дворец, формулирования новой уникальности и внутреннего темпа выставки, сложных и амбициозных задач, решенных здесь совместно европейскими и русскими художниками».

20 | **Томас Хиршхорн**
Срез. 2014. Инсталляция
Главный штаб

Little Greene

PAINT & PAPER 1773

Партнер Манифеста 10
Санкт-Петербург

английские краски и обои

Найди ближайший магазин по ссылке: manders.ru/address

ОБОИ • Москва • Московская область • Санкт-Петербург • Абакан • Архангельск • Астрахань • Балаково • Владимир • Волгоград • Екатеринбург • Иркутск • Казань • Калининград • Кемерово • Краснодар • Красноярск • Липецк • Нижний Новгород • Новосибирск • Омск • Орел • Пенза • Ростов-на-Дону • Самара • Саратов • Стерлитамак • Тольятти • Тюмень • Уфа • Чебоксары • Челябинск
КАЗАХСТАН • Алматы • Астана • УКРАИНА • Киев

КРАСКИ • Москва • Московская область • Санкт-Петербург • Абакан • Екатеринбург • Иркутск • Казань • Кемерово • Краснодар • Красноярск • Нижний Новгород • Омск • Орел • Пенза • Ростов-на-Дону • Самара • Стерлитамак • Тольятти • Тюмень • Уфа • Чебоксары
КАЗАХСТАН • Алматы • Астана • УКРАИНА • Киев

реклама

ЭРМИТАЖ. 1941–2014

ЯСУМАСА МОРИМУРА

21 | **Ясумаса Моримура**
Эрмитаж. 1941–2014. 2014
Цветная фотография
Предоставлено художником

22 | **Ясумаса Моримура**
Эрмитаж. 1941–2014. 2014
Черно-белая фотография
Предоставлено художником

Художник родился в 1951 году в Осаке, где живет и работает по сей день. Проект «Эрмитаж. 1941–2014» подготовлен специально для основной программы Европейской биеннале современного искусства «Манифеста 10» (Государственный Эрмитаж, июнь–октябрь 2014 года). Основан на рисунках, сделанных в блокадном Эрмитаже Верой Милютиной и Василием Кучумовым. Вскоре после начала Великой Отечественной войны более миллиона произведений из собрания Эрмитажа были эвакуированы. Рисунки Милютиной и Кучумова запечатлели облик музея, лишившегося экспонатов. Ясумаса Моримура решил воспроизвести некоторые из них средствами фотографии. Он сам «вошел» в кадр, одевшись подобно своим героям — художникам блокадных лет, и подверг снимки, сделанные в современном Эрмитаже, специальной обработке, убрав из рам картины, отсутствовавшие в годы войны. Фотопроект показывает Эрмитаж сегодняшний и блокадный, 1941 года. Все шесть фотографий выставлены в тех самых залах, которые запечатлены на рисунках Милютина и Кучумовой. В дополнение к основному проекту художник представил ряд фотографий и коллажей, сделанных в процессе подготовки. Они демонстрировались вместе с оригинальными блокадными рисунками из собрания Эрмитажа в одном из залов Главного штаба. Проект передан художником в коллекцию Государственного Эрмитажа.

23 | **Ясумаса Моримура**. *Эскиз I для проекта «Эрмитаж. 1941–2014»*. 2014
Бумага, смешанная техника. 27 × 18 см
Предоставлено художником

24 | **Вера Милютина**. *Уборка в зале с большим просветом. Серия «Эрмитаж в блокаду»*. 1942. Бумага, уголь
Государственный Эрмитаж

25 | **Ясумаса Моримура**
Эрмитаж. 1941–2014. 2014
Черно-белая фотография
Предоставлено художником

Контур

Тема моего проекта для «Манифесты 10» — творчество художников Веры Милютиной и Василия Кучумова. Они изображали жизнь Эрмитажа во время Великой Отечественной войны, после эвакуации более чем миллиона экспонатов; по их рисункам мы можем судить о том, как выглядел музей в годы блокады — без своей коллекции. Я выбрал шесть рисунков и попытался воспроизвести их современными средствами фотографии, осознавая, насколько трансформация рисунка в фотографию непроста сама по себе.

Прежде всего, я и мои ассистенты отправились в те залы Эрмитажа, где работали Милютина и Кучумов. Мы постарались найти максимально близкие к их рисункам точки обзора и установили там фотокамеры. Затем я надел вещи военного времени, подобные тем, в которые были одеты оба художника, и сам вошел в кадр. В кадр попали также посетители Эрмитажа, ходившие в тот момент по залам.

Полученные снимки я сделал похожими на фотографии залов военных лет (например, убрал из рам картины). В результате вышло так, что на фотографиях смешались образы военного прошлого и настоящего.

«Видимое» и «невидимое»

Экспонаты Эрмитажа вернулись только после войны, процесс шел трудно и занял несколько лет. Находясь в нынешнем, воссозданном Эрмитаже, трудно представить себе те испытания для искусства, которые обрушились на него в 1941 году. И все же я попытался обнаружить в сегодняшних залах музея следы тяжелых воспоминаний о постигшей его некогда трагедии. Думаю, для лучшего понимания хранящихся здесь сокровищ искусства и вообще сущности Эрмитажа очень важно иметь в виду тот кризис (я называю кризисом временную утрату музеем его коллекции). Бродя по залам Эрмитажа, можно попробовать ощутить временной скачок, представить себе пустые рамы, ясно увидеть, как исчезают со стен картины. Доля отсутствия по-прежнему живет в экспонатах, сколь бы давно это ни случилось.

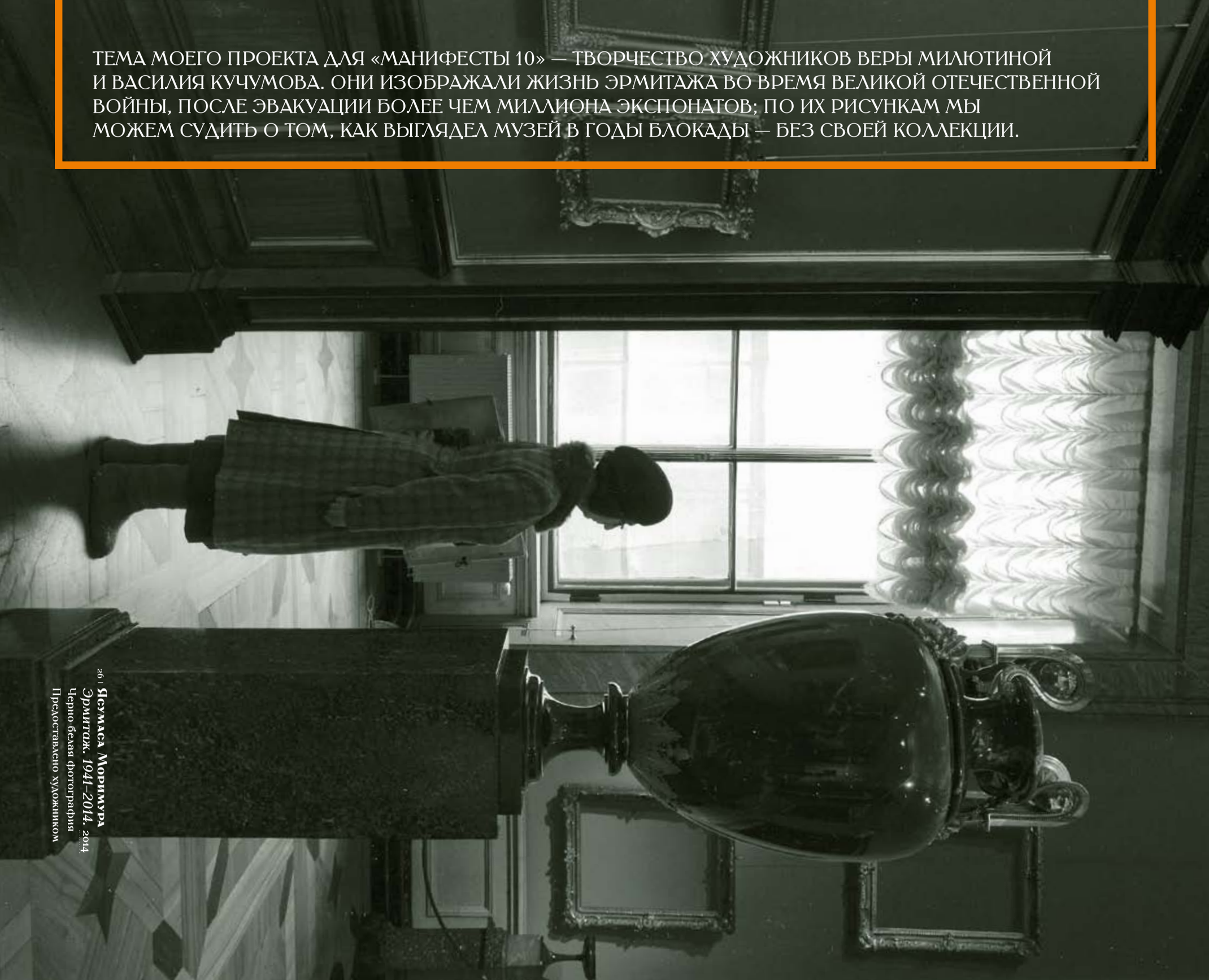
За «видимым», нынешним Эрмитажем прячется и вдруг проступает, словно в рентгеновских лучах, «невидимый» Эрмитаж военных лет. А с другой стороны, в «невидимое» — в пустые рамы на стенах времен блокады — возвращаются исчезнувшие картины. Это как галлюцинация. Взаимоотношения «видимого» и «невидимого» — концепция проекта.

«Искусство испытаний»

Что представляет собой кризис для искусства? Я применяю это понятие к военному времени, когда музей опустел, к тем годам, когда экспонаты покинули свои места и стали «невидимыми», когда в Эрмитаже завязалась ожесточенная борьба между жизнью и смертью. В такой ситуации людям требовалась невероятная вера в силу искусства, открывшая им нечто новое в нем. Разве не можем мы сказать, что искусство придает людям стойкость в борьбе с невзгодами?

Кризисный опыт Эрмитажа в конечном счете показывает, насколько искусство выносливо и жизнеспособно. Что это было за время? Я не жил в те годы, а потому не могу с уверенностью ответить на подобный вопрос.

ТЕМА МОЕГО ПРОЕКТА ДЛЯ «МАНИФЕСТЫ 10» — ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ ВЕРЫ МИЛЮТИНОЙ И ВАСИЛИЯ КУЧУМОВА. ОНИ ИЗОБРАЖАЛИ ЖИЗНЬ ЭРМИТАЖА ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ, ПОСЛЕ ЭВАКУАЦИИ БОЛЕЕ ЧЕМ МИЛЛИОНА ЭКСПОНАТОВ; ПО ИХ РИСУНКАМ МЫ МОЖЕМ СУДИТЬ О ТОМ, КАК ВЫГЛЯДЕЛ МУЗЕЙ В ГОДЫ БЛОКАДЫ — БЕЗ СВОЕЙ КОЛЛЕКЦИИ.



26 | **Ясумаса Моримура**
Эрмитаж. 1941–2014. 2014
Черно-белая фотография
Предоставлено художником

СТАРТ

Специальный проект
Фонда поддержки
современного искусства
ВИНЗАВОД

Поддержка молодых художников
Выставочная программа
Дискуссионная площадка
Национальный интернет-портал

· Мы открываем новые имена ·

г. Москва, 4-й Сыромятнический переулок, 1, стр.6
www.winzavod.ru
www.projectstart.ru

старт
площадка
молодого
искусства

РЕКЛАМА

ФОТО: ТАСС

27 | **Хиросима.** 1945

«ЛЮДЯМ, РОДИВШИМСЯ В КОНЦЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ, ОТМЕТИВШИМ СВОЕ 20-ЛЕТИЕ КАК РАЗ В МОМЕНТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГИТЛЕРОВСКОЙ ВЛАСТИ И, ОДНОВРЕМЕННО, ПЕРВЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ И, ДЛЯ ВЯЩЕГО УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ИХ ВОСПИТАНИЯ, ВВЕРГНУТЫМ В КОШМАР ИСПАНСКОЙ И ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙН, В АД КОНЦЕНТРАЦИОННЫХ ЛАГЕРЕЙ, В ЕВРОПУ ПЫТОК И ТЮРЕМ, — СЕГОДНЯ ПРИХОДИТСЯ ВОСПИТЫВАТЬ СВОИХ СЫНОВЕЙ И СОЗДАВАТЬ ЦЕННОСТИ В МИРЕ, КОТОРОМУ УГРОЖАЕТ ЯДЕРНАЯ КАТАСТРОФА. ПОЭТОМУ НИКТО, Я ДУМАЮ, НЕ ВПРАВЕ ТРЕБОВАТЬ ОТ НИХ ОПТИМИЗМА. Я ДАЖЕ ПРИДЕРЖИВАЮСЬ МНЕНИЯ, ЧТО МЫ ОБЯЗАНЫ ПОНЯТЬ — НЕ ПРЕКРАЩАЯ ОДНОВРЕМЕННО БОРОТЬСЯ С ЭТИМ ЯВЛЕНИЕМ — ОШИБКУ ТЕХ, КТО, НЕ ВЫДЕРЖАВ ГНЕТА ОТЧАЯНИЯ, ОСТАВИЛ ЗА СОБОЙ ПРАВО НА БЕСЧЕСТЬЕ И КАНУЛ В БЕЗДНУ СОВРЕМЕННОГО НИГИЛИЗМА. НО ФАКТ ОСТАЕТСЯ ФАКТОМ: БОЛЬШИНСТВО ИЗ НАС — КАК У МЕНЯ НА РОДИНЕ, ТАК И В ЕВРОПЕ — ОТРИНУЛО ЭТОТ НИГИЛИЗМ И ПЕРЕШЛО К ПОИСКУ НОВОГО СМЫСЛА ЖИЗНИ. ИМ ПРИШЛОСЬ ОСВОИТЬ ИСКУССТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ ВО ВРЕМЕНА, ЧРЕВАТЫЕ ВСЕМИРНОЙ КАТАСТРОФОЙ, ЧТОБЫ, ВОЗРОДИВШИСЬ, НАЧАТЬ ОЖЕСТОЧЕННУЮ БОРЬБУ ПРОТИВ ИНСТИНКТА СМЕРТИ, ХОЗЯЙНИЧАЮЩЕГО В НАШЕЙ ИСТОРИИ».

Альбер Камю. Нобелевская речь (1957)

194 Дети
200 Лог
206 Музей Израиля
212 Николас Ильин

О детях

ЛОСИЦЫ. ТРИ ВСТРЕЧИ

Эти встречи начались с письма матушки Вениамины с просьбой о помощи — создании в Лосицах, упоминаемых еще в писцовой книге конца XV века, краеведческого музея, потребность в котором она объясняла необходимостью нравственного воспитания, воспитания в любви к отечеству, подопечных обители милосердия, живущих в деревне.

РИСУНКИ: ЛЕНА ЗАГИДУЛЛИНА

ВЛАДИМИР МАТВЕЕВ

Затеряна обитель в Плюсском районе Псковской области; путь к ней от Санкт-Петербурга занимает на автомобиле несколько часов. Трижды в течение года (весна 2013-го — весна 2014-го) сотрудникам Государственного Эрмитажа удалось встретиться с ребятами из Лосиц.

За стеклами книжных полок в моем рабочем кабинете, как напоминание об одной из поездок в Лосицы, разместился выпуск новостей «Лоси трубят» за № 568, в необычном для стенной газеты книжном формате. Во время первой поездки в Лосицы весной 2013 года мы, небольшая группа сотрудников Государственного Эрмитажа, не только ознакомились с многовековой историей погоста, с насельниками и подопечными обители, существующей при храме во имя святителя Митрофана Воронежского, со зданием школы, построенной в 1915 году стараниями отца Павла Романского, но и соприкоснулись с теми доверительными и одновременно ответственными отношениями, которые устанавливаются здесь между «старшими» и «младшими».

Нас, жителей большого города, многое удивило в жизненном укладе лосицкого сообщества (сегодня в обители около 20 человек: детей и взрослых), и в первую очередь — «недетское» отношение детей к своим повседневным обязанностям, сезонным и круглогодичным: сенокос, поле, огород, дрова, уход за животными, дойка, разнообразные работы на кухне, уход за самыми пожилыми насельниками обители. Еще — обязательная учеба в школе, учеба в музыкальной школе, обучение танцам (для всех). И в общеобразовательную школу в селе Ляды, и в музы-

ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

кальную школу в городе Гдове ребят возят на автобусе, приобретенном обителью. А еще — ежедневные молитвы и службы в храме, многочисленные паломнические поездки по стране, поездки в музеи Санкт-Петербурга, оздоровительные поездки на море. Но наибольшее впечатление на нас произвели рассказы о проводимых в Лосицах военно-патриотических играх — «зарницах», на которые съезжается до 150 участников. Защищать Родину в Лосицах самозабвенно учатся и мальчики и девочки. Для них привычны лыжные переходы и на 20, и на 40 километров. А возглавляет колонну юных лыжников матушка Вениамина.

В первый свой приезд в Лосицы мы посетили и расположенный в деревне Лог (административно вошедшей в Лосицы) Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева, филиал Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Воспитанники обители милосердия постоянно приходят в этот удивительно теплый дом.

В следующий раз эрмитажные сотрудники приехали в Лосицы несколько месяцев спустя. Одной из целей поездки стало более детальное обследование здания бывшей школы, долгие годы служившего клубом. И опять нас ждало совместное с ребятами чаепитие на веранде Дома-музея Ал. Алтаева, которое сопровождало обсуждение планируемого познавательного проекта «Лосицы. Надежда и сердце России в каждом ее уголке». Разные пути привели ребят в обитель милосердия. Для кого-то приезд в Лосицы — шанс изменить отношения с жизнью, попытка стать хозяином своей судьбы. Этим шансом многие ребята (мальчики и девочки) стараются воспользоваться; воспитываются они в терпении и в любви: любви к ближнему, любви к России. Уж на кого ребята из Лосиц не похожи, так это на пай-мальчиков и пай-девочек, но у каждого находят (каждому помогают найти в себе) таланты и умения. Сближают молитвы, учеба, песни, игры, достойные уважения собственные пристрастия: воспитывается личность.

Наши поездки в Лосицы удивительным образом совпали с публикацией информации о том, что Президент России поручил своим полпредам сформировать департаменты по общественным проектам, которые призваны отвечать за патриотическое воспитание, духовно-нравственные основы и связи с некоммерческими организациями. Обитель милосердия, несомненно, представляет собой одну из возможных версий такой работы.

1–2 | **Дети из поселка Лосицы на экскурсии в Государственном Эрмитаже.** 2014

2 | ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

Матушка Вениамина

В Ольгин день мы всегда в Музее Алтаева. Это — первое место нашего окультуривания. Когда мы сюда приехали, мы были не абсолютные Маугли, но домашний афоризм был у детей: “Снимайте ботинки перед тем, как ложиться в кровать”. Вопрос стоял не о том, чтобы снимать футболку, а именно — о ботинках. Все наше окультуривание, все наши песни, — здесь, и концерты, и прием гостей. После Рождества мы здесь до двух часов ночи поем, под гитару и рояль, которому больше 150 лет. Сначала дети просто смотрели, у них другая жизнь, они не пели в своем “другом” детстве, стеснялись гостей. Потом пробрало, начали петь, так это красиво и интересно.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

4

5

6

ФОТО: О. МЕЛЕХКИНА

Матушка Вениамина: «Мы творим, потому что мы живем. Что бы ни происходило, какие бы катаклизмы, мы все время должны творить. Смысл всей нашей жизни — творить отдавая, творить с жертвой. В этом смысле важно, чтобы наши дети учились не для развлечения, а с готовностью передавать.
Для этого — театральные действа старших для младших, ведь потому мы на земле Лосицкой живем, что здесь вибрирует этот импульс новомучеников, не прекращается, эта преемственность, даст Бог, будет продолжаться. Вот чем Россия жива: не то, что мы что-то такое изобретем, что всем станет интересно, а — в этой простой, даже примитивной, жертвенности; творить жертвуя и жертвовать отдавая. Здесь интересно рассказывают об отцах: отце Павле и др., которые города оставили, чтобы жить здесь. Мы детям рассказываем: он здесь работал, рисовал, писал, и мы с вами сейчас пойдем и попробуем то же. Мы с вами живы, — значит, должны петь, танцевать и будущих своих малышей так же научить. Мы говорим старшим: ты сам можешь не хотеть ни плясать, ни играть на баяне, но ты же в генофонд свой закладываешь то, что потом будет в твоих внуках. Идем и несем в нашу богадельню бабушкам наши прянички, которые мы испекли; вот об этом делании все время говорим и движемся, одухотворяясь, передаем это своим ребятам — и хотим, чтобы они передавали дальше. И в этом вечность, и в этом нет уныния».

28 февраля 2014 года в обители в средней общеобразовательной школе в селе Ляды прошел День Эрмитажа. Сотрудники музея Владимир Матвеев и Евгения Суслова рассказали о начавшемся праздновании 250-летия Государственного Эрмитажа, Андрей Мазуркевич — о работающей в Псковской области археологической экспедиции, студентка Санкт-Петербургского государственного университета Мария Тимофеева представила возглавляемую генеральным директором Государственного Эрмитажа Михаилом Борисовичем Пиотровским кафедру музейного дела и охраны памятников. Встреча в школе завершилась выступлением музыкальной группы под руководством Арсения Соколова, сотрудника одного из подразделений музея.

Заключительная часть Дня Эрмитажа прошла в деревне Лосицы. После трапезы и беседы все участники встречи направились в Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева, где для них провели экскурсию (в том числе и по новой выставке, рассказывающей о творчестве Артура Феличе, оформленной при поддержке Фонда «Эрмитаж XXI век» и журнала «Эрмитаж»), после которой в гостиной усадебного дома прозвучали фольклорные и духовные песнопения в исполнении гостей из Санкт-Петербурга и воспитанников лосицкой обители милосердия.

РИСУНКИ: ЛЕНА ЗАГИДУЛЛИНА

Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева

Ал. Алтаев — литературный псевдоним писательницы М. В. Ямщиковой (1872–1959), чья жизнь более 60 лет была связана с псковской землей. Она не раз приезжала сюда в период с 1895 по 1958 год. В состав музея входят усадебный дом, построенный в первой половине XIX века и являющийся памятником архитектуры, флигель, фрагменты парка бывшей усадьбы Лог.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ТАТЬЯНА СТЕПАНОВА*

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Двухвековой помещичий дом стоит на высоком берегу псковской реки Плюссы. Окружают его старые липы, ели, дубы, кусты сирени и акации, когда-то давным-давно с любовью посаженные владельцами этой усадьбы, названной Логом. С запада усадьба ограждена глубоким оврагом (лощиной), на дне которого лежат огромные камни-валуны и протекает быстрый холодный ручей, впадающий в Плюссу.

Одна из владелиц усадьбы в конце XIX века попыталась переименовать Лог в Лялино, а южный фасад дома, выстроенного в строгом стиле ампир, украсила резными «олонецкими» наличниками. Однако новое название не прижилось. Лог, упоминаемый в новгородских летописях XVI века, свято помнящий своих многочисленных насельников — небогатых дворян, защищавших честь Отечества в сражениях со шведами, французами, турками, остался Логом. Их фамилии — Нелядинские, Трофимовы, Зиновьевы, Бутовичи, Щетинины, Реммеры — мало что напомнят даже самому просвещенному историку. Их ордена и другие знаки отличия — обычный набор для офицеров, получивших отставку в чине подполковника, полковника, генерал-майора.

100 лет дом принадлежал военным дворянским фамилиям; нарушили этот список местные крестьяне, выкупившие усадьбу, заложенную подполковником Вильгельмом фон Реммером в 1884 году в земельном банке. Тогда-то, покидая усадьбу Лог, 35 лет прослуживший на Кавказе бравый подполковник утопил в Плюссе бронзовые мортиры, отвоеванные у неприятеля во время одной из турецких кампаний. Они стояли у парадного подъезда и возвещали о прибытии гостей или о семейном торжестве. И правда, на что крестьянам пушки?

Дом с колоннами стал сдаваться в аренду. В начале 1890-х его с садом и частью хозяйственных построек приобрело семейство Писаревых, чтобы проводить здесь лето. Дом в Логе станет самым дорогим земным пристанищем для их младшей дочери Ольги Гориневской (1889–1978). Случится так, что бывшая дворянка, в юности — воспитанница французского бенедиктинского монастыря Святого Фомы, жена царского архитектора С. Ю. Сидорчука, эмигрировавшего в Польшу в начале революции, станет сельской учительницей и проживет в Логе с 1917 по 1967 год. После высылки Николая II и всей императорской семьи она навсегда покинет Царское Село и поселится на даче своих родителей. Дом будет укрывать ее во время Гражданской войны, тотальной коллективизации, раскулачивания и последующих репрессий. Здесь в годы Великой Отечественной, во время оккупации, она станет прятать в подвале партизан. Позже, уезжая в далекую Америку к дочерям, завещает дом с колоннами государству для устроения в нем музея, посвященного памяти близкого друга и старейшей детской писательницы — Маргариты Владимировны Ямщиковой (1872–1959), известной в литературе под мужским псевдонимом Ал. Алтаев.

Современному молодому читателю это имя мало что скажет. И тем не менее Алтаев — автор более сотни рассказов, сказок, историко-биографических повестей и романов. Авторский список Ал. Алтаева, начатый ею самой в 1946 году, содержит 144 книги, большинство из них увидели свет до 1917-го. Ал. Алтаев — это книги о Галилее, Джордано Бруно, Карле Линнее, Гутенберге, Рафаэле, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Бетховене, Шиллере, Андерсене, Сервантесе, Жуковском, Тургеневе, Лермонтове, Агине, Репине, Щепкине, Линкольне,

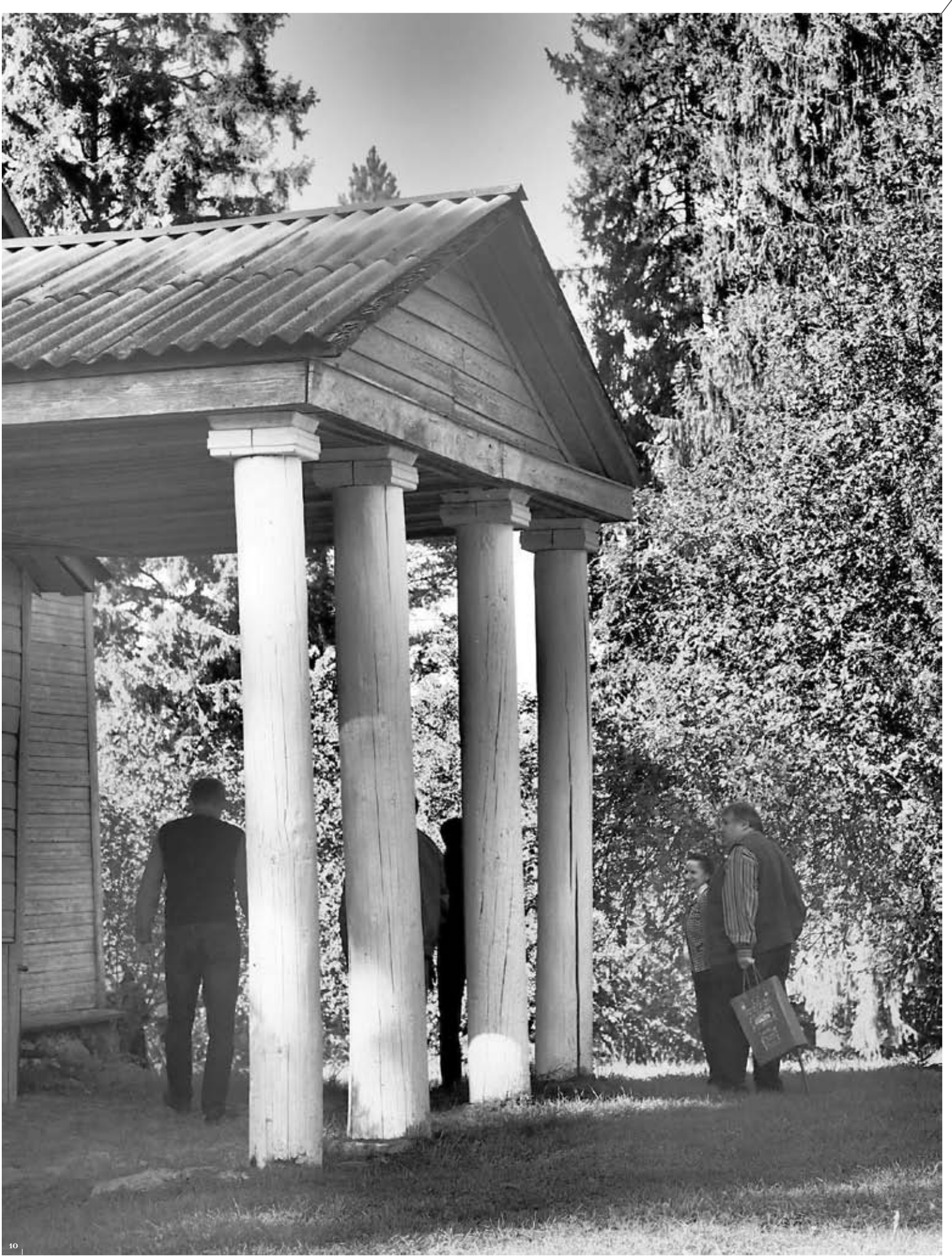
7 |

8 |

9 |

7–10 | **Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева**
Лосицы, Псковская область. 2014

* Т. Н. Степанова, главный хранитель Музея-усадьбы «Лог»



10

Колумбе, Лютере, Гарибальди и мн. др.: книги, экземплярами которых Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева, филиал Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, похвастаться не может.

Но музею повезло с домом, или дому повезло с музеем. Наверное, сейчас уже не в каждом музее истертые, стоптанные полы помнят походку участника Бородинской битвы, а высокие сухие подвалы — тихий шепот устраивающихся на ночлег советских партизан.

А еще в музее есть «поющие» двери, как будто снятые с петель дома гоголевских старосветских помещиков, и чердак, напоминавший его владельцам древний корабль викингов.

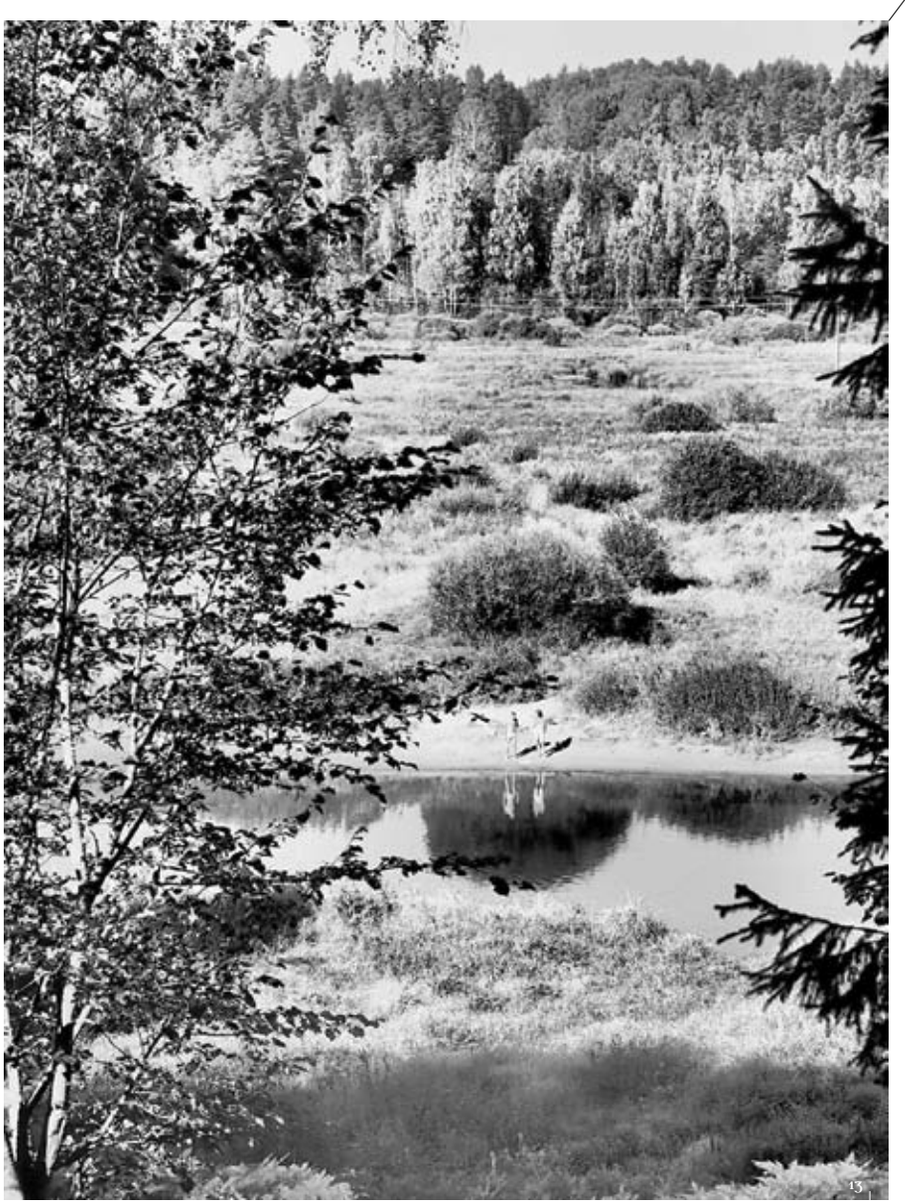
При чем здесь Алтаев? Она тоже любила этот дом, любила Лог, писала о нем в своих воспоминаниях и приезжала сюда почти каждое лето с 1895 по 1958 год. В 1926-м М. В. Ямщикова, урожденная Рокотова, купит усадебный флигель, выстроенный в 1910 году А. В. Конвенским, но когда в нем станет одиноко и холодно, поселится в старом усадебном доме у Ольги. «Я живу в старой помещичьей усадьбе, уникально сохранившейся, — пишет Алтаев в 1955-м своему другу, профессору Н. Я. Берковскому. — Дом рус. ампир с обстановкой смешанной, но старинной, есть мебель карельской березы Павловских времен. Этот дом принадлежит моему другу, почти второй дочери, учительнице, а я купила флигель. У нас поселок учителей и ветеринара, всего шесть домов, и такие просторы, что фельдшерица, сопровождавшая меня, брала солнечные ванны на травке у балкона. Кругом спокойно ходят волки. В этом году убили трех рысей. Эту сторону я знаю 60 лет подряд, и хронику пишу с первого дня, когда ваксу употребляли как мазь от ломоты, старик скороход ходил за 75 верст за 20 коп, а мужик от медведей укладывал на своем поле Миколу Чудотворца, а когда Микола не помог, он стегал икону ремнем. Я записывала все, п. что имела особую связь и содружество с крестьянами, т. к. у нас о докторе не слышали, а на живот новорожденного клали червяка — личинку майского жука; я была по определению деревни, “оптик по горлатинной части” (давала полосканье от ангины), а, здороваясь во время работы, говорили: “Бог помочь” и желали работавшим вальком на речке: “Беленько Вам”. Мой друг и спаситель доктор знает, что нигде не могу я так чувствовать себя, как там, редактор, гостивший у меня это лето, говорил, что был в Михайловском, восхищался, но что там красоту и просторы не сравнить с нашими, и не хотел уезжать... Я много написала в Логу за эти годы, и в этом году за старым столиком, за которым писала в 1898 г. Микеланджело, писала его для сборника, по договору с Детгизом. Теперь в Москве пишу Леонардо, а к весне возьмусь за переработку своего Рафаэля. Только вот глаза подводят. Писать, и видите, как мелко пишу, а читать материал — беда. И нет глазника, кот. бы в Москве мне дал средство и прописал как следует очки, сколько я не искала между врачами! Это меня просто убивает. Летом писала уютно в своей комнате, — перед столом гравюра Сикстинской Мадонны, которую перед отъездом меня чуть не на руках снесли увидеть на Дрезденской выставке. Разве все перескажешь, что чувствуешь?»

И здесь нельзя не согласиться с Маргаритой Владимировной.

Наверное, стоит приехать в Лог, войти в усадебный дом, походить по его комнатам, со стен которых на тебя будут смотреть лица давно ушедших людей, услышать, как звучит старый кабинетный рояль на хрустальных шарах, поразглядывать вышивку на подушках-думках, зимой услышать треск огня за литыми чугунными дверцами печей, а летом выпить чаю на балконе, с благодарностью вспоминая всех, кто когда-либо жил в доме с колоннами.

11–15 | **Интерьеры и окрестности. Литературно-мемориальный дом-музей Ал. Алтаева**
Лосицы, Псковская область. 2014

12



13

14

15

О МУЗЕЕ ИЗРАИЛЯ, ШЕДЕВРАХ СЮРРЕАЛИЗМА, СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И КРАСОТЕ

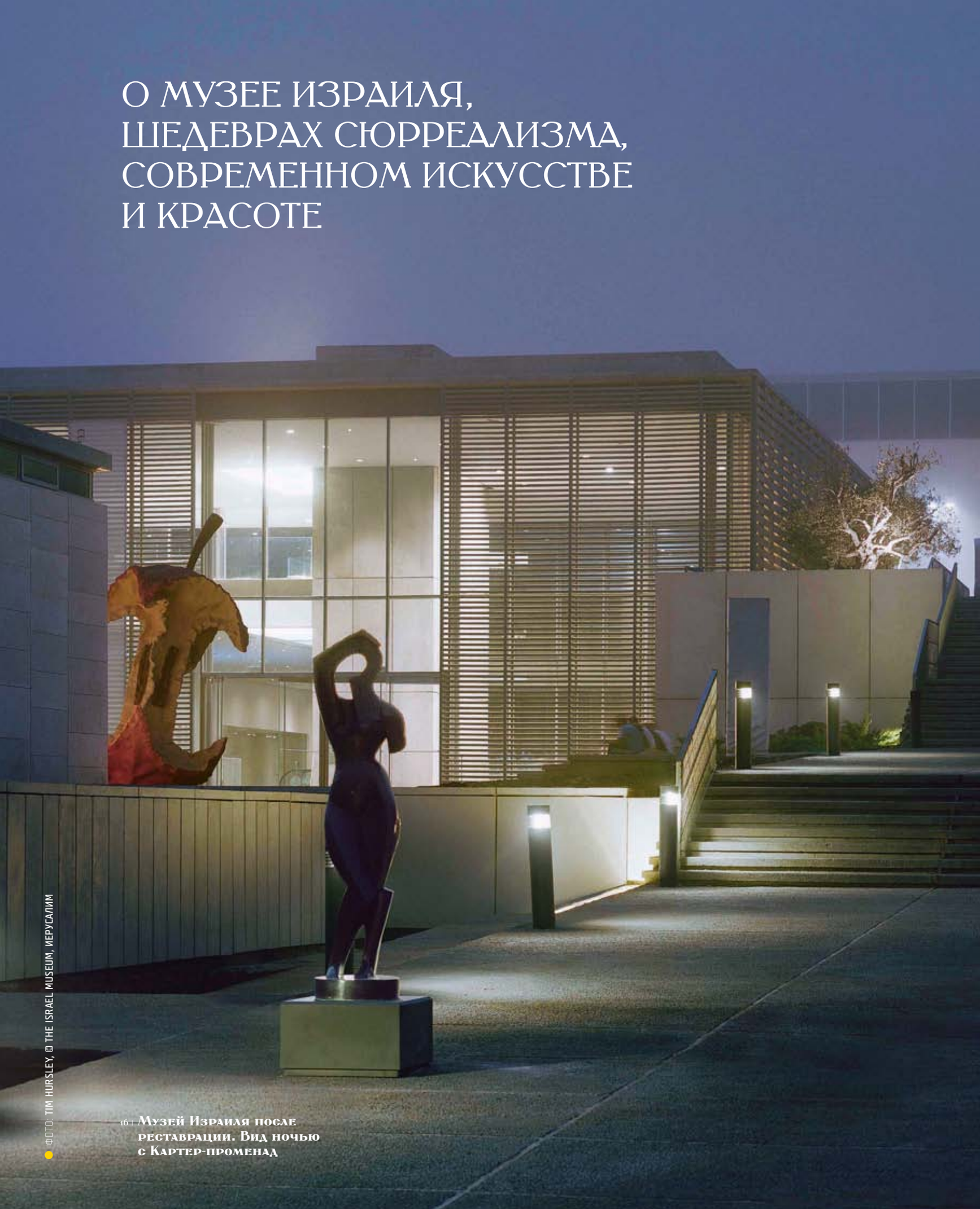
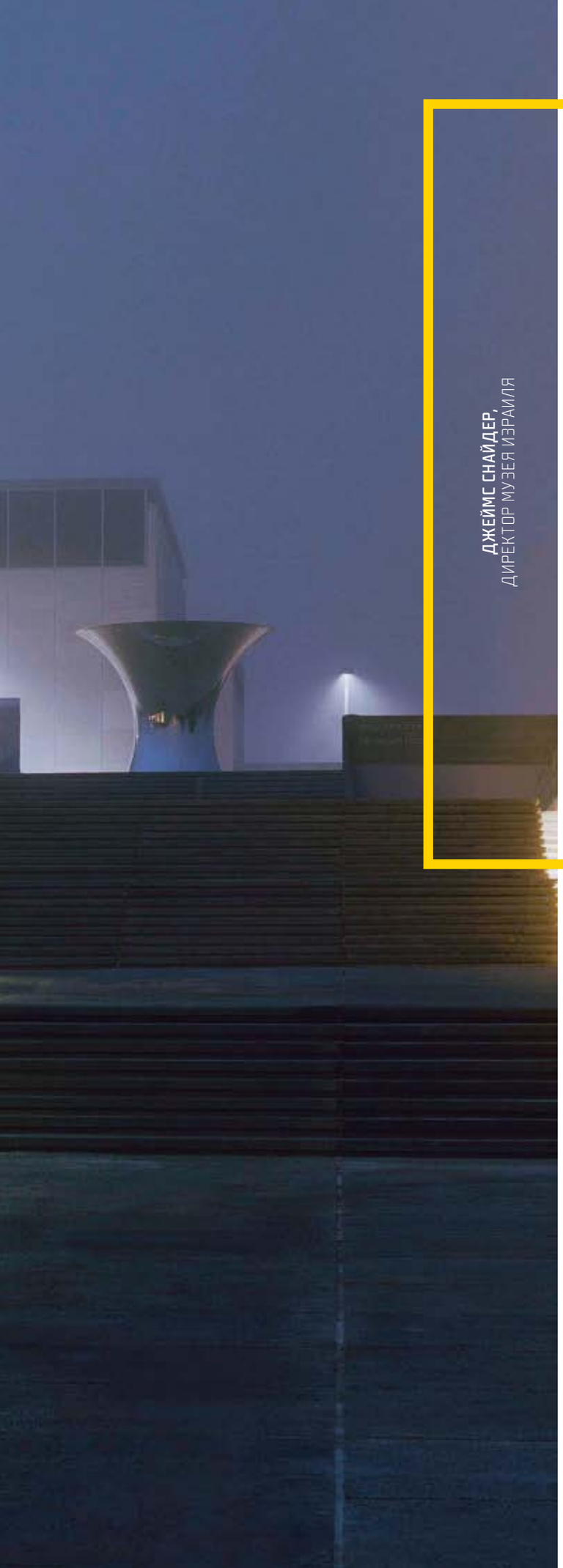


ФОТО: TIM HURSLEY, © THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ

16 | **Музей Израиля после реставрации. Вид ночью с Картер-променад**



ДЖЕЙМС СНАЙДЕР,
ДИРЕКТОР МУЗЕЯ ИЗРАИЛЯ

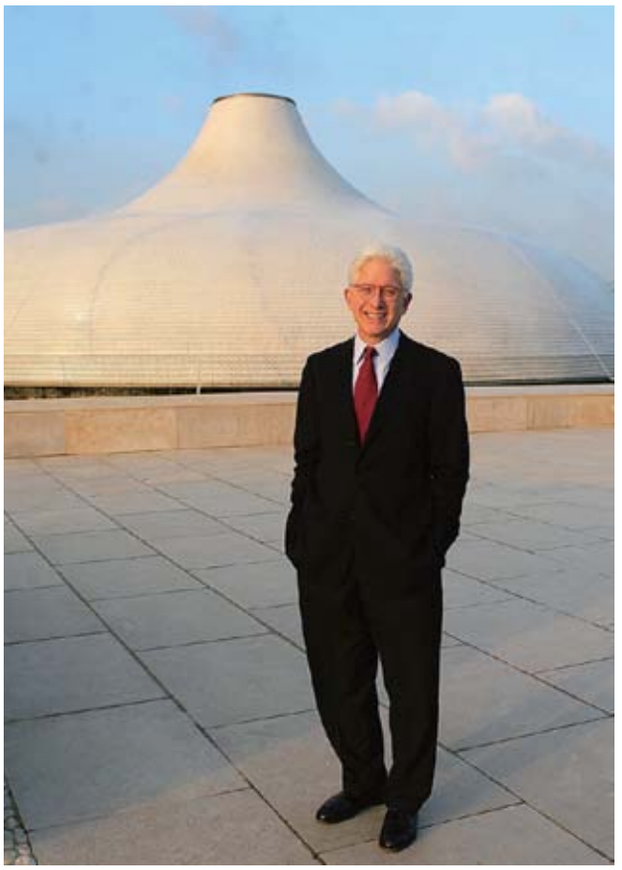


ФОТО: ARIEL JEROZOLIMSKI, © THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ

Джеймс Снайдер, директор Музея Израиля, гордится 25-летней дружбой с Михаилом Пиотровским и с теплотой вспоминает свой первый визит в морозный и оттого еще более загадочный Ленинград во время подготовки двух больших выставок Матисса, организованных Государственным Эрмитажем в сотрудничестве с Нью-Йоркским музеем современного искусства (в период, когда Джеймс Снайдер был заместителем директора МОМА). Считает, что Государственный Эрмитаж и Музей Израиля, два крупнейших «восточных» музея, необычайно близки и чудесно понимают друг друга, несмотря на разницу в возрасте, и открыты совместным проектам.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Трудно смотреть на искусство, это правда. Надо иметь возможность видеть многое и уметь воспринять. Нужно интеллектуальное усилие, чтобы все это стало частью музея. В том, что он делает сейчас, Эрмитаж только в начале пути. Если вы смотрите на искусство своего времени, вы должны делать это широко. Только тогда появится необходимая избирательность, которая позволит разобраться в том, что действительно высокого качества и отражает свое время.

Я не думаю, будто сейчас хуже, чем раньше. Полагаю, что-то, что сейчас мы видим, требует, если можно так сказать, «защиты от износа». Кто-то сегодня утром сказал мне: очень тяжело было смотреть Manifesta здесь[1] и сформировать свое отношение к ней. Я ответил, насколько умно было привезти в Эрмитаж после «Манифесты» нашу выставку «Дада и сюрреализм»[2]. Поскольку ровно 100 лет назад дада сделали попытку понять то, как мир дезинтегрируется, что это за время, и дать художественный язык этого распада. И я говорю: вы не можете просто уйти, если считаете, что у вас есть способность воспринимать и интерпретировать то, что вы видите, как искусство. Нынешняя выставка дает нам возможность взглянуть на то, что было 100 лет назад, в очень сложное для искусства время. И мы должны помогать обществу найти инструменты для того, чтобы понимать ценность искусства настоящего времени. Мы должны смотреть эти выставки и изучать реакцию на них. Конечно, реакция и 100 лет назад была, в основном, негативная и недоумевающая. Искусство сегодняшнее вызывает такую же реакцию — недоумение и негатив, если не думать о его потенциале. Смотреть на современное искусство — это процесс обучения. Важное и интересное соображение, о котором я уже говорил прежде: если вы пытаетесь пройти через это, это становится для вас своего рода новым образованием. Может быть, то, что вам нужно сделать, — изучить искусство начиная с 1915 года и далее: критику художественных явлений каждые 10 лет, сами движения, реакцию на них тогда и сегодня. Посмотрите на поп-арт 1960-х, который в свое время вызывал только замешательство, а сейчас воспринимается как абсолютно знаковый. Прошло 50 лет.

О ШЕДЕВРАХ ДАДА И СЮРРЕАЛИЗМА

Среди работ, представленных на выставке, есть настоящие шедевры. Я думаю, вы знаете, что в мире есть, может быть, три музея, действительно сильно сконцентрированных на дада и сюрреализме: это Центр Помпиду в Париже, Музей современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке и Музей Израиля. Нам очень повезло: источником нашей коллекции стали подарки от людей со всего мира, авангардное искусство Европы периода Первой и Второй мировых войн стало основой визуальной культуры Израиля. Выставка в Эрмитаже включает около 10 процентов того, что мы имеем, и показывает по-настоящему великие вещи. Это усиливает некоторые другие произведения, создает движение вокруг них, соединяя с XX и XXI веками. Подобная выставка — основание платформы, на которой вы можете построить целую программу для лучшего понимания общества, всего того, что было в последние 100 лет.

ФОТО: TIM HURSLEY, © THE ISRAEL MUSEUM, ИЕРУСАЛИМ

18 |

17 | **Открытие выставки «Дада и сюрреализм из собрания Музея Израиля»**
Главный штаб. Ноябрь 2014

18 | **Обновленные залы современного искусства в Корпусе изящных искусств Эдмонда и Лили Сафра**
Музей Израиля, Иерусалим

О КРАСОТЕ

Я руководствуюсь эмоциями, рождаемыми красотой. И в любой области, в любой период времени могу быть чрезвычайно тронут объектом — произведением искусства, если он исключительно красив. Я не могу объять все наше современное искусство. Моя научная работа была связана с изменениями середины XIX века, создавшими платформу для модернизма. Импрессионизм, постимпрессионизм и раннее современное авангардное движение содержат все атрибуты искусства, существовавшие и за несколько сотен лет до них. Когда я смотрю на произведения искусства — в Музее Израиля или в момент покупки, я осознаю свой инстинктивный благоприятный ответ на новое произведение: когда оно красиво, приходит чувство спокойствия, самообладания, чувство, что ты был вознесен. Это не вопрос любви к какому-то конкретному периоду искусства. Это о том, что изысканно и уникально в любой период.

О МУЗЕЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЯХ

Я думаю, цифровые изображения в высоком разрешении чрезвычайно важны, поскольку это означает, что вы можете получить изображение через сайт или другие доступные каналы. Наша работа заключается теперь не в том, чтобы защитить изображение, а в том, чтобы защитить объект. Изображения должны распространяться как можно шире; я уверен, это самое главное.

Второй наиболее важной вещью я считаю участие в социальных медиа. Лучше или хуже, но социальные медиа — способ доставить любой вид контента для молодых зрителей. Я очень верю в обе эти технологии, я вижу результат и вижу аудиторию. Мы еще не обсуждали с Эрмитажем совместные образовательные программы. Вы знаете, Израиль — маленькая страна с небольшими городами. Численность населения у нас меньше, чем в Нью-Йорке, и если у нас замедляется процесс обучения (в том числе в области истории искусств), то мы чувствуем разрыв сразу. Сегодня в музее мы преподаем более чем семи тысячам учителей то, как научить истории искусства тысячи воспитанников: от детского сада до средней школы. Это много. Для преподавателей и учеников получить доступ к изображениям в новых социальных медиа — новый способ добраться до содержимого музея искусства, обеспечивающий невероятно мощное развитие будущих поколений. Технологии тоже развиваются, и скоро появятся миллионы способов получить то, что мы называем высоким культурным содержанием, — не приезжая не только в Эрмитаж, но и в Музей Израиля. Функция посредничества музея в этом аспекте меняется у нас на глазах.

1 Речь идет о «Манифесте 10» в Государственном Эрмитаже (июнь–октябрь 2014 года).
2 Выставка «Дада и сюрреализм из собрания Музея Израиля» открылась в Государственном Эрмитаже в ноябре 2014 года.

ФОНД ЭРМИТАЖА В ИЗРАИЛЕ — ФОНД М. Т. АБРАХАМА

ФОНД ЭРМИТАЖА В ИЗРАИЛЕ УЧРЕЖДЕН АМИРОМ ГРОССОМ КАБИРИ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ДИРЕКТОРА ЭРМИТАЖА ПИОТРОВСКОГО, А ТАКЖЕ БЛАГОДАРЯ ПОМОЩИ И СОВЕТАМ НИКА ИЛЬИНА. ОСНОВНАЯ ЦЕЛЬ ФОНДА — ПОМОЩЬ ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ В ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ, НАУЧНОЙ, КУЛЬТУРНОЙ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ОБМЕН ВЫСТАВКАМИ МЕЖДУ ОСНОВНЫМИ ИЗРАИЛЬСКИМИ МУЗЕЯМИ И ЭРМИТАЖЕМ.

ДЖИЛ ГОЛДФАЙ

Амир Гросс Кабири, президент Фонда Эрмитажа в Израиле и Фонда М. Т. Абрахама, коллекционер, поддерживает изобразительное искусство с тех пор, как его дед Мансур Тамир открыл ему безграничную красоту и увлекательную историю культурного наследия. Бóльшая часть коллекции Фонда М. Т. Абрахама включает картины европейских художников, с акцентом на русский модернизм. В коллекции есть произведения прославленных художников, работавших с начала 1900-х до 1940-х годов, таких как Казимир Малевич, Наталья Гончарова, Эль Лисицкий, а также других, менее известных на Западе мастеров. Деятельность фонда направлена на развитие глубокого понимания изобразительного искусства, содействие кураторским проектам по всему миру.

Фонд поддерживает деятельность, связанную с научными разработками в сфере искусства, спонсирует публикации по истории искусств, биографические книги о художниках и каталоги выставок. Издательский отдел фонда поощряет благотворительные и образовательные проекты в рамках научных исследований о европейском и русском модернистском искусстве.

В мае 2012 года, при участии Фонда М. Т. брахама и при поддержке Фонда Эрмитажа в Израиле, в Государственном Эрмитаже был проведен международный коллоквиум «“Посмертные бронзы” в правоведении и истории искусства». Руководители известных музеев, искусствоведы и эксперты-юристы сосредоточили свое внимание на правовых, эстетических и кураторских вопросах, связанных с репродукциями и репликами произведений из бронзы, сделанными после смерти автора.

Издания фонда: «Белый город. Архитектура Баухауса в Тель-Авиве», «Лисицкий — Кабаков, утопия и реальность», «Взгляд на русский модернизм: от авангарда до современных инсталляций», «Эдгар Дега: фигура в движении»[1].

В 2013 году вышла в свет книга «Продажа сокровищ России» о величайшей культурной драме XX века, когда советское правительство продало художественные сокровища, накопленные на протяжении веков русским царствующим домом, аристократией и церковью и национализированные после Октябрьской революции.

В 2015-м, при поддержке Фонда Лисицкого и Музея Ван Аббе в Эйндховене, планируется к публикации монография, посвященная «еврейскому периоду» Эль Лисицкого.

В мае 2014 года в Израиле Михаил Пиотровский и Амир Кабири, вместе со Сьюзан Ландау, директором Тель-Авивского музея искусств, объявили о первом этапе сотрудничества между Тель-Авивским музеем искусств и Государственным Эрмитажем. Музей искусств предоставит Эрмитажу всю коллекцию Александра Архипенко для выставки, которая продлится до сентября 2015-го, а Эрмитаж в ответ привезет подборку работ Анри Матисса из своей коллекции — для выставки в Музее искусств.

В ноябре 2014 года, по инициативе и при поддержке фонда, Музей Израиля в Иерусалиме предоставил Государственному Эрмитажу выставку «Дада и сюрреализм» — коллекцию Веры и Артуро Шварц, в том числе замечательные произведения Дюшана, Мана Рэя и др.

21 декабря в Тель-Авивском музее искусств прошел гала-прием в честь 250-летия Эрмитажа.

1 Издания посвящены выставкам, прошедшим в Государственном Эрмитаже в 2013–2014 годах при поддержке Фонда М. Т. Абрахама и Фонда Эрмитажа в Израиле.

19 | **Наташа Кузнецова**
Амир. 2014
Древесно-волокнистая плита, акрил. 140 × 120 см
Частная коллекция

Амир Гросс Кабири, президент Фонда Эрмитажа в Израиле и Фонда М. Т. Абрахама:
«Я стремлюсь к тому, чтобы наши коллекции все время находились в поле зрения публики, в том числе благодаря активной деятельности по программам обмена, что позволяет организовывать выставки произведений искусства в самых разных местах по всему миру. Одно из направлений нашей работы — предоставление произведений искусства из нашей коллекции таким организациям, у которых нет достаточных ресурсов для самостоятельной реализации выставочных проектов. Многие проекты, поддерживаемые нами, сопровождаются образовательными программами и мероприятиями с участием и под руководством художников. Это и семейные семинары, и мастерские для детей, где педагоги и специалисты-искусствоведы помогают участникам лучше понять изобразительное искусство и его место в повседневной жизни. Названные программы специально разрабатываются нашим учебным отделом, чтобы привлечь зрителей всех возрастов, независимо от их этнического происхождения, религиозных воззрений или социально-экономического статуса. Исторические связи между Израилем и Россией ведут отсчет с конца XIX — начала XX века, когда многие русские евреи, представлявшие культурные и политические круги, оказали значительное влияние на создание основ будущего государства Израиль. Существует тесная связь между народами обеих стран, которая подтверждается приездом в Израиль более чем миллиона русских евреев за последние 30 лет».

Джеймс Снайдер, директор Музея Израиля:
«Понимая, что цель Фонда Эрмитажа в Израиле — стимулирование культурного обмена между Государственным Эрмитажем и музеями и другими учреждениями культуры, расположенными по всему Израилю, я не могу не подчеркнуть важность такой инициативы».

Ник Ильин, советник по образовательным программам Фонда М. Т. Абрахама и председатель консультативного совета Фонда Эрмитажа в Израиле:
«У Фонда Эрмитажа в Израиле хорошие перспективы, он способствует укреплению культурных связей и во многом поддерживается Государственным Эрмитажем, в том числе благодаря обмену публикациями, художественными выставками и другими культурными мероприятиями между Россией и Израилем».

Марк Шепс, председатель попечительского совета Фонда Эрмитажа в Израиле:
«Через фонд мы создаем долгосрочные отношения между нашими странами в области разработки программ с сильным потенциалом — для постоянного культурного обмена в различных областях искусства, вне государственных политических инициатив. Основная цель фонда заключается в приближении израильского общества к более глубокому пониманию русской культуры, Государственного Эрмитажа, в демонстрации важнейшей роли, которую играют его богатейшие и уникальные коллекции в международной культурной жизни».

Рафи Гамзу, заместитель генерального директора Министерства иностранных дел Израиля по вопросам культуры и науки:
«Создание фонда в Израиле укрепит культурный обмен между Израилем и Россией, которая является мировым культурным и дипломатическим авторитетом. В ходе встреч с директором Государственного Эрмитажа Михаилом Пиотровским мы обсуждали различные идеи, и несколько проектов находятся уже в стадии подготовки. Нет нужды подробно останавливаться на важности близких отношений между Израилем и этим великим музеем или на открывающихся для нас перспективах. Кроме того, вся израильская общественность выиграет от знакомства с сокровищами Эрмитажа, от возможности увидеть его богатые коллекции и познакомиться с его просветительскими изданиями».

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

20 | **Николас Ильин у работы Марселя Дюшана «Велосипедное колесо» (1913, повторение 1964) на выставке «Дада и сюрреализм из собрания Музея Израиля»**
Главный штаб. Декабрь 2014

BIG NIC

В мае 2014 года в Тель-Авиве прошла презентация фонда Эрмитажа в Израиле — новой институции, расширяющей территорию Эрмитажа в Средиземноморье. Главой консультативного совета фонда стал Николас (Ник, Николай Владимирович) Ильин, человек, давно связанный с Эрмитажем. В международном мире искусства он известен как специалист по нетворкингу; в одном из интервью, на восторженный возглас журналиста: «Вы, получается, миссионер», он ответил: «Нужно быть скромнее. Я просто знакомил людей друг с другом».

НИКОЛАЙ МОЛОК

РУССКИЙ ФРАНЦУЗ

Ник Ильин родился в 1944 году в Париже, в эмигрантской семье. Отец, один из крупнейших русских философов Владимир Николаевич Ильин, был доцентом Киевского университета. В 1919 году он был вынужден покинуть Россию. Через Одессу, Константинополь, Будапешт и Берлин приехал в Париж. В Париже преподавал богословие в Свято-Сергиевском институте. Мать, Вера Николаевна, была родом из Петербурга, эмигрировала только в 1928 году, и через Германию добралась до Парижа. Она работала секретаршей в легендарном эмигрантском издательстве YMCA-Press, где и познакомилась с Владимиром Ильиным, который был на 20 лет ее старше.

Он переехал к ней, на авеню де Турвиль, за углом от собора Дома инвалидов и Марсова поля. Их квартира — типичная эмигрантская квартира, заваленная книгами, завешанная иконами, — стала местом встречи всей русской эмиграции. Сюда приходил и Николай Бердяев, друг и главный оппонент Ильина (позже в мемуарах Вера Николаевна так объясняла их ссору: «Ильин был богослов и философ, Бердяев — только философ»). «Как во всех эмигрантских семьях, — вспоминает Ник Ильин, — дома разговоры в основном были про Россию, что там происходит, кто чем занимается. Я немало слышал таких разговоров, иногда сидя на коленях у Бердяева» (другое воспоминание из раннего детства: «Мне было два-три года, и няня водила меня гулять. Каждый раз, видя чернокожего, говорила мне: "Надо спрятаться за дерево, они очень любят есть детей!" Я так боялся! Вот была идиотка!»).

Владимир Ильин преподавал, писал книги, в основном богословские, например «Атеизм и гибель культуры» (1929), но денег в семье (с двумя детьми) не хватало — жили в бедности. Вера Николаевна открыла агентство недвижимости, помогая русским эмигрантам искать квартиры.

Семья была очень религиозной. Впрочем, и современной тоже. «У отца была такая история: руководитель [Свято-Сергиевского] православного института на каком-то собрании хвалил его как очень верующего человека, — каждый вечер молится, стучит головой об пол и т. п. Потом папа рассказывал, что на самом деле он изучал танец ча-ча-ча».

«По четвергам я ходил в русскую церковь Московского патриархата. Там же я потом и венчался, там же моя мать тайно крестила наших детей. Когда Диане было года четыре или пять, мы приехали в Париж, и мама говорит: "Я пойду с ней погуляю на Марсово поле". Вечером они возвращаются, и Диана рассказывает, что видела Деда Мороза "с такой длинной бородой". Мы ничего не поняли. Но через несколько недель мы пошли в эту церковь с женой, и многие прихожане обращались к ней: "Какая у вас прекрасная Надежда!" Оказалось, что при крещении Диане дали имя Надежда. Почти то же самое потом произошло и с сыном».

В 10 лет родители отправили Ника в Англию — в интернат. «Я был трудным ребенком, плохо учился, менял школы в Париже. А в интернате была дисциплина. Ну, и возможность выучить английский язык. Вначале я вообще ни слова не говорил по-английски. А в Англии дети жестокие, они сразу стали издеваться надо мной, называли меня froggy ("французишка", букв. — "лягушонок"). Я терпел две недели, а потом выбрал самого большого парня и разбил ему нос. С тех пор никто не издевался. На каникулы я приезжал домой. Отец очень хотел со мной общаться: "Ну, Коленька, пошли в кафе, поговорим". Я же всеми способами избегал этого, я ведь приезжал на каникулы, и мне было не до того. Потом, конечно, я об этом пожалел».

Уже в наши дни Ник Ильин переиздал некоторые книги отца, выпустил сборник его статей «Пожар миров», а в 2005-м весь его архив передал в Дом русского зарубежья в Москве: «Это — мой сыновний долг. Уже два человека написали докторские диссертации на основе этого архива. Я горжусь этим».

После лондонского интерната Ник Ильин вернулся в Париж и поступил в Сорбонну на математический факультет. В Сорбонне он познакомился с немкой Кристой. «Она подрабатывала au pair (няней), и каждый вечер в восемь часов освобождалась. Я ее встречал, у меня был мотоцикл, мы катались по всему Парижу, а потом, поскольку денег было мало, ехали в "Синематек де Пари", вход туда стоил очень мало, 20 франков. Мы там сидели до полуночи, смотрели минимум три фильма, и так изучили всю историю кино. Потом мы поженились, у нас родилась Диана. Я переехал во Франкфурт, к Кристе».

— Но я люблю Париж. Я предпочитаю его Лондону, — говорит Ник.

— А Франкфурт?

— Конечно, это замечательный город, очень комфортный. Я живу здесь 50 лет.

21 | **Николас Ильин с матерью, Верой Николаевной Ильиной, и сестрой Аленой.**
1949. Из архива Н. Ильина

22 | **С матерью.** 1960
Из архива Н. Ильина

23 | **Отец, Владимир Николаевич Ильин**
Из архива Н. Ильина

24 | **В английской школе**
1959. Из архива Н. Ильина

Николай Владимирович Ильин
Родился в 1944 году в Париже.

1968–1994 — сотрудник немецкой авиакомпании Lufthansa, с 1971 года — в отделе пиара.

1994–2008 — работал в Фонде Соломона Р. Гуггенхайма представителем по корпоративному развитию, спонсорству и пиару в странах Европы и Ближнего Востока.

2008–2010 — вице-президент по международному развитию GCAM (Global Cultural Asset Management Group), Нью-Йорк.

С 2010 года — консультант по вопросам международного сотрудничества в различных европейских музеях и культурных институциях.

С 2014 года — руководитель консультативного совета Фонда Эрмитажа в Израиле. Почетный член Российской академии художеств, член парижского Общества императора Александра III по развитию культурно-политических связей между Россией и Францией. В 2006 году удостоен российского ордена Дружбы.

25 | **Свадьба с Кристой Ильиной**
Франкфурт. 15 мая 1964. Из архива Н. Ильина

РУССКИЙ НЕМЕЦ

Переехав во Франкфурт, Ник Ильин стал работать в туристическом агентстве: «Я мечтал попасть в Россию». Первый раз в Россию он приехал в 1965 году: «Я сопровождал немецкую делегацию на конгресс психологов в Москве. 40 психологов с женами, большинство жили в шикарных гостиницах, а меня, по счастью, поселили в общежитии МГУ, я там провел недели три, научился проходить мимо страшной охраны — старушек; по ночам по этажам ходили дружинники, а мы слушали "Битлз", пили водку с кока-колой».

Мечтая о России, Ник Ильин стал зампредседателя Общества дружбы «СССР–ФРГ»: «В отличие от аналогичных обществ во многих других странах, например во Франции, — это была не коммунистическая организация»; важное уточнение, поскольку отец был отчаянным антикоммунистом. Таким образом, в СССР Ник стал приезжать регулярно.

— Я слышал рассказы, что ты в те времена «Плейбой» привозил.

— Это был не «Плейбой», а великий русский поэт Барков! Как-то у меня в гостях во Франкфурте был Алек Флегон, румынский еврей, живший в Лондоне и издававший странный журнал «Студент» на русском языке[1]. А меня интересовало все русское. Я ему поставил кассету, где под музыку Чайковского русский актер декламирует «Луку Мудищева». Он был ошеломлен, тронут, и говорит: «Хочу!» Но я просто так не отдал, а обменял на очень красивую картину в стиле Репина, она до сих пор у нас висит. И он издал «Луку», крошечную книжку, 5 на 10 сантиметров. Фактически книжку издало Flegon Press, но на обложке значилось «Госполитиздат». Там было предисловие министра культуры Фурцевой и министра обороны СССР, где говорилось, что каждый солдат должен носить эту книжку с собой. Я был молод и привез 100 экземпляров в Москву. Прошел таможню в Шереметьево, жил в гостинице «Россия». 50 экземпляров я раздал друзьям, а остальные, как дурак, вышел на Красную площадь раздавать прохожим. Через полторы минуты подошли два мужика в серых костюмах. В гостинице «Россия» в подвале был большой отдел то ли милиции, то ли КГБ: я там просидел пять часов, провели обыск в комнате, забрали паспорт, говорили, что заведут уголовное дело, но в конце концов отпустили. И вроде ничего, однако через пару месяцев мне закрыли визу на год. Это был конец 1960-х. Второй раз мне закрыли визу в начале 1980-х. Леня Бажанов[2] меня познакомил со Славой Сысоевым[3]. Он тогда уже был в розыске. Вскоре его посадили, якобы за порнографию, а жена осталась в Москве. Я решил помочь. Устроил в Гамбурге благотворительный аукцион западных карикатуристов — мы собрали 40 тысяч марок. Мне закрыли визу на полтора года.

— Как ты вошел в круг неофициальной культуры?

1 Алек Флегон, британский издатель, в 1962-м в Лондоне основал Flegon Press. Здесь впервые были выпущены «Собачье сердце» Булгакова (1968), а также книги Солженицына: «Один день Ивана Денисовича» (1964), «В круге первом» (1968), «Август четырнадцатого» (1971; эта книга была издана без разрешения Солженицына, который впоследствии подал в суд на Флегона и выиграл процесс). Всего Flegon Press выпустило более 100 книг.

2 Леонид Бажанов, историк искусства, куратор. В 1970–1980-х работал в ГМИИ имени Пушкина, издательстве «Советский художник», читал лекции по современному искусству в МГУ. В 1986 году основал Творческое объединение «Эрмитаж» — первую негосударственную художественную институцию в СССР. В 1991-м создал Центр современного искусства на Якиманке, а в 1992-м — Государственный центр современного искусства, художественным руководителем которого он остается до сих пор.

3 Вячеслав Сысоев, карикатурист, представитель неофициального искусства (до 1987 года его рисунки в СССР не публиковались). В 1979-м против него было возбуждено уголовное дело: художника обвиняли в порнографии. В 1983 году он был приговорен к двум годам заключения. В 1989-м эмигрировал в Германию.

4 Александр Глезер, поэт, издатель, коллекционер. Один из самых активных деятелей неофициального искусства. Вместе с Оскаром Рабиным организовал «Бульдозерную выставку» (1974). В 1975-м был вынужден эмигрировать, выехал во Францию. В 1976 году в Монжероне, под Парижем, основал Музей русского искусства в изгнании (впоследствии Глезер и его музей переехали в Нью-Джерси).

— Меня всегда интересовало неофициальное искусство. На Западе все-таки была кое-какая информация о нем. В Париже я познакомился с Сашей Глезером[4], мы с ним тогда подружились. Он меня познакомил с Мишей Шемякиным[5], который издал огромную книгу «Аполлон-77» с репродукциями работ многих неофициальных художников, — я потом в Москву привез целый чемодан этих книг и раздал художникам. В Москве я познакомился с Оскаром Рабиным[6]. Как-то мы с Кристой пошли в гости к Рабину — он жил тогда на Преображенке; мы долго искали его дом в темноте, подходим к подъезду, и вдруг с четырех сторон включаются фары, выскакивают какие-то люди и спрашивают: «Вы куда?» Я тогда уже наглый был: «А вам какое дело, иду в гости». Там была тусовка: дипломаты, журналисты, художники; был, например, Йозеф Киблицкий[7].

Увлечение Ника Ильина неофициальным (как сегодня бы сказали, современным) искусством позже переросло в профессию. Так, в 2006–2008 годах, в Майами, во время ярмарки Art Basel Miami Beach, он провел три выставки современного русского искусства.

КАРЬЕРА

В 1968 году Ник Ильин пошел работать в авиакомпанию Lufthansa, начинал с самых низов: «Как новый сотрудник я должен был пройти обучение во всех отделах компании. В том числе работал в VIP-зале франкфуртского аэропорта — барменом. Однажды я делал коктейль для Джо Луиса, легендарного боксера. Коктейль состоял из джина, куантро и шампанского и назывался Frozen Joe Louis, потому что если его выпить очень много, то падаешь будто в нокауте».

Через три года он перешел в отдел пиара, сначала в качестве менеджера по странам Европы, а затем — генерального менеджера. Тогда-то и началась его профессиональная деятельность в области искусства. «Мне поручили создать программу культурного спонсорства. В те времена очень мало кто этим занимался. Мы провели исследование — и решили заниматься изобразительным искусством. У нас был бюджет порядка 10 миллионов марок в год, достаточно большая сумма по тем временам».

Ник Ильин издавал книги по искусству, организовывал выставки, в частности большую выставку «Марк Шагал и еврейский театр», прошедшую в Музее Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке (1992). В 1991 году по его инициативе Lufthansa сняла документальный фильм «Иосиф Бродский. Продолжение воды». Режиссерами стали Харальд Людерс и Натан Федоровский. Ильин в титрах значится как редактор. В фильме появляется и Томас Кренс, директор Музея Гуггенхайма, будущий начальник Ильина.

«Мы придумали снять диалог между Кренсом и Бродским на фоне Коллекции Пегги Гуггенхайм в Венеции, но, обсуждая разные темы в кафе "Флориан" на площади Сан-Марко, два главных героя так налакировались водкой, что из отснятого разговора пришлось вырезать около 80 процентов, сохранив лишь те фразы, которые удалось разобрать». Вскоре корпоративная политика Lufthansa изменилась: «В компанию пришел новый президент, который заявил: хватит заниматься культурой, будем спонсировать гольф, это ближе нашим богатым клиентам. Тогда я сказал: "Мне не нужны ни служебная машина, ни офис, ни секретарша, ни сотрудники, — это большая экономия. Я остаюсь в штате Lufthansa с моей зарплатой, но вы меня одалживаете: или в ЮНЕСКО, или в WWF (Всемирный фонд дикой природы), или в Гуггенхайм. Я предварительно со всеми договорился". Через день мне позвонили и сказали: "Сам выбирай, куда". Это был уникальный случай, многие в Lufthansa мне завидовали».

5 Михаил Шемякин, художник, один из крупнейших представителей ленинградского неофициального искусства. В 1971 году был вынужден эмигрировать. Жил во Франции, а с 1981-го — в США.

6 Оскар Рабин, художник, ведущий представитель неофициального искусства, основатель Лианозовской группы (конец 1950-х), инициатор «Бульдозерной выставки» (1974). С 1978 года живет в Париже.

7 Йозеф Киблицкий, художник, музейщик, издатель.В 1970-х входил в круг неофициального искусства. В 1982-м эмигрировал в Германию. Впоследствии основал издательство Palace Edilions. В настоящее время — директор издательско-выставочных программ Русского музея.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

26 | **Николас Ильин на фоне инсталляции Ильи и Эмилии Кабаковых «Красный вагон» (1993)**
Главный штаб. Декабрь 2014

27 | **В кабинете Томаса Кренса на открытии выставки «Россия!»**
Музей Соломона Р. Гуггенхайма.
Сентябрь 2005. Из архива Н. Ильина

МАКГУГГЕНХАЙМ

Ник Ильин «перевелся» в Гуггенхайм вовремя: это был «золотой век» музея, связанный, в первую очередь, с политикой его директора Томаса Кренса (он пришел в Гуггенхайм в 1988-м и проработал здесь 20 лет). «Кренс был гениальным директором, который развил бренд Гуггенхайма, — ведь это был маленький музей со скромным собранием». Под руководством Кренса Гуггенхайм превратился в одну из крупнейших музейных империй в мире: два музея в Нью-Йорке (главное здание на Пятой авеню и Guggenheim Museum Soho, который просуществовал с 1992 по 2001 год), музей в Венеции (Peggy Guggenheim Collection), в Берлине (Deutsche Guggenheim, 1997–2013), в Бильбао (открылся в 1997 году), два — в Лас-Вегасе (Guggenheim Las Vegas, 2001–2003; Guggenheim Hermitage Museum, 2001–2008). Также были анонсированы планы строительства музеев в Рио-де-Жанейро, Вильнюсе, Гвадалахаре, Зальцбурге, Тайчжуне, в Нью-Йорке, в районе Уолл-стрит (правда, ни один из них не был реализован, в первую очередь из-за событий 11 сентября). Кроме того, Гуггенхайм заключил соглашения о сотрудничестве с венским Музеем истории искусств и с Эрмитажем, в планах было и сотрудничество с музеем Прадо. В 2006-м Фонд Гуггенхайма подписал соглашение о строительстве Guggenheim Abu Dabi (музей должен открыться в 2017 году). Идея Кренса была очень простой: создание того, что сам он называл «международным музеем». Однако экспансионистская политика Гуггенхайма порождала, конечно, противоречивую реакцию. Так, в начале 2001 года лондонская The Guardian опубликовала статью Марка Хонигсбаума с говорящим заголовком «МакГуггенхайм?», где Кренс обвинялся в коммерциализации искусства и превращении музея в корпорацию.

Ник Ильин, которого сотрудники Гуггенхайма называли Big Nic («Большой Ник»), стал, фактически, правой рукой Кренса и участвовал во всех его экспансионистских планах. Кроме того, Ильин занимался фандрайзингом и выставочными проектами. «Американские музеи — это частные организации, и чтобы устроить выставку, нужны спонсоры. Я, например, привел в Гуггенхайм Владимира Потанина, который стал первым русским членом попечительского совета фонда. Он играл активную роль в создании Музея Гуггенхайм-Эрмитаж в Лас-Вегасе, давал деньги на развитие фонда и, конечно, был главным спонсором выставки "Россия!" в 2005 году».

Выставочные проекты Ника Ильина в Гуггенхайме были связаны, в первую очередь, с русским авангардом: «Великая утопия», «Амазонки авангарда», «Малевич. Супрематизм» и т. д. И не только потому, что Музей Гуггенхайма традиционно ассоциируется с авангардом, но и из-за личных вкусов Ильина.

8 Нина Николаевна Суетина, архитектор, родственница двух ближайших учеников Малевича: дочь Николая Суетина и невестка Ильи Чашника.

9 В 2011 году всю свою библиотеку по авангарду — несколько тысяч книг и журналов — Ник Ильин передал в дар отделению искусства исторического факультета МГУ.

— Почему именно авангард?

— Это началось в Петербурге, когда я познакомился с Ниной Николаевной Суетиной, которая выросла в этой среде[8]. Она мне показывала работы и рассказывала о том времени. Меня в принципе интересовала абстракция, не только русская, но поскольку русская кровь, то — русская абстракция. Потом я ходил по музеям, смотрел картины, покупал книги, каталоги: почти вся литература о русском авангарде тогда издавалась на Западе[9]. В 1987-м я пригласил к себе домой на ужин трех человек: Томаса Кренса, Кристофа Витали, директора Ширн Кунстхалле во Франкфурте, и Генриха Клотца, директора франкфуртского Музея немецкой архитектуры. Криста приготовила борщ, мы попивали водку, как положено. Я показал им все эти книги. Они тогда были не особенно знакомы с русским авангардом. И говорю: «Перестройка началась 70 лет назад!» Кренс сказал: «Ладно, давай, делай выставку». Начались очень сложные переговоры: и здесь, на Западе, и в России. Мы составляли бесконечные списки: что брать, чего не брать. Уговаривали Третьяковку выдать первый «Черный квадрат» Малевича, который до того времени не выдавался за рубеж. Спустя четыре года «Великая утопия» открылась: сначала во Франкфурте, потом в Амстердаме и Нью-Йорке. И имела огромный успех: это была первая большая выставка русского авангарда на Западе.

В 2008 году Томас Кренс ушел из Гуггенхайма и создал собственное агентство. Ник Ильин стал его вице-президентом. Вместе со знаменитым французским архитектором Жаном Нувелем они работали над грандиозным (но так и не реализованным) проектом Музея современного искусства в Баку, который должен был стать аналогом Гуггенхайма в Бильбао. Однако затем Кренс и Ильин расстались: «Он стал много работать в Китае, а мне это малоинтересно. Но мы продолжаем общаться и дружить».

КРИМИНАЛ

Русский авангард в последние 30 лет нередко становился темой криминальных хроник: кражи, подделки, черный рынок… Скандалы не обошли и Ника Ильина. Его обвиняли в связях с криминальными галеристами, в «челночной дипломатии», в использовании служебного положения, много в чем. «Я не знаю, почему меня тянет в такие истории: то с Харджиевым, то с Филоновым. Но я всегда хотел только помочь», — говорит Ник.

Самый громкий скандал произошел в конце 1990-х и был связан с нелегальным вывозом из России архива Николая Харджиева, выдающегося исследователя русского авангарда. Архив состоял из многих тысяч документов (письма Малевича, неопубликованные рукописи Хлебникова, бумаги Мандельштама и Ахматовой и т. д.) и почти полутора тысяч рисунков и картин Ларионова, Гончаровой, Татлина, Лисицкого, Малевича (семь картин, 140 рисунков и 20 гуашей) и др. Бóльшая часть этого архива была вывезена в 1993 году в Голландию, куда переехал сам Харджиев. Но несколько чемоданов, с тремя с половиной тысячами документов, были задержаны на таможне в Шереметьево в феврале 1994 года, после чего и было заведено уголовное дело о контрабанде. Подробности той истории неоднократно фигурировали в прессе[10]. Суть ее сводится к двум моментам.

Во-первых, согласно российскому законодательству, вывоз подобного рода вещей, являющихся частью национального достояния, запрещен. Однако по западным законам (и по мнению российской общественности) это была не государственная собственность, а личный архив исследователя, с которым он имел полное право делать все что угодно. Во-вторых, после перевоза части архива в Амстердам люди, помогавшие Харджиеву, а также те, кто возглавил его фонд, в значительной степени обворовали исследователя, продав самые ценные картины крупным коллекционерам, таким как Петер Людвиг и Рональд Лаудер.

Имя Ника Ильина фигурировало в многочисленных журналистских расследованиях «дела Харджиева». Он был в тесных отношениях как с кёльнской галеристкой Кристиной Гмуржинской, которая, вероятно, руководила и вывозом архива, и распродажей картин, так и с тогдашним Министерством культуры, которое вело переговоры о возвращении архива в Россию.

«Моя роль в этой истории? Я хотел вернуть что-то в Россию! Кто вывозил, я не знаю. Думаю, по дипломатическим каналам. Это не шутка — вывезти 100 холстов! Гмуржинска, вероятно, была при деле, и она лучше всех знает, кто вывозил. С тех пор ни она, ни ее сотрудники в Россию больше не ездят — на всякий случай. Когда Харджиев приехал в Амстердам, его сразу охмурила целая камарилья, начиная с адвокатов. Без его ведома они изменили устав его фонда, чтобы получить возможность продавать работы. Потом появились какие-то эмигранты, которые фактически никого к нему не пускали, даже старых друзей, и он не мог ничего поделать».

Уже после смерти Харджиева в 1996 году, на деятельность его фонда обратила внимание голландская финансовая полиция, совет фонда был реформирован, а позже Министерство культуры РФ достигло договоренности о возвращении архива исследователя в Россию. Переговоры вел лично Михаил Швыдкой при участии Ника Ильина. Но собрание произведений искусства осталось в Амстердаме и было передано в Музей Стеделек.

Была у Ника Ильина и еще одна история с Харджиевым: «Я с ним познакомился, когда он уже переехал в Амстердам. Он меня попросил помочь вернуть четыре картины Малевича, которые были украдены у него Янгфельдтом».

Вкратце история такова: в 1975 году шведский славист Бенгт Янгфельдт уговорил Харджиева эмигрировать; чтобы обеспечить его существование на Западе, а также его исследовательские проекты, он предложил продать четырех «малевичей» из собрания Харджиева, а вырученные деньги передать Харджиеву по его

10 Наибольший резонанс вызвала статья Григория Козлова и Константина Акинши «Поле битвы достается мародерам. Судьба уникального собрания Николая Харджиева: пять лет вне закона» (Итоги. 1998. № 19).

приезде. Харджиев согласился, и Янгфельдт переправил картины в Швецию по дипломатическим каналам. Разрешения на выезд Харджиев так и не получил, но картин Янгфельдт не вернул. Он фактически присвоил их, а позже две из них продал[11].

Ник Ильин продолжает: «Когда мы готовили выставку "Малевич. Супрематизм", я попросил нашего куратора Мэтью Дратта съездить в Стокгольм и встретиться с Янгфельдтом. Он провел там неделю, но встречи так и не добился. "В благодарность" мы решили в каталоге выставки сделать сноску, в которой кратко рассказывалось о том, что Харджиев называл "кражей века". Потом я сообщил об этой сноске знакомым журналистам в Финляндии и Швеции, и там началась буря». Из-за истечения срока давности дело не имело судебных последствий, но под давлением общественности Янгфельдт был вынужден подарить одну из картин стокгольмскому Музею современного искусства.

Наконец, третья громкая скандальная история в биографии Ника Ильина связана с именем Павла Филонова. В конце 1970-х из Русского музея были похищены шесть рисунков Филонова: воры сделали виртуозные копии, а оригиналы переправили на Запад, впоследствии они оказались в Центре Помпиду. 10 лет российское Министерство культуры предпринимало попытки вернуть эти работы, но безуспешно. Наконец, в 2000 году они вернулись в Россию — при непосредственном участии Ильина: «Я нашел участника этого дела, бывшего сотрудника Помпиду, нанял адвоката, заплатил ему 25 тысяч долларов собственных денег. Мы доказали, что Центр Помпиду, когда покупал рисунки, знал, что они были краденными! Потом началось самое смешное: в Помпиду засомневались, — мол, возможно, им продали копии, а оригиналы так и остались в Русском музее. Французской диппочтой они отправили работы в Питер, туда же приехали три эксперта, пошли в Русский музей и стали сравнивать. Выяснилось, что подлинники — в Помпиду. Сотрудник Русского музея пошутил: "Вам повезло, вы купили подлинники". Затем они упаковали рисунки и вернули в Париж! И только после этого председатель Центра Помпиду Жан-Жак Айагон, впоследствии министр культуры Франции, пришел в российское посольство в Париже, выступил с речью о вечной дружбе между Россией и Францией и передал рисунки в шикарной папке. Из посольства — сразу в аэропорт и в Москву».

Помимо криминальных историй, в жизни Ника Ильина встречались и неоднозначные личности. В частности, на протяжении нескольких лет он сотрудничал с Жанной Буллок, супругой Алексея Кузнецова, экс-министра финансов Московской области, фигуранта нескольких громких уголовных дел. Буллок была спонсором ряда проектов Ильина, в том числе ретроспективы фильмов Мэтью Барни в Москве и выставок современного русского искусства в Майами. «Я занимался выставками и культурой, и пока она помогала, все было хорошо, — комментирует Ник. — Она даже недолго была членом попечительского совета Гуггенхайма. Это подняло ее статус. В данном отношении я ценю то, что она сделала. Потом эта эпоха кончилась. Деталей я не знаю и не хочу знать. Я — старый пиарщик! Диапазон знакомств должен быть широким. Как говорит моя умная жена: во время ужина не говори про секс, политику и религию».

ЭРМИТАЖ

— Я расскажу, как в первый и последний раз меня поцеловала Даша Жукова. Это было в Лондоне несколько лет назад, на гала-ужине в честь Эрмитажа. Там был благотворительный аукцион, и я купил одну вещь — русскую фотографию 1920-х годов. Когда мне ее передавали, Даша подошла и поцеловала меня. Я был так тронут, что тут же подарил фотографию Эрмитажу.

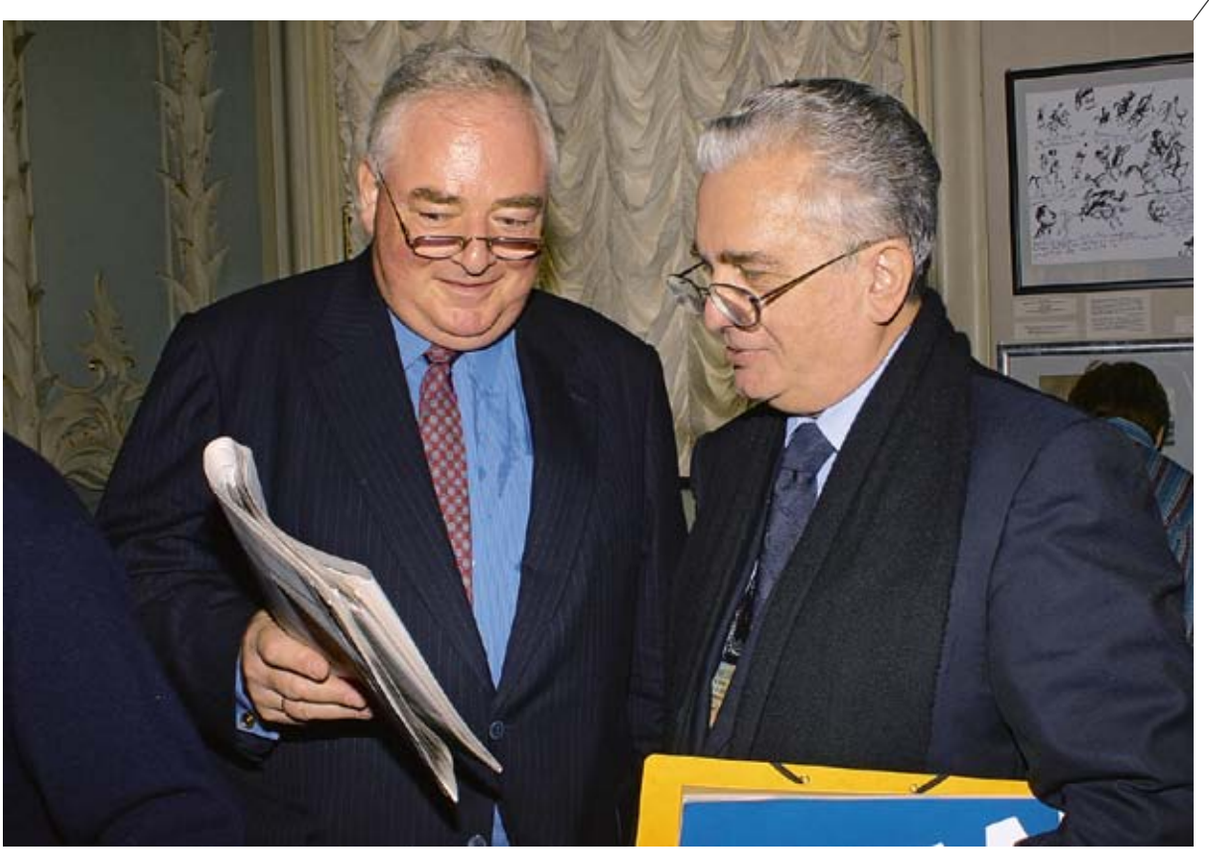
— Что для тебя Эрмитаж?

— Я много о нем слышал в молодости. Моя мама — из Петрограда, школьницей она часто ходила в Эрмитаж. А потом много мне рассказывала о нем. Она говорила, что это лучший музей России. Впервые я побывал в Эрмитаже в 1965 году, во время моей первой поездки в Россию. А потом бывал очень часто; когда я работал в Lufthansa, мы спонсировали многие эрмитажные выставки, например выставку Макса Эрнста в 1995-м. Я был знаком с Борисом Борисовичем Пиотровским; конечно, знаком и с Михаилом Борисовичем. Так что с Эрмитажем у меня особые отношения, которые отличаются от отношений со всеми другими российскими музеями. Не говоря уже о том, что в Петербурге мне больше нравится, чем в Москве. Там приятнее, особенно летом.

Вероятно, крупнейший проект Ника Ильина, связанный с Эрмитажем, — это Музей Гуггенхайм-Эрмитаж в Лас-Вегасе, открывшийся осенью 2001 года: «Г-н Кренс часто рождал подобные экзотические идеи. Он дружил с владельцем гостиницы The Venetian в Лас-Вегасе и уговорил его предоставить часть здания для культурной институции. На фасаде Рем Колхас "вырезал" этот кусок из коричневой стали, что подчеркивало современность нашего проекта на фоне "венецианского" декора остальной части гостиницы. Проект длился семь лет. Потом владельцы гостиницы посчитали, что для них это невыгодно. Сейчас там магазин Prada. Конечно, это была до некоторой степени авантюра — как для американской, так и для российской стороны. Но Пиотровский всё понял и поддержал. Думаю, это был достаточно авангардистский шаг для директора российского музея».

В самом Эрмитаже Ник Ильин участвовал в организации нескольких крупных выставок. Первой стала российская премьера Марка Ротко (2003): «Я считаю очень важным, что впервые в России Ротко был показан именно в Эрмитаже». Потом была выставка «Илья и Эмилия Кабаковы. Случай в музее и другие инсталляции» (2004): «Я очень горжусь, что привез Кабакова. Он не хотел возвращаться в Россию, отказывался.

11 Подробно эта история была рассказана Михаилом Мейлахом в статье «Кража века, или Идеальное преступление: Харджиев против Янгфельдта» на портале OpenSpace.ru (2012).



28 | **С Михаилом Борисовичем Пиотровским**
Из архива Н. Ильина

По счастью, мне удалось найти партнера — Стеллу Кесаеву»[12]. Потом была выставка «Роберт Мэпплторп и классическая традиция» (2004). Наконец, в 2007-м — «Деннис Хоппер в Эрмитаже».

«Выставка Хоппера — это байковская история. Хоппер был известным байкером, а Кренс был помешан на мотоциклах. И мы часто катались: Джереми Айронс, Деннис Хоппер, Кренс, я тоже — вначале, потом на машине их сопровождал. Хоппер — очень милый, добрый человек, и помимо того, что он был хорошим актером, он все время снимал, он был фотографом. Его выставки проходили в Америке. И мы придумали сделать его выставку в Эрмитаже. После вернисажа мы поехали в Москву на мотоциклах, на вернисаж выставки "Новый Свет. Три столетия американского искусства", которую Гуггенхайм делал в Пушкинском музее. Ехали три дня, нас сопровождала ГАИ — но только до Москвы. А в Москве мы попали в пробку и опоздали на открытие собственной выставки. А там — министры, послы и т. д. Наконец, мы доехали, нам открыли ворота в сад, мы все на мотоциклах, в касках, кожаных костюмах. Я заранее договорился с Ириной Александровной Антоновой, что она покатается с Кренсом. Но, увидев нас, она сказала, что с Кренсом не хочет, а сядет с Джереми Айронсом: эта фотография обошла все СМИ. Потом был прием в Итальянском дворике, и я в ужасе увидел, как Джереми Айронс закурил сигарету, сидя за главным столом. Но замечаний ему уже никто не делал».

В 2014 году Ник Ильин стал консультантом Фонда Эрмитажа в Израиле. В планах фонда — обменные выставки и благотворительная деятельность. Так, в ноябре прошлого года в Эрмитаже открылась выставка «Дада и сюрреализм из собрания Музея Израиля», а в 2015-м пройдет большая выставка Александра Архипенко.

Но, помимо этого, у Ника Ильина есть и другие проекты: «В 2016 году вместе с Эрмитажем и Пушкинским музеем, при содействии правнука Сергея Щукина, мы хотим сделать в Париже, — пока еще непонятно, в каком именно музее, — выставку тех работ, которые Щукин покупал там до революции. Интересно показать парижанам то, что они пропустили...»

— Ник, помимо глобальных музейных проектов, у тебя есть такие, сентиментальные, что ли, увлечения: ты издал книги по истории Одессы, Баку, на очереди — книга о Тифлисе. И еще потрясающая книга «Пропуск в рай» — о советских и нацистских агитационных листовках времен Второй мировой войны.

— Это — хобби. Просто я влюбился в Одессу, Баку и Тбилиси. Много раз там был. А листовки... у меня мания собирать всякие бумажки. Дома валялась целая коллекция этих листовок. Я решил, что нужно издать. Но издавать только немецкие листовки — скучно, и я подобрал русские. Потом я отдал всё в Музей немецких антифашистов в Красногорске, под Москвой.

— Еще ты собираешь шарманки...

— Шарманка — это Одесса, это — соблазн. Если я стану нищим, то буду ходить по улицам, играть на шарманке и собирать деньги.

12 Стелла Кесаева, коллекционер, в 2004-м основала Slella Arl Foundalion. Организовала более 100 выставок в России и за рубежом. В 2011–2015 годах — комиссар павильона России на Венецианской биеннале современного искусства.

«РАДИО ЭРМИТАЖ 90,1 FM» ОТМЕЧАЕТ 15-ЛЕТИЕ

В этом году «Радио Эрмитаж» исполнилось 15 лет. Мы решили проследить историю успеха радиостанции и попытаться понять, в чем его секрет.

В НАЧАЛЕ БЫЛА ИДЕЯ

Идея создать музыкальную радиостанцию принципиально нового для Санкт-Петербурга типа. Это радио должно было стать альтернативой всем остальным FM-станциям, при всех своих отличительных чертах строящим эфир по одному и тому же принципу: диджей — рекламные блоки — выпуски новостей. На музыку столько времени, сколько остается. Новое радио было призвано заполнить свободную нишу на рынке, стать первым в Санкт-Петербурге радио, рассчитанным не на максимально широкую, разношерстную аудиторию, а на вполне конкретный тип слушателя.

АУДИТОРИЯ

Это состоявшиеся, уверенные в себе люди. Наш слушатель образован, занят, обеспечен, он ценит комфорт и стиль жизни и во всем сохраняет свою индивидуальность.

НАЗВАНИЕ

Оно должно было соответствовать духу и настроению Петербурга.

ФОРМАТ

Выбрать музыкальный формат, который бы соответствовал всем требованиям радио нового типа, представлялось наиболее сложной задачей. Но ответ пришел сам собой. Музыкой новой станции стали джаз, блюз, классика в джазовой обработке.

ИТАК

Весной 2000 года «Радио Эрмитаж» получило все лицензии на вещание на частоте 90,1 FM. Учредителем радиостанции выступило ЗАО «Радиокомпания "Культура"». Мы стали первым джазовым радио. Мы стали первым музыкальным радио без диджеев. Мы стали первым радио, рекламные блоки которого принципиально не превышали двух роликов. Мы взяли название передач «Радио Эрмитаж» как истинно петербургское. Помимо того, это название стало данью нашего уважения Государственному Эрмитажу и лично его директору Михаилу Борисовичу Пиотровскому. Мы гордимся сотрудничеством с главным музеем страны. Каждый день, кроме понедельника, когда двери музея закрыты для посетителей, на волнах «Радио Эрмитаж» выходит в эфир старейшая в FM-диапазоне Санкт-Петербурга передача «"Эрмитаж" об Эрмитаже». Передача знакомит слушателей с новыми выставками и проектами Государственного Эрмитажа, рассказывает о людях, связавших с ним свою жизнь.

СКЕПТИКИ

Они хором говорили о том, что новый формат слишком «умный» и не найдет свою аудиторию, что конкуренция слишком высока и что слушателю мы не нужны. Они ошиблись.

УСПЕХ

Уже через год мы были успешным коммерческим проектом. Мы уникальны. У каждого радио есть верная ему аудитория. Нас слушает подавляющая часть интеллектуальной и бизнес-элиты Санкт-Петербурга. Эфир «Радио Эрмитаж» выстроен по основным правилам любой профессиональной коммерческой радиостанции. Мы изучили предпочтения целевой аудитории наших рекламодателей и выстроили формат в соответствии с ними. На протяжении уже 15 лет «Радио Эрмитаж» — островок стабильности в океане быстро меняющегося современного мира.

«МАСТЕР КЛЮЧ» —

это премия в области музыкальных массмедиа. За первые два года своего существования мы дважды стали лауреатами премии «Мастер Ключ». В 2000 году «Радио Эрмитаж» было признано лучшим радиодебютом. А через год ему был вручен диплом третьей степени в номинации «Лучшая музыкальная радиостанция 2001 года».

ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

Качественное содержание, а также уважение и любовь к слушателю, — наши основные принципы в работе.

БЛАГОДАРНОСТИ

«Радио Эрмитаж» выражает глубокую признательность представителям союзов творческой интеллигенции, оказавшим помощь и поддержку радиостанции в период ее становления: М. Пиотровскому, Д. Лихачеву, А. Петрову, Д. Гранину, В. Гергиеву, А. Чаркину, М. Чулаки.

РАДИОЭФИР

Санкт-Петербурга достаточно насыщен. Еще каких-нибудь 10 лет назад мы все слышали из своих радиоприемников одну и ту же информацию, одну и ту же музыку и, тем более, одних и тех же ведущих. Сегодня каждый может выбрать радиостанцию в соответствии со своими вкусовыми пристрастиями относительно музыкального стиля, манеры ведения программ, достоверности и оперативности новостей.

КАЖДОЕ РАДИО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ПО-СВОЕМУ УНИКАЛЬНО

Но здесь есть определенная закономерность: чем больше радио стремится «понравиться всем», то есть рассчитано на ШИРокое ПОТРЕБление, тем труднее слушателю отыскать на его волнах свою любимую музыку и удерживаться на этих волнах продолжительное время. Следовательно, вероятность, что реклама найдет того, кому она предназначена, сводится к минимуму. С другой стороны, трудно рассчитывать на то, что слушатель, не претендующий на определенный музыкальный материал, придет именно к вам, а не к вашим конкурентам с точно таким же ассортиментом или набором услуг. Формула «на любой вкус» уже давно потеряла свой магический смысл. Теперь нужно ориентироваться «на чей-то определенный вкус».

НА ЧЕЙ ЖЕ ВКУС ОПИРАЕТСЯ «РАДИО ЭРМИТАЖ»?

ДЛЯ НАЧАЛА ЗАДУМАЕМСЯ:

что стало с ароматом розы, когда его, благодаря химии, стали получать из полыни? А что стало с клубничным соком, когда он, благодаря концентратам и ароматизаторам, стал еще «более клубничным», чем натуральная клубника, подобно тому как искусственную новогоднюю елку можно сделать еще более зеленой, чем настоящая? Да, они стали более практичными, дешевыми, широкоупотребляемыми, но то ли это, что нам нужно? Ведь не каждому дано чувство удовольствия от употребления подлинного, истинного, нежели суррогата или заменителя.

«РАДИО ЭРМИТАЖ»

не пытается заменять музыку, создаваемую поколениями, на массовую, однодневную. Мы просто предоставляем слушателю возможность получить эстетическое наслаждение от общения с музыкой, не требующей комментариев, с музыкой, звучащей ненавязчиво, в тон настроению нашего слушателя.

ВСЕ ЭТО

позволяет с уверенностью говорить о несомненной коммерческой перспективности проекта. Ведь уже на протяжении 15 лет «Радио Эрмитаж» уверенно приводит своего слушателя к тому рекламодателю, в услугах которого он наиболее нуждается.

15 ЛЕТ

В ПЕТЕРБУРГЕ

РАДИО ЭРМИТАЖ 90,1 FM

СМИ «Невская волна»

СМИ «Невская волна», св. рег. Эл № ТУ 78-01522 от 17.02.2014. Реклама

ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

29 | **Дети из поселка Лосицы на экскурсии в Государственном Эрмитаже.** 2014

«20 АПРЕЛЯ ГИТЛЕР ПРАЗДНУЕТ СВОЙ 24-Й ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ В ВЕНСКОМ МУЖСКОМ ОБЩЕЖИТИИ НА МЕЛЬДЕМАННШТРАССЕ. ТОМАС МАНН РАЗМЫШЛЯЕТ О “ВОЛШЕБНОЙ ГОРЕ”, ЕГО ЖЕНА ОПЯТЬ НА ЛЕЧЕНИИ. ЛИОНЕЛЬ ФАЙНИНГЕР ОБНАРУЖИВАЕТ КРОХОТНУЮ ДЕРЕВЕНСКУЮ ЦЕРКВУШКУ В ГЕЛЬМЕРОДЕ И ПРЕВРАЩАЕТ ЕЕ В СОБОР ЭКСПРЕССИОНИЗМА. ФРАНЦ КАФКА ЗАПИСЫВАЕТСЯ НА ДОБРОВОЛЬНЫЕ РАБОТЫ НА ОВОЩНОМ ПОЛЕ И ПО ВЕЧЕРАМ ВЫПАЛЫВАЕТ СОРНЯКИ В КАЧЕСТВЕ ТЕРАПИИ СВОЕГО “БЁРН-АУТА”. БЕРНХАРД КЕЛЛЕРМАН ПИШЕТ БЕСТСЕЛЛЕР ГОДА “ТУННЕЛЬ”, НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РОМАН О ПОДЗЕМНОМ СОЕДИНЕНИИ МЕЖДУ АМЕРИКОЙ И ЕВРОПОЙ. НА “ЛУЛУ” ФРАНКА ВЕДЕКИНДА НАЛАГАЮТ ЗАПРЕТ. ОСКАР КОКОШКА ПОКУПАЕТ ХОЛСТ ПО РАЗМЕРУ КРОВАТИ СВОЕЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ АЛЬМЫ МАЛЕР И ПРИНИМАЕТСЯ ЗА ПОРТРЕТ ЛЮБОВНИКОВ. ЕСЛИ ПОЛУЧИТСЯ ШЕДЕВР, ТОГДА АЛЬМА ЗА НЕГО ВЫЙДЕТ. НО ЛИШЬ ТОГДА».

Флориан Иллиес. «1913. Лето целого века»

226 Кружева
238 Золото Пиковой дамы
244 Платья

1 | **Франц Ксавьер Винтерхальтер (1805–1873)**
Портрет графини О. Э. Шуваловой. 1858. Фрагмент
Поступление: в 1925 году; ранее в собрании Шуваловых в Петербурге
Государственный Эрмитаж

Кружева

Европейские кружева в коллекции Эрмитажа

Кружева — эта «воздушная пена» из нитей — появились в европейской культуре сравнительно недавно, немногим более 400 лет назад. Они родились уже со знатной родословной и сразу заняли достойное место среди символов красоты, богатства и знатности, пополнив собой индустрию предметов роскоши. Диапазон использования кружев в Европе был велик. Они завоевали прочные позиции в украшении интерьера, как светского, так и церковного, и, конечно, костюма.

2 | **Неизвестный художник**
Портрет императрицы Анны Иоанновны (1693–1740, императрица с 1730). XVIII век
Холст, масло. Фрагмент
Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРЖ-554

ТАТЬЯНА КОСОУРОВА

Кружева сохраняли не только аромат эпохи, но и отражали вкусы и пристрастия отдельных персонажей. Однако понять и разгадать все это в небольшом воздушном кусочке вне контекста произведений искусства уже почти невозможно. Этот хрупкий материал навеки запечатлели живописные полотна, камень, металл и даже кожа. В парадных портретах, мраморных и бронзовых бюстах и рельефах, медалях, в которых увековечены сильные мира сего, в мельчайших деталях переданы узоры и формы изделий из кружев их костюмов. А картины с видами интерьеров служат своеобразной топографией, обозначая, где могли использовать кружево для украшения пространства. В светском интерьере это были целые гарнитуры для украшения спален, включая накидки на подушки, покрывала, скатерти, завесы. В церковном интерьере кружево использовалось для декора алтарных завес, покровов и прочих предметов.

В костюме кружева облюбовали себе место на плечах царственных особ, представителей родового дворянства (дам и кавалеров), элиты духовенства; они украшали коронационные, орденские, повседневные костюмы. В зависимости от моды и стиля, они то укрывали плечи целиком — в виде широкого воротника, то узкой полоской оттеняли декольте, вспенивались на груди в пышных жабо. Они украшали сорочки, дамские юбки, перчатки и даже отвороты мужских ботфортов. В военном костюме XVII века они использовались как многослойный шарф, повязанный через плечо, как перевязь или располагаясь на талии (портреты Франса Халса прекрасно передают эти детали в костюмах бравых офицеров). В религиозных одеяниях они широким воланом украшали низ белоснежной альбы, ее манжеты и воротник-жабо. Портреты кардиналов работы итальянских художников XVII–XVIII столетий, исполненные с поразительной тщательностью в деталях, позволяют не только любоваться ажурной фактурой, но и «читать» узоры на кружеве. В эпоху Людовика XIV кружева громоздились на чепце, венчающем прическу, в XVIII веке каскадом воланов спускались на рукавах платья, в XIX — широкими полосами нашивались на однотонную ткань юбки, что позволяло узору контрастно выделиться на темном шелке. В верхней части костюма они ниспадали от плеч такой же широкой каймой, но составленной из нескольких более узких воланов. Портреты светских красавиц работы Т. А. Неффа[1] точно фиксируют эти нежнейшие полупрозрачные детали.

1 Тимофей (Тимолеон Карл) Андреевич Нефф (1805–1876) — придворный художник императора Николая I, хранитель картинной галереи Эрмитажа.

3 | **Волан кружева «дюшес»**
Бельгия. XIX век

4 | **Себастьян Бурдон (?) (1616–1671)**
Портрет французского маршала. Фрагмент
Поступление: из собрания князя Л. Лобанова-Ростовского в Санкт-Петербурге
Государственный Эрмитаж

Со временем кружева «оторвались от тела» костюма и превратились не только в косынки, шали, но и в накидки-мантильи, в которые можно было укутаться целиком. Наиболее высоко ценились такие изделия в Испании.

Особый мир аксессуаров охотно включил кружева в арсенал своих декоративных средств. Зонтики от солнца, перчатки и митенки, сумочки и веера, шляпки и носовые платки: все эти прелестные дополнения костюма использовали кружево — белое, черное или цветное — в виде отделок, сочетая его с другими разнообразными материалами.

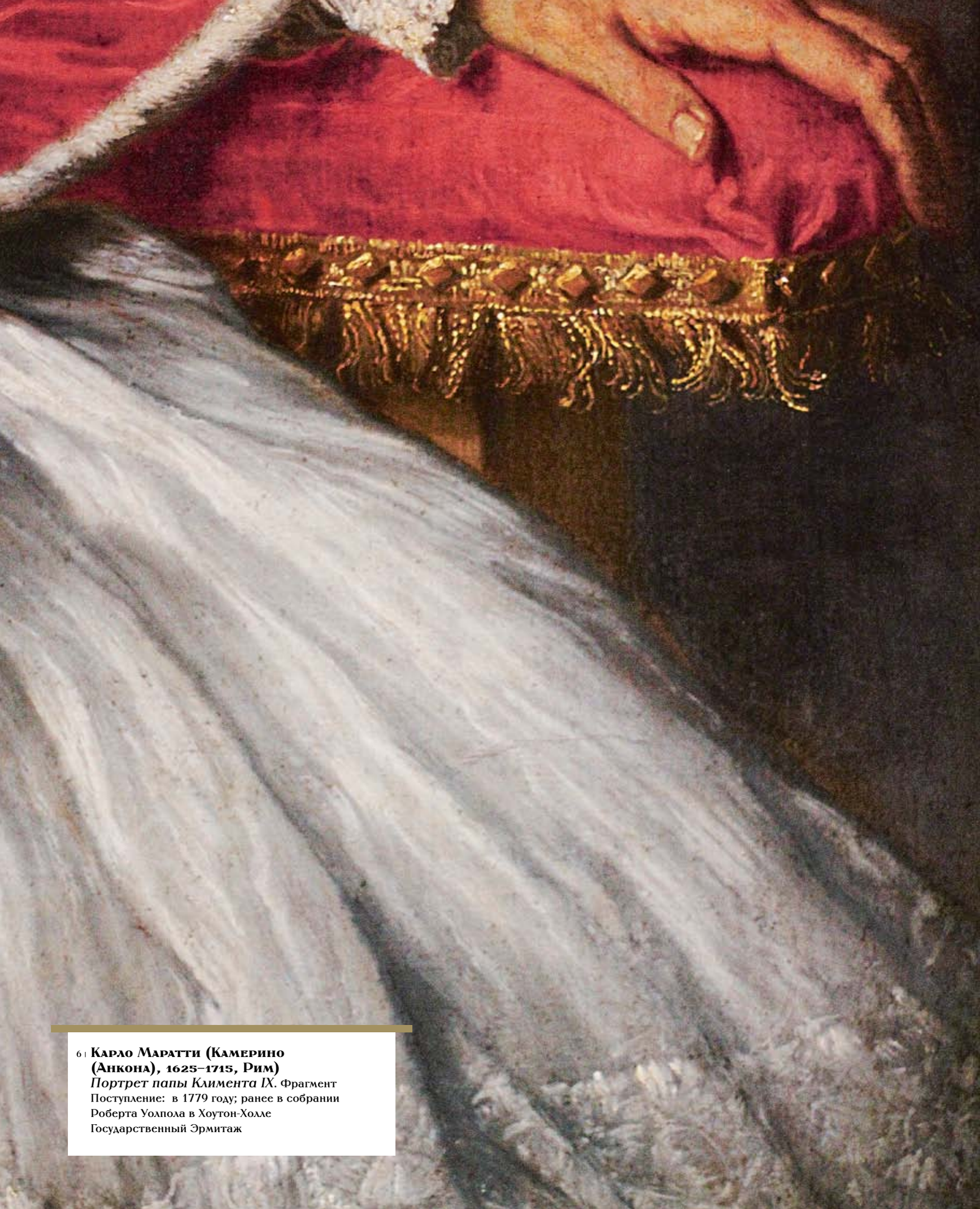
Долгое время кружева рассматривались только как атрибут костюма и составляли единое целое с гардеробом. Светские красавицы постоянно пополняли свои домашние коллекции. Только со второй половины XIX века кружева стали привлекать внимание коллекционеров-профессионалов, которые начали целенаправленно собирать как современные экземпляры, так и сохранившиеся памятники прежних эпох.

Родиной кружев справедливо считают Италию. Ведущие свое происхождение от ажурной вышивки, они поначалу соперничали с ней в тонкости декора. Шитые иглой («стежок в воздух») кружева воспроизводили в белых льняных нитях геометрические узоры: розетки, звезды, которыми так славились итальянские мозаики из Равенны, — сохраняя стилистическую преемственность в произведениях прикладного искусства. В ранних итальянских кружевах геометрические формы преобладали. Своим повтором они создавали четкий ритм в построении узора, усиленный чередованием элементов разного размера. Такие ровные, спокойные ряды орнамента, созвучные гармоничному духу эпохи Возрождения, подчеркивались горизонтальной кромкой или повторяющимися зубцами нижнего края. Позже, в XVII веке, похожие розетки и звезды, но более крупного размера, появятся в испанском кружеве, получившем название sol («солнце»): они действительно напоминали солнечные диски.

5 | **Вставка для лифа платья из рельефного гипюра**
Венеция. XVII век

КРУЖЕВО ИЗ СОБРАНИЯ ШЕРЕМЕТЕВЫХ

Собрание Шереметевых также состояло из образцов кружев разных стран и эпох. Выделяются крупные вещи для украшения церковного костюма, например роскошная кардинальская пелерина из венецианского гипюра. Помимо изделий для украшения костюма, встречаются и декоративные произведения. Это накидки на подушки, покрывала, которые когда-то украшали интерьеры дворцов.



6 | **Карло Маратти (Камерино (Анкона), 1625–1715, Рим)**
Портрет папы Климента IX. Фрагмент
Поступление: в 1779 году; ранее в собрании Роберта Уолпола в Хоутон-Холле
Государственный Эрмитаж

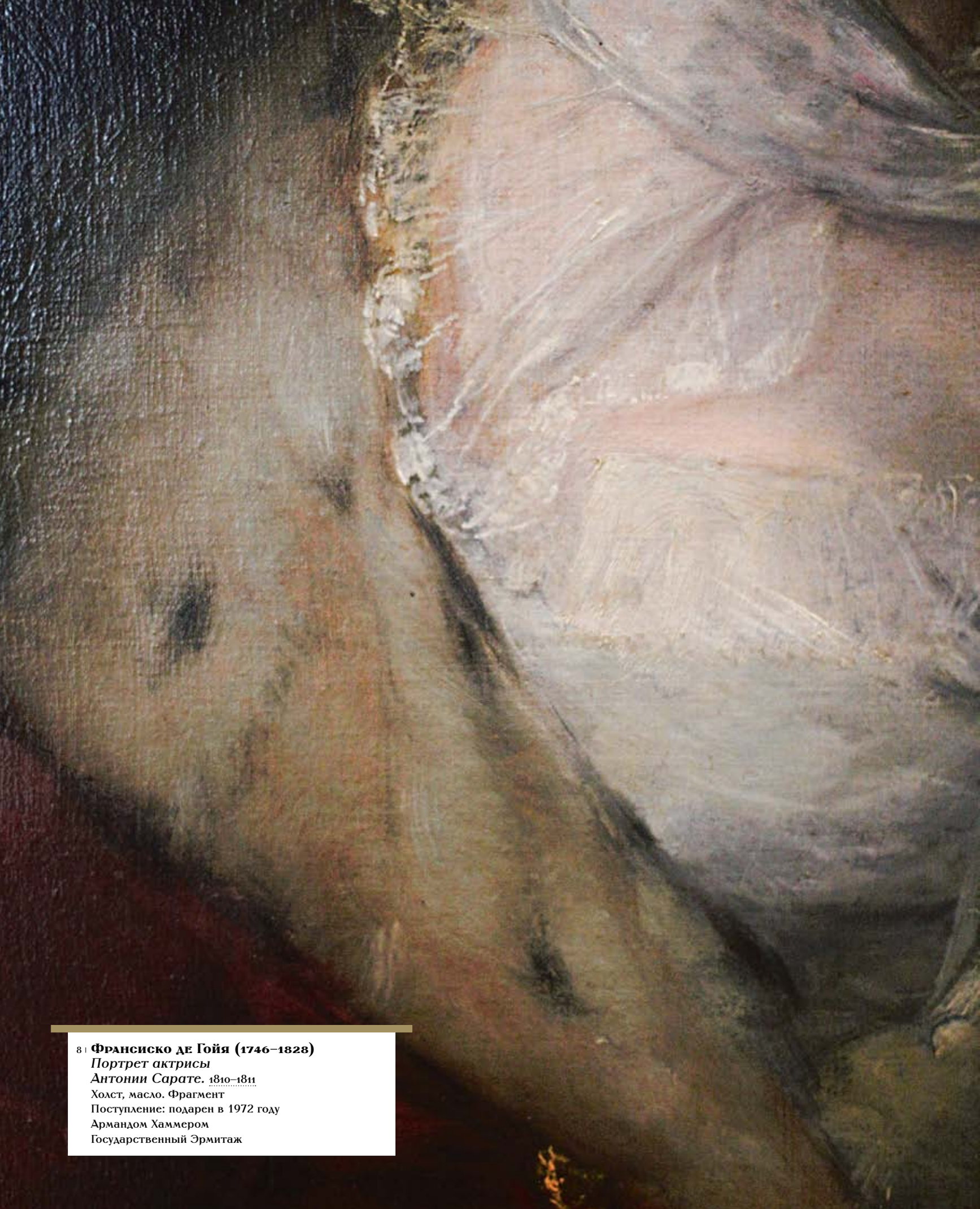
Кружева, чутко реагируя на стилистические изменения, органично перенимали язык эпохи. Барокко XVII века, с его массивными формами, контрастом света и тени, вызвало появление техник кружев, в которых преобладал высокий рельеф. Рельеф при шитье иглой придавал орнаментальным формам сочность, упругость, подчеркивал игру света и тени. Особенно славились итальянские гипюры, имевшие наиболее высокий рельеф, многослойную фактуру. В льняных нитях они передавали крупные завитки аканта, цветы. Края изделий имели фестоны, которые усиливали причудливую игру нитей. Узор из стилизованных растительных форм с крутыми изгибами струился, заполняя собой отведенное ему пространство. Его отдельные элементы соединялись редкими сцепками — бридами, что позволяло узору парить в воздухе. Итальянские гипюры, особенно — венецианские, были в моде и в других странах. Во Франции, в эпоху Людовика XIII (1610–1640-е), гипюр ввозили огромными партиями, что вызвало появление эдиктов против роскоши, которые даже запрещали ношение кружев. Однако такие гонения (как и в других странах, например в Испании) не могли остановить кружевную экспансию. Во Франции началась организация собственного производства. Министр финансов Кольбер сделал Алансон столицей шитых иглой гипюров, основав там в 1665 году школу, где венецианские мастерицы довольно быстро смогли передать свои знания французским ученицам. Через год королю Людовику XIV были представлены уже французские гипюры, которые по качеству не уступали венецианским. Монарху так понравились эти изделия, что он даже запретил употребление итальянских кружев, дабы поощрить местное производство. Новые центры кружевоплетения возникли повсеместно: в Аржантане, Алансоне, Седане, Валансьене и др. С того времени французские кружева, отличавшиеся большим изяществом, стали постепенно теснить своих итальянских собратьев.

Хотя французы отобрали славу в этом ремесле у итальянцев, они продолжали соперничать с Фландрией, которая прославилась кружевами, создававшимися другим способом — плетением на коклюшках — и возникшими чуть позже шитых иглой. Помимо различия в самом исполнении, названные кружева отличались плоскостной трактовкой узора, густо заполнявшего поверхность воланов, барб, жабо. Знаменитые фламандские изделия, выполнявшиеся из тончайшей льняной пряжи, поражали воздушностью и хрупкостью. Такие центры, как Бенш, Брюссель, Брабант и др., дали свои имена кружевам: «бенш», брюссельские, брабантские и т. д.

7 | **Воротник из рельефного гипюра**
Италия. XIX век

КРУЖЕВО ИЗ СОБРАНИЯ ЮСУПОВЫХ

Собрание Юсуповых отличается большим разнообразием как самих предметов из кружева, так и центров их производства. Итальянские гипюры представлены роскошными образцами венецианского происхождения. Воротники, пелерины, манжеты, вставки для корсажа имеют высокий рельеф шитья и типично барочный узор. Франция представлена шитым иглой кружевом, гипюрами, изделиями из Аржантана, плетеными кружевами из Алансона и Валансьена. Продукция Шантильи включает вуали, воланы, жабо, воротники, наколки для причесок и другие детали для украшения костюма. Выделяются своим изяществом аксессуары: носовые платки, зонтики из брюссельского кружева, выполненные целиком из кружев или отороченные каймой тончайшей ткани из линобатиста.



8 | **Франсиско де Гойя (1746–1828)**
Портрет актрисы Антонии Сарате. 1810–1811
Холст, масло. Фрагмент
Поступление: подарен в 1972 году Армандом Хаммером
Государственный Эрмитаж

В XVIII веке технической новинкой в Европе стало использование тюля (тонкой плетеной сетки с мелкими ячейками одинакового размера) в качестве фона для узора. Сплетенный отдельно орнамент пришивался на тюль в виде аппликации или вплетался. Ячейки сетки имели разное количество граней — от четырех до шести — и различную конфигурацию (ромбы, соты и т. д.). Каждый центр производства кружев отдавал предпочтение той или иной схеме. Сетка тюля могла оставаться свободной между элементами узора, или ее заполняли мелкие кружочки, так называемые мушки, которые придавали особое очарование всему изделию. Орнаменты, составленные из подвижных, гибких форм (цветы, банты, рокайльные завитки), чередовались с ажурными резервами, которые были заполнены фигурными сетками. Легкость и непринужденность узора вполне отвечала беззаботному и игривому духу XVIII столетия. Многочисленные кружевные рюши и оборки, которыми изобиловал костюм этого времени, придавали еще больше кокетства и шарма тем, кто их носил.

Аппликациями по тюлю особенно славилась продукция Брюсселя. Позже, в XIX веке, они использовались при создании широких воланов для платьев, шалей, косынок и даже целых мантилий, так полюбившихся испанским красавицам. Пышные растительные мотивы (отдельные цветы ириса, розы, листья папоротников или гирлянды из них), трактованные крупно и несколько натуралистично, свободно располагались в нижней части изделия, создавая сочную кайму узора, или заполняли собой всё пространство.

Помимо льна, в изготовлении кружев использовали шелковые и металлические нити: серебряные или золоченые. Последние изготовляли с XVII века в Италии, позже — в Германии и других странах. Эти узкие полоски плетеных орнаментов, отливающие холодным блеском, охотнее всего применяли для отделки платьев, нашивая рядами на поверхность ткани. Кружева из шелка плели только во Франции: «блонды», как их называли, могли быть светлого золотистого или серебристого цвета. Особое распространение получили черные кружева из шелка «шантильи», названные так по имени самого крупного центра их изготовления. Они были востребованы не только во Франции, но и в других странах, особенно в XIX веке в Испании — с ее любовью к черному цвету в костюме.

КРУЖЕВО ИЗ СОБРАНИЯ САКСЕН-АЛЬТЕНБУРГСКИХ

Собрание Саксен-Альтенбургских включало образцы французского и брюссельского кружева XVIII–XIX веков. Фламандские гипюры, плетеные и шитые иглой, соседствовали с более изящными французскими изделиями. Шелковые блонды, барбы, черные мантильи, дополненные вышивкой стеклярусом и синелью, являют собой прекрасные образцы продукции Шантильи. Изделия Алансона и Валансьена представлены деталями украшения костюма: воротниками, манжетами, косынками. Большое количество мелких деталей и донышек от чепчиков относится к брюссельскому производству.

9 | **Чепчик со вставками кружева**
Испания. XVII век

10 | **Карл фон Штейбен (1788–1856)**
Портрет графини д'Аш. 1844
Холст, масло. Фрагмент
Поступление: в 1924 году;
ранее в собрании Д. А. Бенкендорфа
в Петрограде
Государственный Эрмитаж

Такое многообразие техник, узоров в кружеве в полной мере отражает прекрасная коллекция Эрмитажа. В основном она сложилась после революции 1917 года. Переданные музею коллекции из бывшего музея барона Штиглица слились с национализированными крупными частными собраниями, которые поступали в Эрмитаж через Музейный фонд. Утонченный вкус, характерный для нескольких поколений петербургской знати, соединился с осмысленным и прицельным интересом коллекционеров XIX века.

В 1930-х годах некоторые экспонаты эрмитажной коллекции кружев постигла такая же печальная участь, как и другие памятники искусства: их подготовили для продажи за границу через «Антиквариат»[2]. Часть отобранных первоклассных вещей оказалась утерянной для музея безвозвратно. Единичные экземпляры по каким-то причинам не были проданы. Сохранившиеся на них бирки со штампом «Антик» — немые свидетели этих событий — теперь уже исторические документы эпохи.

В последние десятилетия XX века коллекция кружев Эрмитажа стала пополняться новыми поступлениями. Этот процесс еще больше активизировался в начале XXI века. Кружева, интерес к которым в мире за последнее время значительно возрос, можно часто встретить на западных аукционах. Коллекция Эрмитажа продолжает расти. Отдельные ее экспонаты всё чаще участвуют в общих и тематических выставках музея, органично включаясь в комплексный показ произведений искусства Западной Европы.

2 Всесоюзное общество «Антиквариат» (в структуре Наркомторга (затем Внешторга) СССР) в 1930-х годах занималось организацией продажи музейных ценностей за рубежом.

КРУЖЕВО ИЗ МУЗЕЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА

Произведения, которые поступили из бывшего музея барона Штиглица, помимо поздних экземпляров включают редкие образцы ранних итальянских и фландрских кружев.

11 | Шаль брюссельского кружева
Бельгия. XIX век

ВИКТОР ФАЙБИСОВИЧ

ЗОЛОТО ПИКОВОЙ ДАМЫ

12 | **Неизвестный художник**
Портрет А. П. Шереметевой в карусельном костюме (в костюме Беллоны)
С оригинала И. Лигоцкого
Не ранее 1768. Холст, масло
Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРЖ-1872

13 | **П. Лондини**
Портрет Н. П. Чернышевой
С оригинала Ф. Друэ. 1767
Бумага, меццо-тинто
Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРГ-16145

«Моя пиковая дама в большой моде, — записал Пушкин в своем дневнике 7 апреля 1834 года, вскоре после выхода повести в свет. — Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн<ягиней> Н<атальей> П<етровной> и, кажется, не сердятся»[1].

Нужно признать, что у Пушкина были веские основания для беспокойства: он наделил старую графиню весьма резкими чертами, и почитателям княгини Натальи Петровны Голицыной, послужившей прототипом, это могло не понравиться. В старости, по свидетельству известной мемуаристки, княгиня Наталья Петровна «была собою очень нехороша: с большими усами и с бородой, отчего ее называли le princesse Mouslache [“усатая княгиня”]»[2]. Несмотря на то что в «Пиковой даме» на это нет и намека, сходство графини Анны Федотовны с княгиней Натальей Петровной оказалось разительным; в первой публикации сам автор по ошибке трижды назвал старую графиню княгиней…

Но недаром устами внука Анны Федотовны, штаб-ротмистра конной гвардии Павла Александровича Нарумова, автор сообщает, что в Париже «лет шестьдесят тому назад» «народ бегал за нею, чтоб увидеть la Vénus moscovile [“московскую Венеру”]»…

Знавала лучшие времена и княгиня Наталья Петровна: некогда и она блистала красотой и грацией юной амазонки — это убедительно доказывают принадлежащие Эрмитажу памятники, хранящиеся в фондах графики, живописи и нумизматики. Едва ли не самый замечательный среди них — большая золотая медаль, отчеканенная на Санкт-Петербургском монетном дворе в 1766 году.

На лицевой стороне этой медали — портрет молодой Екатерины II, артистически исполненный Тимофеем Ивановым (1729–1803); на оборотной стороне, штемпель для которой был вырезан по модели Иоганна Георга Вехтера (1724–1800), — изображение амфитеатра с мчащимися по его арене всадником и колесницей. Над амфитеатром — парящий орел с лавровым венком в клюве. Над ним, по кругу, надпись: «С АЛФЕЕВЫХЪ НА НЕВСКІЕ БРЕГА». Внизу слева — аллегорическое изображение Невы как преемницы Алфея, реки, на которой стоит древнегреческая Олимпия, давшая имя знаменитым играм. Внизу, в обрезе, надпись:

«ГРАФИНЕ.НАТАЛЬЕ.ЧЕРНЫШЕВ<ОЙ>
ПЕРВ<ЫЙ>.ПРЕІС.ТРЕТІЯ.МЕДАЛЬ
ІЮЛЯ.11.Д<НЯ>.1766. ГО<ДА>».

Графиня Наталья Чернышева, в замужестве княгиня Голицына, завоевала эту медаль, одержав победу в знаменитой карусели — конном состязании, состоявшемся в Петербурге летом 1766-го. Императрица Екатерина намеревалась ознаменовать этим ярким действом третью годовщину своего вступления на престол, но дождливая погода, установившаяся летом 1765-го, побудила ее отложить празднество на год. Летом 1766-го на Дворцовой площади Антонио Ринальди воздвиг огромный амфитеатр с пятью ярусами. Верхний ярус был обнесен балюстрадой, украшенной вазами; нижний — расписан гирляндами, трофеями и львиными масками; роспись исполнили Гавриил Козлов и Пьетро Градицци[3]. В карусели, конном состязании, воскрешающем традиции рыцарских турниров, должно было участвовать четыре отряда — кадрилии (или квадрилии): Славянская, Римская, Индийская и Турецкая. Амфитеатр делился поэтому на четыре сектора с отдельными ложами для судей; в каждой из них размещались трое судей, два герольда и секретарь. Особые ложи, располагавшиеся друг напротив друга, были предусмотрены для императрицы Екатерины и наследника, цесаревича Павла Петровича, которому шел 12-й год.

14 | **Вигилиус Эриксен**
Портрет А. Г. Орлова
После 1766
Холст, масло. 398 × 356 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ГЭ-9782

Официальное объявление, опубликованное еще в 1765-м, гласило, что карусель устраивалась, «дабы через таковое благородное упражнение в мирное время воспрепятствовать жаждущим славы сердцам знатного дворянства своего государства предаться праздности и изнеженности нравов и дать им случай показать свою ловкость в военных упражнениях»[4].

Первая карусель состоялась 16 июня 1766 года. Сбор кадрилий на арене был превращен в театрализованное представление. Славянская и Римская кадрилии шествовали от Летнего дворца по Большой Миллионной улице к главным воротам амфитеатра (напротив Зимнего дворца). Кадрилии Индийская и Турецкая отправились от Малой Морской через Морскую Луговую улицу[5] и вступили на ристалище одновременно с Римской и Славянской. «Сколько великое стечение народа по улицам в то время было, того описать невозможно, — отмечает Камер-фурьерский журнал, — ибо как в амфитеатре и по сторонам улиц, так в окнах всех домов и на кровлях бесчисленное множество; но всего торжественнее казался вид Зимнего каменного Дома ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, которого апартаменты, как ни велики, не токмо наполнены были зрителями во всех его этажах, но и кровли были покрыты народом»[6].

Каждая кадрилия состояла из шефа, двух дам и четырех кавалеров. Все участники карусели были одеты и вооружены в весьма условном соответствии с названием своей кадрилии: целей исторической и этнографической достоверности создатели костюмов не преследовали. Их задачей было создание яркого и пышного образа, и с нею они справились прекрасно.

Судить об этом позволяют хранящиеся в Эрмитаже портреты кисти придворного живописца Екатерины II Вигилиуса Эриксена, изображающие графа Алексея Орлова в облачении шефа Турецкой кадрилии и его брата, графа Григория, в одеянии шефа кадрилии Римской; в Эрмитаже хранится также портрет графини Анны Шереметевой в карусельном «римском» (?) платье, исполненный неизвестным художником второй половины XVIII столетия, — это полотно поступило в Эрмитаж из Фонтанного дома графов Шереметевых.

Дамы выступали на великолепных колесницах; каждая из колесниц несла одну воительницу и управлялась возничим из числа

кавалеров. Два других кавалера участвовали в «состязании верхами». К каждой кадрилии было прикомандировано по трое судей. Главным («Первым») судьей императрица назначила 83-летнего генерал-фельдмаршала графа Христофора Антоновича Миниха (1683–1767).

Состязающимся дамам предстояло преломить копье-ланцу о кинтану — столб с мишенью в виде головы Медузы, выстрелом из пистолета попасть в другую мишень (медведю в лоб, между ушами), поразить дротиком-жавелотом язык львиной маски, подхватить на скаку шлем, стоящий на невысоком пьедестале, срубить на скаку голову гидры и догнать катящийся обруч[7].

Графиня Наталья Чернышева выступала в составе Турецкой кадрилии, шефом которой был граф Алексей Орлов; возничим ее колесницы назначили барона Ивана Ферзена[8]. Юная графиня прошла свой «курс» безукоризненно.

По окончании состязания все его участники собрались в Летнем дворце[9]. Там, как сообщает Камер-фурьерский журнал, «главный судья, Генерал-Фельдмаршал фон Миних, со всеми судьями, выступил из конференц-залы, за которым вынесены были Пажами ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА, на золотых подносах, богатые прейсы, стал на средине, имея на каждой стороне у себя по шести судей. Потом обратился к меньшой дочери Его Сиятельства Действительного Тайного Советника, Сенатора, Камергера и разных орденов кавалера Графа Петра Григорьевича Чернышева, Графине Наталье Петровне, приветствуя ее следующими словами: “Государыня моя! Вы та персона, которой я уполномочен от ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА вручить первый прейс, выигранный вашим приятнейшим проворством. Будучи исполнен почтения и удивления вам, предпочтительно, Государыня моя, приношу покорнейшее поздравление в сей отличности и в том, что сверх оной принадлежит вам еще право раздать прекрасными вашими руками прейсы всем дамам и кавалерам, которые они заслужили. Что до меня принадлежит, то в старости и седине моей, чрез шестьдесят и пять лет, под бременем службы, без сомнения нахожу себя древним солдатом и старшим в Европе Фельдмаршалом, после того, как я имел честь не единожды приводить Российскую армию к победам, за особливое почитаю себе воздаяние и тем славлюсь, знаменитые дамы и кавалеры, что в сей день не только я свидетель, но еще и главный судья ваших благородных доспехов”. По сем приветствии вручил

15 | **Вигилиус Эриксен**
Портрет Г. Г. Орлова
После 1766
Холст, масло. 392 × 358 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ГЭ-9783

16 | **Т. И. Иванов**
Медаль, полученная Н. П. Чернышевой во время придворной карусели. 1766
Золото, чеканка
Государственный Эрмитаж
Инв. № ОН-М-Аз-242

он первый прейс Графине Наталье Петровне Чернышевой, состоящий в пребогатой бриллиантовой тресиле́[10]; а она, получив, стала по правую руку главного судьи и раздавала, как дамам, так кавалерам конным и кавалерам возницам прочие прейсы»[11].

Менее чем через месяц, 11 июля 1766 года, состоялась вторая карусель. «Приезд судей и марш дам и кавалеров тем же порядком происходил, как и прежде, — узнаём мы из Камер-фурьерского журнала. — По окончании действия, ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО изволила возвратиться в Летний Дворец. И по прибыли в оный всех четырех кадрилиев, первый прейс от главного судьи имела счастие получить во второй раз Ея Сиятельство Графиня Наталья Петровна Чернышева; и потом она же право возымела раздать прочие прейсы, состоящие в золотых медалях, нижеследующим:

2-й прейс ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Фрейлине Елисавете Николаевне Чоглоковой,

3-й — ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Фрейлине Ея Сиятельству Графине Анне Петровне Шереметевой.

Кавалерам Их Сиятельствам Графам Григорью и Алексею Григорьевичам Орловым первый и второй прейсы, по рассуждению судей, удержаны, ибо они достигли доспехами своими в попадании равенства, и кому первый прейс выигрышем надлежит из них получить, вновь велено курсами разобраться; третий прейс из кавалеров дан был Конной Гвардии Поручику Графу Штейнбоку. А кавалерам возницам:

1-й Конной Гвардии Поручику господину фон Ферзену,

2-й Гвардии Поручику Александру Николаевичу Жеребцову,

3-й ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Камергеру и Медицинской Канцелярии Президенту, Барону Александру Ивановичу Черкасову»[12].

«Вечером для всех дам и кавалеров давали ужин при Дворе, затем — маскарад. Это происходило в Летнем дворце, сад был освещен, — вспоминала впоследствии княгиня Наталья Петровна. — Это, думается мне, была самая красивая и самая пышная церемония из происходивших в сем веке. Все дамы и кавалеры были усыпаны бриллиантами, на моей сестре и на мне было оных на 400 тысяч рублей»[13].

12 июля 1766 года, в среду, в четвертом часу состоялось последнее карусельное состязание: первый и второй «прейсы» разыгрывали Григорий и Алексей Орловы; к вящему удовольствию императрицы, победил граф Григорий...

Если в Средние века рыцари преломляли копья в надежде заслужить своими подвигами

благосклонность прекрасных дам, то дважды победившая в петербургских каруселях графиня Чернышева, вероятно, искала глазами в ложах амфитеатра своего жениха — полковника Пермского пехотного полка князя Владимира Голицына (1731–1798): их помолвка состоялась полугодом ранее, 15 января 1766-го. Обмен перстнями совершён был во дворце, в день фрейлинского дежурства молодой графини, и императрица Екатерина, поздравив невесту, трижды ее поцеловала...[14]

Князь Владимир Голицын и графиня Наталья Чернышева обвенчались через три с половиной месяца после карусели — 30 октября 1766 года. «Ее Величество украсила мою прическу своими бриллиантами собственными же своими руками, благословили меня в Придворной церкви, и Императрица в оной присутствовала», — вспоминала княгиня Голицына[15].

Вскоре ее примеру последовала получившая второй «прейс» Елизавета Чоглокова, троюродная племянница императрицы Елизаветы Петровны: в 1767 году она была выдана за капитан-поручика лейб-гвардии Измайловского полка Бориса Загряжского. Вслед за нею вступить в брак должна была и третья победительница, Анна Петровна Шереметева. В начале 1768 года она была обручена с графом Никитой Паниным (1718–1783), обер-гофмейстером цесаревича Павла Петровича, другом и почти сверстником ее отца, генерал-аншефа Петра Шереметева (1713–1788). Но в это время в Петербурге разразилась эпидемия оспы; среди первых ее жертв оказалась младшая сестра княгини Натальи Голицыной, 15-летняя Мария. Вслед за нею смерть скосила во цвете лет и графиню Анну Шереметеву: она скончалась 17 мая 1768 года. После смерти Елизаветы Загряжской, последовавшей 11 мая 1771-го, княгиня Наталья Голицына осталась единственной среди дам-победительниц знаменитой екатерининской карусели; ей довелось пережить и всех кавалеров-победителей: последний из них, граф Алексей Орлов, умер в 1808-м... Пережила княгиня Наталья Петровна и автора «Пиковой дамы»: она скончалась 20 декабря 1837-го, на 94-м году жизни.

Золотая медаль, ставшая главным «прейсом» Натальи Петровны Голицыной, через внучку ее, Наталью Павловну (1796–1872), попала в знаменитую нумизматическую коллекцию мужа последней, графа Сергея Григорьевича Строганова (1794–1882), влившуюся позднее в собрание Эрмитажа. В одном из шкафов-медалье в Отделе нумизматики Эрмитажа, на лотке с медалями графа Григория Орлова и графини Анны Шереметевой, хранится с тех пор и золото Пиковой дамы...

1 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л., 1937–1949. Т. XII. С. 324.
2 *Благово Д.* Рассказы бабушки. Л., 1989. С. 86.
3 См.: *Глинка Н. И.* «Строгий, стройный вид». М., 1992. С. 136. — Позднее карусельный амфитеатр был перенесен на место, занимаемое ныне Театральной площадью и Крюковым (некогда Никольским) каналом. В этом амфитеатре, по свидетельству историка Петербурга Генриха фон Реймерса (1767–1812), «впоследствии в течение всего лета правительство устраивало зрелища (русские комедии), издавна служившие развлечением низших классов; однако с застройкой этой площади они прекратились» (*Реймерс Г. фон.* Петербург в конце своего первого столетия. СПб., 2007. С. 207).
4 Там же. С. 205.
5 Морская Луговая улица до реконструкции Дворцовой площади, осуществленной К. И. Росси, вела от Невского проспекта к Большой Миллионной. Сохранившаяся часть бывшей Морской Луговой связывает Невский проспект с Дворцовой площадью и числится частью Большой Морской улицы.
6 Камер-фурьерский журнал. 1766. [Б. м., б. г.] С. 115. В дальнейшем — КФЖ, с указанием страницы.
7 *Голицына Н. П.* Моя судьба — это я. М., 2010. С. 34.
8 Иван Евстафьевич фон Ферзен (1747–1799), барон, впоследствии граф и генерал от инфантерии. Могла ли тогда вообразить графиня Наталья Чернышева, что 66 лет спустя внук ее возницы, граф Павел Ферзен, похитит (разумеется, с согласия похищаемой) ее внучку Ольгу Строганову?..
9 Летний дворец был сооружен по проекту Ф. Б. Растрелли для императрицы Елизаветы Петровны в 1741–1746 годах; по вступлении на престол император Павел I велел разобрать обветшавший Летний дворец и выстроить на его месте Михайловский замок.
10 Тресиле (от фр. Iresse — «коса») — ювелирное украшение, особого рода заколка.
11 КФЖ. С. 113.
12 Там же. С. 143. — «По окончании всего, — свидетельствует журнал, — ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО оказать соизволила всем действующим дамам и кавалерам Свое удовольствие, тем же образом, как и после прежнего каруселя, оставя их при столе Своем, которого по окончании начался для всего дворянства и купечества маскарад и оный продолжался до 4-го пополуночи часа» (Там же. С. 143–144).
13 *Голицына Н. П.* Моя судьба — это я. С. 34–35.
14 См.: Там же. С. 34.
15 Там же. С. 37.

Платье

Костюм любого времени — произведение искусства, крайне сложное по своей природе. Развитие костюма, чутко реагирующее на изменения в политической, экономической, социальной и культурной жизни общества, неразрывно связано со сменой стилей. На протяжении более чем столетия, с XIX до начала XX века, в модном женском костюме происходит резкая смена силуэта, покроя платья, определяющих выбор ткани, изменение его декора и цветового решения.

ВЫСТАВКА КОСТЮМОВ XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА «ПРИ ДВОРЕ РОССИЙСКИХ ИМПЕРАТОРОВ» ПРОШЛА В МАЕ–СЕНТЯБРЕ 2014 ГОДА.

ТАТЬЯНА КОРШУНОВА

Рубеж XVIII–XIX веков. Классицизм

На рубеже XVIII–XIX веков классицизм, с его культом Античности, находит яркое проявление в костюмах. В моде — платья с высоко поднятой талией, очень открытые, с большим декольте; их шьют преимущественно из белых легких тканей. Юбка платьев от талии падает мягкими складками и завершается шлейфом. «В нынешнем костюме, — говорит хроникер журнала "Московский Меркурий" в 1803 году, — главным почитается обрисование тела. Если у женщины не видно сложения ног от башмака до туловища, то говорят, что она не умеет одеваться»[1]. В начале века платья становятся всё более открытыми и прозрачными, часто их шьют совсем без рукавов, на лямках и носят на одном лишь трико телесного цвета, ибо, по мнению щеголих тех лет, «самая тонкая юбка отнимает у самого тонкого платья всю прозрачность»[2]. По воспоминаниям современников, дамы на балах той поры напоминали античные барельефы.

Значительные изменения претерпевает и мужской костюм. Он теряет свою красочность и декоративность. Исчезают шелковые, бархатные и парчовые французские кафтаны, богато украшенные вышивкой. На протяжении всего XIX века главенствующая роль в развитии мужской моды принадлежала Англии (законодателем женских мод оставался Париж).

1 Московский Меркурий. 1803. Август. С. 206.
2 *Верещагин В.* А. Памяти прошлого: Статьи и заметки. СПб., 1914. С. 54.

69

17 | **Мундир камергера парадный (фрагмент)**
Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX века
Сукно, шелк, золоченая нить, пайетки, металл, кожа; золоченое шитье, плетение, штамповка, золочение
Поступление: в 1941 году из ГМЭ
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-10986

18 | **Платье визитное императрицы Александры Федоровны (фрагмент)**
Санкт-Петербург. Около 1903. Сукно, шелковый муслин, бархат, кружево, шелк; аппликация. Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в гардеробной императрицы Александры Федоровны в Зимнем дворце
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8687 а, б

Первая четверть XIX века. Ампир

Завершающий этап развития классицизма первой четверти XIX века — стиль ампир, рожденный наполеоновским императорским двором с его роскошью, блеском придворных туалетов дам и богатством мундиров.

Художников того времени вдохновляют уже не строгие, изящные формы греческого искусства, а тяжеловесные, пышные формы искусства Римской империи, более созвучные духу наполеоновской эпохи. Этот парадный, монументальный стиль, с характерным для него стремлением к геометрической правильности, четкости форм и любовью к нарядному декору, находит своеобразное преломление в эволюции костюма. Уже в первом десятилетии XIX века намечается отход от изысканной простоты костюмов рубежа XVIII–XIX столетий. Тонкие полупрозрачные ткани, хлопчатобумажные и льняные, светлых тонов, преимущественно белые, уступают место тяжелым, плотным шелкам, бархату и шерстяным материям, более соответствующим новому жесткому силуэту платья. Изменяется и цветовая гамма костюмов. Всё большее место в гардеробе дам занимают туалеты насыщенных тонов, с преобладанием синего, фиолетового, зеленого, темно-красного и желтого цветов. Изменяются пропорции платья, его покрой. Юбка, прямая спереди, слегка расклешенная в боках и густо собранная по спине, приобретает силуэт колокольчика, для сохранения которого ее носят теперь на жесткой накрахмаленной нижней юбке. Талия начинает постепенно опускаться на место. Вновь появившийся корсет высоко поднимает грудь. Платье укорачивается, теряет легкость, воздушность туалетов эпохи классицизма. Всевозможные оборки, рюши, буфы, руло, набитые ватой, в изобилии украшают платье и не только играют декоративную роль, но и способствуют сохранению модного силуэта. В декоре платья часто используются объемные искусственные цветы, вышивка. Лишь парадные придворные туалеты в эти годы сохраняют шлейф.

ШАЛЬ

Неотъемлемой частью нарядного женского туалета на протяжении всей первой половины XIX века были всевозможные шали и шарфы. Их носили летом и зимой, не расставались с ними и на балах. Девочек в семьях аристократов обучали с раннего возраста искусству носить шаль, драпироваться в нее и даже танцевать танец «па-де-шаль». Особенно славились удивительным мастерством в создании шалей крепостные мастерицы помещиков Н. Мерлиной и Д. Колокольцова. Шали ткали из пуха тибетских коз и сайгаков, пряденного тоньше волоса, в сложной технике двустороннего ткачества: лицевая и изнаночная сторона изделия абсолютно совпадали (в отличие от шалей восточной и западной работы, всегда имевших изнанку).

СПЕНСЕР

Модной женской одеждой тех лет был спенсер — короткая куртка с длинным рукавом, длина которой определялась высотой талии у платья. Его шили из шелка и часто утепляли ватой. Происхождение этого типа костюма связывают с именем лорда Спенсера. По легенде, лорд, сидя в клубе у камина, прожег фалды своего фрака. Отрезав их, он предстал перед одноклубниками в необычном костюме, который вскоре вошел в моду и получил название «спенсер».

19 | **Платье придворное парадное траурное вдовствующей императрицы Марии Федоровны (фрагмент)**
Санкт-Петербург. 1894. Мастерская А. Т. Ивановой. Шелковый креп с тисненой фактурой, атлас, кружево, шелковые ленты
Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в Аничковом дворце
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-9429 а–в

20–21 | **Платье послеобеденное (фрагменты).** Россия. 1850–1851
Фай, соломка, вышивка
Поступление: в 1941 году из ГМЭ;
ранее в собрании А. К. Рудановского
Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРТ-9483 а, б

1830–1890. Историзм: романтизм, рококо, ренессанс

За период 1830–1890 годов, когда в истории искусства господствует стиль, получивший название «историзма», — костюм проходит несколько этапов развития. Присущий этому стилю интерес к искусству и культуре прошлых веков, разных стран и народов мира, разнообразно воплощается талантливыми модельерами эпохи: в изменениях пропорций, силуэта платья, его покроя, в характере фактуры, декора, в цвете и узорах тканей, вышивки и кружева.

Романтизм, ярко проявившийся в русской музыке, литературе, живописи, не миновал и моду. Своеобразный силуэт женского платья конца 1820-х — 1830-х годов определяют всё более расширяющаяся юбка, сильно затянутый корсетом лиф с «осиной талией», большое декольте, открывающее плечи, и пышный рукав, фасонов которого существовало множество.

Изменение силуэта платья влияет и на выбор ткани для него. Вновь становятся модными легкие, воздушные ткани, белые и «меланхолических» тонов: черные, серые, лиловые. Некоторые из них получают невероятные названия: упавшей в обморок лягушки, влюбленной жабы, мечтательной блохи и даже — паука, замышляющего преступление. Увлечение модой Франции в эти годы нередко приводит к курьезам. Известный мемуарист И. И. Пушкарев отмечает, что особо предприимчивые портные, стремясь привлечь внимание заказчика, на вывесках своих мастерских часто писали, например: «Борис Ефремов Парижский портной», с переводом на французский язык[3].

В середине века особенно ярко ощущается ориентация на стиль рококо, проявляв-

ШЛЯПА «ГАЛИЛЕЙ»

На страницах модных журналов всё чаще появляются изображения платьев, пальто, шляпок и других аксессуаров модного женского костюма, названных именами исторических лиц: мантилья «Мария Стюарт», шапочка «Меттерних», шляпы «Галилей», «Тюдор» и пр.Даже модный в сезоне 1867 года цвет получает имя известного канцлера Бисмарка, причем предпочтение отдается цвету, напоминающему темное красное дерево, — «Бисмарк больной». В обзорах моды тех лет прямо отмечается, что мода «перенесла нас назад на несколько столетий и возобновила все те фасоны, в которых щеголяли наши предки»[4].

КРАНАХ, ВАН ДЕЙК, ВЕРОНЕЗЕ

В 1870–1880-х годах в женском костюме все более заметным становится влияние искусства XVI–XVII веков. Модельеры при создании костюмов находят вдохновение в работах Кранаха, Гольбейна, Ван Дейка, Тициана, Веронезе, Коэльо, других представителей живописных школ Италии, Испании, Германии, Франции. Причем в одних костюмах исторические корни чувствуются ярче, отчетливее, в других они едва ощутимы.

3 См.: *Пушкарев И.* Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии. Ч. 3. СПб., 1841. С. 31–32.

4 Новый русский базар. 1882. № 16, 18. С. 171, 191.

22 | **Платье бальное императрицы Александры Федоровны (фрагмент)**
Вена. 1900–1901. Мастерская G.&E.Spilzer
Шелковая сетка, атлас, кружево шантильи, блестки, искусственные цветы. Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в Зимнем дворце
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8602 а, б

шийся, прежде всего, в силуэте платья с очень широкой юбкой, объем которой достигал иногда 10 метров. В 1850–1860-х ширина ее так велика, что для сохранения модного силуэта уже недостаточно нижних юбок, и в 1856 году появляется специальное приспособление из стальных обручей, разного диаметра, скрепленных тесемками, на которое перешло название нижней юбки предшествовавшего периода — кринолин.

Силуэт костюма приобретает всё более вычурные формы. Заднее полотнище юбки, переходящее в шлейф, причудливо драпируется. Кринолин сменяется турнюром — прикрепляющейся сзади у талии подушкой, которая поддерживала пышные складки юбки на спине, придавая костюму своеобразный силуэт. Платья в тот период шили из плотного шелка, бархата, плюша и обильно украшали бантами, всевозможными драпировками из тюля и кружева, перьями экзотических птиц. Костюмы эти отличает применение тяжелых тканей, разных по фактуре, цвету и рисунку, в одном платье, обилие украшений из всевозможной бахромы. Очень модной становится вышивка стеклярусом. Подобные костюмы гармонично вписывались в интерьеры тех лет, перегруженные мебелью (которая была сплошь обита тканью, особенно часто — плюшем с бахромой), с пышными массивными драпировками портьер, с обилием картин в вычурных лепных золотых рамах.

ФИРМА УОРТА

Признанным законодателем моды тех лет был Чарльз Фредерик Уорт — англичанин по рождению, француз по духу, основавший в Париже в 1857 году фирму, которая сыграла огромную роль в развитии мировой моды эпохи историзма, в том числе и в России.

На протяжении нескольких десятилетий эта фирма исполняла заказы императрицы Марии Федоровны и русской аристократии. Императрица настолько доверяла Уорту, что, согласно воспоминаниям его сына, часто костюмы для нее шили по письму с ее пожеланиями.

«БАРАНИЙ ОКОРОК»

Наиболее популярным был рукав, густо собранный у плеча и плотно охватывающий запястье: он получил название «жиго» («бараний окорок») и появился не без влияния моды эпохи Возрождения. Н. В. Гоголь дает яркую картину толпы на Невском проспекте тех лет: «Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужского пола. Здесь вы встретите такие талии, какие вам даже не снились никогда: тоненькие, узенькие, талии никак не толще бутылочной шейки… А какие вы встретите дамские рукава на Невском проспекте!.. Они несколько похожи на два воздухоплавательных шара…»[5]

23 | **Туфельки и ботиночки, принадлежавшие великим княжнам — дочерям Николая II**
Варшава. 1895–1902. Фирма Jean Kamienski
Атлас, шелк, кожа, стекло; вышивка
Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в Зимнем дворце
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-12389 а, б; № ЭРТ-12381 а, б; № ЭРТ-12395 а, б

5 *Гоголь Н. В.* Невский проспект // Собр. соч. Т. 3. М., 1952. С. 12.

24 | **Костюм кормилицы «мамки» (фрагмент).** Санкт-Петербург. Конец XIX — начало XX века. Шелковый муар, плетеное кружево, шелковая и металлическая нити, металл, стекло; плетение, штамповка, золочение
Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в Зимнем дворце. Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРТ-7274, ЭРТ- 7275, ЭРТ-7134

25 | **Сорти-де-баль императрицы Александры Федоровны (фрагмент)**
Россия (?). 1899–1901. Атлас, бархат, брюссельское кружево applicalion, кружево малин, шифон, бусы, искусственный жемчуг-бисер, шелковый шнурок; вышивка. У воротника нашита метка с вытканным алым шелком вензелем «АФ» под императорской короной. Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в гардеробной императрицы Александры Федоровны в Зимнем дворце Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8244

1890 — 1900-е. Модерн

После парижской Всемирной выставки 1889 года становится очевидным, что на смену господствовавшему полвека историзму приходит стиль, в России получивший название «модерна». Под влиянием нового эстетического идеала появляется удобное, функциональное платье, изящные и строгие контуры которого отражают новый идеал прекрасной женщины. Анатоль Франс в 1894 году сравнивал женскую фигуру в модном костюме тех лет с «прекрасным подобием амфоры»[6]. На смену узким драпированным юбкам и турнюру приходят юбки, мягко облегающие фигуру и расширяющиеся книзу. В моде вновь — на короткое время, как дань уходящему стилю, — очень широкие рукава с густой сборкой у плеча, явно заимствованные из арсенала модного костюма эпохи Возрождения. Одна из особенностей моды тех лет — высокий стоячий воротник, встречающийся даже в летних туалетах. Вечерние платья шьют очень открытыми, с большим овальным декольте и короткими рукавами. Интересной особенностью стало появление платья, у которого при одной юбке было два лифа: закрытый, с длинным рукавом, — для визитов; открытый, с коротким рукавом и более богато декорированный, — для вечера. Так своеобразно проявлялось в костюмах аристократии присущее тому времени стремление к рациональности.

1900-е годы — период безраздельного господства стиля модерн в искусстве костюма. Особой конструкции корсет придавал фигуре своеобразный изгиб, напоминающий латинскую букву «S». Он и определял модный силуэт платья, подчеркиваемый лифом с напуском спереди, часто с несколько заниженной талией, и юбкой, плотно охватывающей бедра и лишь у колен расширяющейся и веером распускающейся по полу. В силуэте этих костюмов нашел выражение эстетический идеал стиля модерн, с его тяготением к волнистым линиям и текучим формам.

В полной гармонии со стилем было и их цветовое решение. Платья шьют из тканей неопределенных тонов: палевого, белого, голубого, жемчужно-серого и пр., используя мягкие, пластичные материи. Часто применяют прием многослойности. Полупрозрачные шифон, тюль, газ или кружево, положенные на атлас или парчу, приглушали блеск этих тканей, заставляя их мерцать в зависимости от освещения и создавая особый эффект. Отличает упомянутые костюмы и обилие декора. В орнаментации тканей и вышивки, исполнявшейся в самых разных техниках и с применением различных материалов, преобладает растительный узор из вьющихся стеблей с цветами и поникшими побегами, решенный в стиле модерн. Данный стиль создал сложную систему линейного орнамента, в основу которого положены мотивы сильно стилизованных цветов и растений с характерной графической гибкостью линий.

РУССКИЕ МОДЕЛЬЕРЫ

Среди русских модельеров этой эпохи особо следует выделить фирмы Т. Ивановой, А. Бризака, любимого портного последней русской императрицы, и Н. Ламановой. Именно в этих мастерских исполнялась бóльшая часть костюмов по заказу русского двора и аристократии.

«ФРУ-ФРУ»

Для сохранения модной формы платья носили нижние юбки из тафты, с воланами и плиссированными оборками, шуршавшими при движении, за что они и получили название «фру-фру».

6 *Франс А.* Собр. соч. Т. 3. М., 1958. С. 106.

26 | **Костюм-портной императрицы Александры Федоровны (фрагмент)**
Россия (?). Около 1910. Шелк, бархат, кружево, бисер; вышивка
Поступление: в 1941 году из ГМЭ; ранее в Зимнем дворце. Государственный Эрмитаж
Инв. № ЭРТ-8610 а, б

1910-е. Неоклассицизм

С конца первого десятилетия XX века начинается следующий этап развития модного костюма. Становится заметнее разница между дневным и нарядным вечерним туалетом. Всё чаще в костюмах этого времени звучат отголоски неоклассицизма, получившего широкое распространение в архитектуре, оформлении интерьера и прикладном искусстве. Платье укорачивается и приобретает строгий, стройный силуэт. Лиф его делается мягким, с небольшим напуском и завышенной талией, исчезает корсет. В моде рукав покроя кимоно — дань увлечению искусством Японии. Юбка становится прямой, узкой, часто украшается тюниками разной формы либо асимметричными, плотно прилегающими к фигуре драпировками, завершается небольшим треном: остроугольным, овальным или раздвоенным в виде русалочьего хвоста (трен остается только на вечерних туалетах). Одной из особенностей моды оказывается соединение тяжелых тканей — бархата, парчи, атласа — с полупрозрачным газом, тюлем, шифоном. Своего апогея достигает великолепие декора нарядных туалетов. Нередко, вступая в противоречие с логикой, платье из тонких воздушных тканей украшает тяжелая вышивка стеклярусом, бисером, пайетками, металлической нитью и даже мехом. Одновременно со светлыми тканями, модными еще в предшествовавший период, в костюмах 1910-х годов встречаются яркие, часто — контрастные, тона: малиновый, зеленый, желтый, причем использованы они могут быть в одном и том же платье.

Первая мировая война и революция 1917 года коренным образом изменили весь строй жизни. Наступила новая эра в развитии костюма.

ПУАРЕ, БАКСТ, БЕНУА

Изменения в тональности и формах костюма позднего модерна в России связаны с именем замечательного французского модельера Поля Пуаре, на сложение стиля которого, в свою очередь, оказали влияние гастроли русского балета в Париже, декорации и костюмы к ним Леона Бакста и Александра Бенуа. От них в значительной мере идут и новизна форм, и смелость, и интенсивность цветового решения моделей, пришедшая на смену бледным полутонам, господствовавшим в женском костюме предыдущего десятилетия.

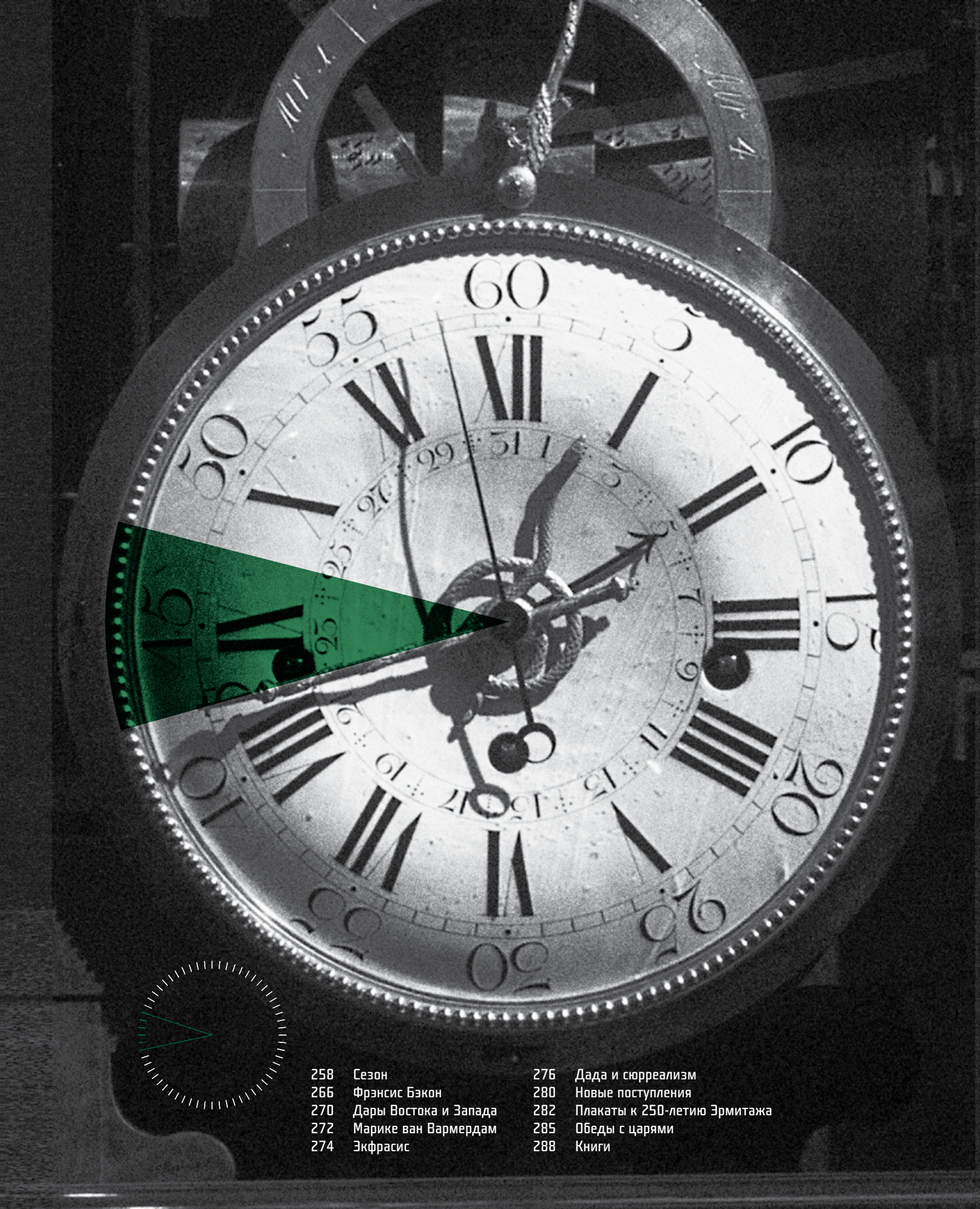
27 | **Платье визитное императрицы Марии Федоровны (фрагмент)**
Россия (?). Около 1893
Атлас броше, бархат, шелк шанжан, кружево
Поступление: в 1941 году из ГМЭ;
ранее в Аничковом дворце
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8638 а, б

ФОТО: ТАСС

28 | **Газета The Windsor Daily Star от 9 февраля 1945 года**
Армия США движется через Люксембург. Сержант надел кружева на каску в шутку. Оказалось, что это прекрасная зимняя маскировка

«ДЛЯ МНОГИХ ДЕЛЬЦОВ ВОЙНА ОКАЗАЛАСЬ ДОСАДНОЙ ПОМЕХОЙ. ПОЧТОВЫЕ ЯЩИКИ ПО ВСЕЙ ЕВРОПЕ ЛОМИЛИСЬ ОТ ПИСЬМЕННОЙ ПЕРЕБРАНКИ МЕЖДУ КОММЕРСАНТАМИ И ПРОМЫШЛЕННИКАМИ, КЛЯВШИМИ ЗАДЕРЖКУ ОТГРУЗКИ И ОТМЕНУ ПРОДАЖ. УПРАВЛЯЮЩИЙ НЕБОЛЬШОЙ ФИРМОЙ ПОД УЛЬМОМ ЖАЛОВАЛСЯ В НАЧАЛЕ АВГУСТА В ПИСЬМЕ НА “НЕКСТАТИ РАЗРАЗИВШУЮСЯ ВОЙНУ”. 20 АВГУСТА НЕМЕЦКИЙ ПРОИЗВОДИТЕЛЬ ДВИГАТЕЛЕЙ ВИЛЬГЕЛЬМ МАЙБАХ РУГАЛ СЫНА КАРЛА ЗА НЕБРЕЖНОСТЬ: “ПУСТЬ НАШИ МЫСЛИ ЗАНЯТЫ ВОЙНОЙ, ЭТО НЕ ОПРАВДАНИЕ И НЕ ПОВОД ПОРТИТЬ ЧЕРТЕЖ ТАКОЙ СЕРЬЕЗНОЙ ДЕТАЛИ, КАК ТРАНСМИССИЯ”. В СТРАХЕ ПЕРЕД ШПИОНАМИ, КОТОРЫЕ МОГУТ ПЕРЕПРАВЛЯТЬ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ТАЙНЫ В ГЕРМАНИЮ ГОЛУБИНОЙ ПОЧТОЙ, В БРИТАНИИ НАЧАЛИСЬ АРЕСТЫ И КАЗНИ ПОДОЗРИТЕЛЬНЫХ ГРАЖДАН ВРАЖДЕБНОГО ГОСУДАРСТВА. В ЧАСТНОСТИ, АНТОН ЛАМБЕРТ, ЖИВШИЙ НА ВОСТОКЕ ЛОНДОНА, В РАЙОНЕ ПЛАСТОУ, ПОЛУЧИЛ ПОЛГОДА КАТОРЖНЫХ РАБОТ ЗА СОДЕРЖАНИЕ 24 ГОЛУБЕЙ БЕЗ СООТВЕТСТВУЮЩЕГО РАЗРЕШЕНИЯ. К ПТИЦАМ ПРИМЕНИЛИ ВЫСШУЮ МЕРУ».

Макс Хейстингс. «Первая мировая война. Катастрофа 1914 года»



258 Сезон
266 Фрэнсис Бэкон
270 Дары Востока и Запада
272 Марике ван Вармердам
274 Экфрасис
276 Дада и сюрреализм
280 Новые поступления
282 Плакаты к 250-летию Эрмитажа
285 Обеды с царями
288 Книги

ВЫСТАВКИ В ЭРМИТАЖЕ 2014 ГОДА

При Дворе российских императоров. Костюм XVIII — начала XX века в собрании Эрмитажа

16 мая — 19 октября 2014

Масштабная выставка воссоздавала образ русского императорского двора через произведения искусства и предметы быта, отражая богатство художественной, общественной, духовной жизни, смену вкусов, стилей, моды на протяжении более чем двух столетий.

«Высочайшего двора служители». Ливрейный костюм конца XIX — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа

16 мая — 21 сентября 2014

Впервые было представлено около 250 предметов костюма и аксессуаров из уникальной эрмитажной коллекции ливрейного платья русского двора конца XIX — начала XX века. Важнейшей составляющей экспозиции явилось ее «личностное» начало. Благодаря сохранившимся сопроводительным запискам и обнаруженным на ливрейных костюмах надписям, стали известны имена многих владельцев этих костюмов.

1 | **Кубок**
Франция. Середина XVI века
Раковина, серебро, рубин; резьба, литье, чеканка
Высота 16 см
Государственный Эрмитаж

Клод Моне. Три пейзажа из Фонда Байелера, Швейцария

20 мая 2014 — 13 мая 2015

Выставка из серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже» располагалась в залах импрессионистов, дополняя замечательное эрмитажное собрание ранних произведений К. Моне.

Первая мировая война в графике русских и немецких художников в собрании Эрмитажа

29 июля — 6 сентября 2014

Выставка, приуроченная к 100-летию Первой мировой войны, впервые демонстрировала хранящиеся в Эрмитаже плакаты, рисунки, лубочные картинки, выполненные русскими и немецкими художниками.

Монолог в честь раковины

11 июля 2014 — 10 января 2015

В экспозиции было представлено более 150 предметов декоративно-прикладного искусства, охватывающих период с глубокой древности (IV тысячелетие до н. э.) и до наших дней, из коллекции Государственного Эрмитажа. Целью выставки было показать привлекательность раковины — этого удивительного творения природы, превращающегося в руках мастера в произведение искусства. Коллекция Эрмитажа позволяет увидеть раковину в разных ее ипостасях: в качестве талисмана, оберега, украшения стола и просто ценного материала для ювелиров, резчиков камей. С XVI века привозимые из южных морей наутилусы и раковины турбо очищали до перламутрового слоя, и ювелиры помещали их в драгоценные оправы. Эти высоко ценимые изделия украшали королевские и царские сокровищницы, кабинеты и кунсткамеры любителей редкостей. Раковины каури, тридакны, турбо привлекали ювелиров богатством и изысканностью цветовой гаммы, приятной тактильностью. Из них создавали табакерки, пороховницы, разного рода коробочки. Раковины рог тритона, турбинела рапа во многих странах использовались в качестве ритуальных музыкальных инструментов, сигнальных труб, охотничьих рожков. Пластичная и красивая форма раковины давала большие возможности для интерпретации ее при создании кубков, фонтанов, настольных украшений.

Новые поступления. 1997–2014

19 сентября 2014 — 15 февраля 2015

В экспозиции были представлены наиболее интересные предметы, поступившие в музейное собрание с 1997 года: всего — около 400 выдающихся образцов изобразительного и декоративного искусства, археологические и нумизматические памятники, редкие книги и документы.

Реставрация в Эрмитаже. Взгляд сквозь призму времени

29 октября 2014 — 22 февраля 2015

Уникальная масштабная экспозиция продемонстрировала все разнообразие коллекций Эрмитажа, все грани деятельности художников-реставраторов музея. Выставка позволила представить их кропотливую и трудоемкую работу, познакомила с задачами, стоящими перед специалистами, рассказала об истории возникновения и развития Отдела научной реставрации и консервации. Каждый раздел выставки дополнялся тематически связанным с ним видеофильмом. Целый ряд произведений, реставрация которых была недавно завершена в Эрмитаже, уже находится в залах музея. Среди них: «Бегство в Египет», шедевр раннего Тициана; «Благовещение» Джованни Баттисты Чимы да Конельяно; икона неизвестного художника сиенской школы начала XV века «Мадонна с младенцем на троне и ангелами. Сцены из жития Мадонны и Христа» (в клеймах); статуя Афины Римской, созданная во II веке, и мн. др.

2 |

Европейская биеннале современного искусства «Манифеста 10»

28 июня — 2 ноября 2014

В течение четырех месяцев, благодаря «Манифесте 10», петербуржцы и гости города могли видеть в залах Государственного Эрмитажа и на других площадках произведения лучших современных художников. Современное искусство было представлено в Эрмитаже во всей его сложности, со свойственным ему критическим взглядом на окружающий мир. В рамках программы «Манифесты 10» проанализированы изменения, произошедшие в обществе и искусстве в период после падения Берлинской стены и до сего дня, продемонстрированы различные творческие подходы. Две трети основной экспозиции размещалось в здании Главного штаба, недавно отреставрированном и предназначенном для искусства XIX, XX и XXI веков, а треть экспозиции — в Зимнем дворце и Новом Эрмитаже.

Билл Виола. Море безмолвия

8–23 ноября 2014

Показ видеоинсталляции «Море безмолвия» классика современного видеоарта Билла Виолы был организован Государственным Эрмитажем совместно с Фондом «ПРО АРТЕ», при поддержке генерального консульства США в Санкт-Петербурге, в рамках 250-летия музея. Впервые на открытии своей выставки в Санкт-Петербурге присутствовал сам Билл Виола.

Экспедиции. Археология в Эрмитаже

11 ноября 2014 — 29 марта 2015

Выставка, посвященная одному из важнейших направлений научной деятельности Эрмитажа, рассказывает о 22 археологических экспедициях музея в самых разных регионах России, ближнего и дальнего зарубежья, а также о ряде завершенных проектов. В экспозиции представлены экспонаты, позволившие по-новому взглянуть на ряд проблем современной археологии. В числе этих экспонатов — уникальные фрагменты глиняных статуй из городища Красная Речка, открытие которых стало в свое время настоящей сенсацией. Особый интерес представляют находки из скифских курганов Алтая и Тувы, среди которых есть золотые предметы и прекрасно сохранившиеся вещи из органических материалов. Из Ростова Великого привезена целая апсида древнерусской церкви. Даже небольшой бронзовый нож из раскопок Закубанской экспедиции является очень редкой находкой для Адыгеи. Современную археологическую технику представляет небольшой беспилотный вертолет для камеры, используемый для аэрофотографий Пенджикентской экспедицией. На выставке демонстрируются фильмы о раскопках и электронные реконструкции открытых объектов. Все это дает возможность широко представить современную археологическую деятельность музея.

Пластика в металле и камне. Произведения современных мастеров

14 ноября 2014 — 8 марта 2015

Выбирая работы для выставки, устроители стремились показать состояние российского ювелирного и камнерезного искусства последних 10–15 лет, а также произведения признанных западных мастеров. Были представлены художники различных направлений, которых, несмотря на всю их непохожесть, объединяет то, что можно охарактеризовать как петербургскую школу. Значимой частью экспозиции стали работы старейшей в Европе камнерезной школы Идар-Оберштайна, где великолепное мастерство, глубинное понимание камня передаются из поколения в поколение.

2 | **Тангка с изображением Белой Тары.** После реставрации
Восточный Тибет. XVII век
Шелк, холст; клеевые краски
Государственный Эрмитаж

Дада и сюрреализм
19 ноября 2014 — 15 января 2015

Экспозиция была организована Государственным Эрмитажем совместно с Музеем Израиля (Иерусалим), при поддержке Фонда Эрмитажа в Израиле. Выставка включала живописные произведения, скульптуры, коллажи, фотографии художников XX столетия, не представленных в Эрмитаже. Особый интерес вызывали работы Марселя Дюшана, Ман Рэя, Рене Магритта, Жоана Миро.

Марике ван Вармердам. Время идет
21 ноября 2014 — 1 февраля 2015

Первый проект Государственного Эрмитажа, целиком посвященный одному из самых передовых и активно развивающихся направлений современного искусства — видеоарту. На выставке в Эрмитаже художница показала четыре классических коротких фильма: «Ветер» (Wind), «Пара» (Couple), «Свет» (Light) и «Вдали» (In the Distance), созданных в 2010 году и объединенных в цикл «Жизнь». Дополненные новыми работами на ткани, они стали частью инсталляции, фокусирующейся на исследовании времени как особой среды и его свойств.

Экфрасис
28 ноября 2014 — 15 февраля 2015

Выставка продолжила серию проектов Отдела современного искусства, посвященных видеоарту. Вниманию зрителей была представлена подборка работ современных художников, исследующих природу и функции музея в современном обществе. В этих работах взгляд художника становится инструментом для изучения способов взаимодействия посетителя, музея, искусства и его создателя. Видео здесь представляют собой экфрасис — описание музея с помощью произведений искусства, экспонированных в нем.

3 | **Марк Бёрнс (США, род. 1950)**
Скульптура «Лунное сумасшествие». 1986. Керамика, дерево; лепка, роспись. 30,4 × 43,2 × 29,2 см
Дар Мэтью Дратта (Нью-Йорк) в честь художника

POST PAST. Международная выставка плакатов к 250-летию Государственного Эрмитажа
1–18 декабря 2014

Выставка представляла плакаты, подготовленные знаменитыми художниками-плакатистами разных стран к юбилею Государственного Эрмитажа и переданные Фондом «Эрмитаж XXI век» в дар музею.

Дар коллекции современного прикладного искусства от Фонда Эрмитажа (США): 1948–2013
3 декабря 2014 — 8 марта 2015

74 предмета ювелирного искусства, керамики, стекла и текстиля, сделанные с 1948 по 2013 год, составляют коллекцию, собранную Хелен Дратт Инглиш и Мэтью Драттом и переданную в дар Эрмитажу в честь 250-летия музея. Выставка знакомила с многими ключевыми фигурами в прикладном искусстве второй половины XX — начала XXI века. Значительная часть экспонатов — произведения художников из США (или работавших там после эмиграции). Большинство авторов были представлены в России впервые.

«Это очень профессиональный и личный отбор: щедрый дар Хелен Дратт Инглиш, знатока, галериста, просветителя. Неожиданно наши коллекции приобрели не просто новое измерение. Это наша новая гордость и очень важный срез американской культуры. Знаменитые авторы, интересные выдумки, непростые идеи. Хрестоматия американской эстетики, сделанная одним из ее активных создателей. Подарок несет на себе семейный отпечаток: в собирании коллекции участвовал и сын Хелен, Мэтью, который давно сотрудничает с Эрмитажем. Он помог умело совместить истоки наших вкусов в данной сфере: русский авангард и эрмитажную картину мира. Американский Фонд Эрмитажа стал дарителем этих прекрасных вещей. Тем самым осуществляется правильно выбранная и одобренная музеем стратегия: представить в Эрмитаже американское искусство во всей его возможной полноте. Получается!» (Михаил Пиотровский).

Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет
3 декабря 2014 — 8 марта 2015

Дары западных и восточных держав, представленные в экспозиции, отражали историю развития отношений России с Западом и Востоком, начиная с XVIII века и до конца существования Российской империи. На протяжении многих веков существовала традиция делать дипломатические подарки по случаю военных побед, заключения мира, династических событий и официальных визитов. Изделия из драгоценных металлов, фарфор, оружие, монеты, ковры, книги, экзотические предметы, произведения изобразительного искусства, преподнесенные императорскому двору за 300 лет, являются овеществленными свидетельствами русской истории.

Истории Эрмитажа в зеркале витрин

5 декабря 2014 — 31 мая 2015

Впервые в эрмитажной практике демонстрируются витрины в качестве выставочных экспонатов, в формах, материалах, конструкциях и декоре которых нашли свое отражение все этапы существования Эрмитажа. Более 50 витрин, а также фотографии и рисунки, показывают эволюцию музейного пространства со времен Екатерины II до начала XXI века. Выставка разместилась в бывшем императорском манеже — новом выставочном зале Малого Эрмитажа, открытом к юбилею музея.

Шедевр из Британского музея

С 5 декабря 2014 года в Римском дворике Нового Эрмитажа выставлена статуя речного божества Илисса с западного фронтона Парфенона. Это произведение, созданное в мастерской великого греческого скульптора Фидия в 438–432 годах до н. э., в золотой век Афин, являющееся памятником мирового значения, в честь 250-летия Эрмитажа впервые покинуло стены Британского музея.

Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого

7 декабря 2014 — 8 марта 2015

Государственный Эрмитаж и Центр изобразительных искусств Сейнсбери (Великобритания), при поддержке Фонда Друзей Эрмитажа (Великобритания), подготовили выставку, посвященную одному из крупнейших мастеров XX века Фрэнсису Бэкону. 25 его работ экспонировались в диалоге с искусством предшествующих мастеров, в котором он черпал вдохновение и художественные приемы. Богатая и разнообразная коллекция Эрмитажа позволила показать картины Бэкона рядом с многочисленными произведениями скульптуры и живописи: от искусства Древнего Египта до Пикассо, Матисса, Сутина. Архивные материалы из мастерской Бэкона, книги, вырванные листы из альбомов и журналов, газеты, незаконченные картины, наряду с фотографиями мастерской, помогают проникнуть в психологию художника и отчасти являются ключом к пониманию метода его работы.

Эрмитаж Ея Императорскаго Величества

8 декабря 2014 — 10 мая 2015

Экспозиция основывается на описании Эрмитажа в путеводителе по Санкт-Петербургу 1794 года, сделанном И. Г. Георги. В пространстве Николаевского зала Зимнего дворца представлены структура Эрмитажа времен Екатерины Великой, основные разделы собрания императрицы: картинная галерея, кабинет рисунков, кабинет гравюр, библиотека, собрание натуралий, коллекция редкостей и предметов Востока, искусство, современное Екатерине II.

Немеркнущие краски. Римская мозаика из Лода, Израиль

19 декабря 2014 — 24 мая 2015

Мозаика конца III — начала IV века, обнаруженная во время строительных работ в 1996 году в городе Лод, в центральной части Израиля, завершает в Эрмитаже свое пятилетнее путешествие по странам Европы и Америки. Площадь открытой мозаики составляет около 125 квадратных метров. В Петербурге демонстрируется ее наиболее хорошо сохранившаяся часть — северное панно (32 квадратных метра).

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

4 | **Копирование изображений на Ошкольской писанице с помощью гелевых чернил и пленки для ламинирования**

Вдохновленные Эрмитажем

24 декабря 2014 — 29 марта 2015

Традиционная экспозиция из цикла «Поднесение к Рождеству» представила около 200 произведений авторского фарфора, созданных художниками ОАО «Императорский фарфоровый завод». «Вдохновленные Эрмитажем» — специальный проект, осуществленный в год 250-летия музея.

В нем приняли участие 20 художников фарфорового завода, которые именно для этой экспозиции создали новые формы и росписи, вспоминая знаменитые экспонаты эрмитажной коллекции, свое первое посещение музея, его выставки и связанные с ними имена и художественные направления.

Мы рисуем в Эрмитаже

28 декабря 2014 — 1 февраля 2015

Традиционная выставка рисунков, выполненных учащимися изостудии Школьного центра Эрмитажа.

ОСНОВНЫЕ ВЫСТАВКИ 2015 ГОДА

«Бал в Мулен де ла Галетт» Ренуара из Музея Орсэ. (Из серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже»)
16 марта — 7 июля

Лоренцо Лотто. «Мадонна на троне со св. Екатериной, св. Августином, св. Себастьяном и св. Антонием Аббатом» из церкви Санто-Спирито в Бергамо
27 марта — 21 июня

Современные датские шпалеры
10 апреля — 5 июля

«Мы будем помнить эти годы...» Эрмитажная летопись войны и победы
24 апреля — 5 июля

«Автопортрет» и «Романтический пейзаж» Томаса Гейнсборо из собрания Королевской академии искусств в Лондоне. (Из серии «Шедевры музеев мира в Эрмитаже»)
24 апреля — 26 июля

Кандида Хёфер. Фотография
23 июня — 26 сентября

Интерьеры библиотек и музеев Петербурга.

Космос в чашке чая. Керамика раку из японских собраний
10 июля — 6 сентября

«Подарок созерцающим»: Восток глазами путешественника
8 сентября — 13 декабря

«Обитель милосердия». Искусство тибетского буддизма
9 сентября 2015 — 17 января 2016

СОБЫТИЯ

Передача здания Биржи Государственному Эрмитажу
18 апреля 2014

Торжественная церемония прошла в центральном зале Биржи. В присутствии Губернатора Санкт-Петербурга Г. С. Полтавченко договор подписали председатель Комитета по управлению городским имуществом М. К. Смирнова и генеральный директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский. Собравшихся приветствовал заместитель министра культуры Российской Федерации Г. У. Пирумов. В завершение церемонии прозвучал «Гимн великому городу» Р. М. Глиэра в исполнении Адмиралтейского оркестра Ленинградской военно-морской базы.

Представление Общества Друзей Эрмитажа в Израиле
26–28 мая 2014

Представление Общества Друзей Эрмитажа в Израиле (Фонд Эрмитажа в Израиле) состоялось в Тель-Авиве и Иерусалиме. Задача новой организации, которая присоединилась к пяти другим обществам друзей музея, — содействовать осуществлению культурных проектов Эрмитажа. Председатель попечительского совета фонда — известный искусствовед Марк Шепс, президент — коллекционер и благотворитель Амир Кабири, председатель консультативного совета — Ник Ильин, почетный президент — директор Эрмитажа Михаил Пиотровский.

Открытие второй очереди Реставрационно-хранительского центра (РХЦ) «Старая Деревня»
11 сентября 2014

Торжественное открытие второй очереди РХЦ было приурочено к проведению в Государственном Эрмитаже

международной конференции «Музеи и власть». В корпусе Е открылись новые помещения лабораторий научной реставрации мебели, монументальной живописи, произведений прикладного искусства, фотографических материалов Отдела научной реставрации и консервации. Помимо лабораторий, в корпусе разместились новые открытые фонды хранения Отдела археологии Восточной Европы и Сибири, Отдела античного мира, Отдела Востока.

Запуск нового сайта Эрмитажа (www.hermitagemuseum.org)

29 октября 2014

Сайт реализован на базе новой концепции. Его отличают максимальная о крытость и доступность информации о музее, коллекциях, событиях, яркий, современный дизайн, адаптивность к разным расширениям экрана, ясная, логичная структура. Обновленный информационный ресурс отвечает потребностям разных пользовательских групп: туристов, учащихся, журналистов, специалистов в области истории мировой культуры и искусства.

Завершение реставрации выставочного комплекса «Малый Эрмитаж»

5 декабря 2014

Завершились реставрационные работы в Малом Эрмитаже (архитекторы: Ж.-Б. Валлен-Деламот и Ю. М. Фельтен; 1764–1775), проводившиеся в рамках реконструкции музейного комплекса, концепцию которой разработало архитектурное бюро Рема Колхаса (студия OMA). Просторный выставочный зал разместился в бывшем помещении Большого манежа. Большие конюшни предназначены для упаковочной. В дальнейшем как самостоятельное выставочное пространство будет использоваться открытый сквозной проход между Дворцовой площадью и Дворцовой набережной. Все архитектурные детали сохранены, отреставрированы сводчатые потолки с кирпичной кладкой. Организована подсветка фасадов и оград.

Открытие постоянных экспозиций в Главном штабе

7 декабря 2014

В год своего 250-летия Государственный Эрмитаж открывает постоянные экспозиции в Главном штабе. В отреставрированных залах разместился новый музейный комплекс, где представят искусство XIX–XXI столетий, картины импрессионистов и постимпрессионистов из знаменитых собраний С. И. Щукина и И. А. Морозова, коллекции русского и европейского декоративно-прикладного искусства; в комплекс также вошли Музей гвардии и залы памяти К. Фаберже. Здесь имеются специальные площади для показа современного искусства. В экспозиционную зону включены отреставрированные исторические интерьеры — парадные залы Министерства иностранных дел Российской империи, личные апартаменты канцлера К. В. Нессельроде, помещения Министерства финансов.

Открытие новой лаборатории в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня»

8 декабря 2014

В рамках сотрудничества Государственного Эрмитажа и компании Coca-Cola открылась новая Лаборатория научной реставрации стекла, керамики и фарфора — подразделение Лаборатории научной реставрации произведений прикладного искусства Отдела научной реставрации и консервации.

Оружейное искусство Ближнего Востока XV–XIX веков

9 декабря 2014

Новая постоянная экспозиция открылась в Белоколонном зале Зимнего дворца. Представлено оружие Аравии, османской Турции, Северной Африки и Ирана. В экспозицию включены также предметы, созданные мастерами Кавказа и Средней Азии, что обусловлено крепкими связями этих регионов с исламскими странами Ближнего Востока. Несомненный интерес представляет мемориальный аспект памятников. Помимо трофеев восточных войн России XVIII–XIX веков, демонстрируются предметы, созданные знаменитыми мастерами-оружейниками, и оружие, поднесенное в разное время российскому императорскому дому иностранными правителями и дипломатическими миссиями.

Русская культура второй половины XVIII века

9 декабря 2014

Обновленная постоянная экспозиция открылась в семи отреставрированных залах Зимнего дворца. Она включает около 400 экспонатов из фондов музея, посвящена художественной, научной, социально-политической жизни Российской империи и ее месту в общеевропейском пространстве. Построенная по тематическому принципу, экспозиция дает объемное представление о характерных чертах развития русской культуры и многообразии творческих процессов в искусстве «золотого века», как по праву называют время правления Екатерины II.

НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ

Круглый стол «Дельфийский оракул или субъект права?» (В рамках IV Петербургского международного юридического форума)

19 июня 2014

Круглый стол, который вел генеральный директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский, был посвящен одной из самых актуальных проблем — экспертизе культурных ценностей.

Христианский Восток: взаимодействие с другими культурами

4–6 сентября 2014

Международная конференция, проводимая в Эрмитаже раз в два года. В 2014 году в ней приняли участие специалисты из России, Армении, Германии, Италии, США, Японии. Они рассмотрели круг проблем, связанных с литературой, историей, искусством, материальной культурой стран христианского Востока от раннего Средневековья до Нового времени.

Музеи и власть

8 сентября 2014
Санкт-Петербург, Екатеринбург

Международная конференция, организованная Международным советом музеев (ИКОМ), Правительством Санкт-Петербурга, Правительством Свердловской области и Государственным Эрмитажем. Обсуждались вопросы регионального развития и мировой политики, способы и возможности музеев решать вопросы «сложной истории», основные положения Кодекса музейной этики. Значительное внимание было уделено теме перемещения ценностей и музейным стратегиям в решении социальных проблем. В конференции приняли участие 500 музейных специалистов из 30 стран мира.

Вопросы инновационного развития и информатизации отрасли культуры

10–11 октября 2014 (Судак)

Конференция, организованная Министерством культуры Российской Федерации. На пленарном заседании директор Эрмитажа М. Б. Пиотровский выступил с докладом «Сайты в Интернете как форма виртуального музея». Возможности и проблемы музейной виртуальности обсуждались на примере новых сайтов Эрмитажа, созданных к его 250-летию. Доклад «От буквы к цифре» представила заместитель директора музея С. Б. Адаксина, которая подвела итоги работы по созданию электронной базы данных.

Актуальные проблемы теории и истории искусства

28 октября — 1 ноября 2014

Ежегодный научный форум, посвященный актуальным вопросам теории и истории искусства и архитектуры, проблемам взаимодействия русской и других национальных художественных культур. Ведущая тема международной конференции 2014 года: «Образы классической древности. Искусство античного мира и его наследие в мировой художественной культуре». В конференции приняли участие свыше 200 специалистов из 24 стран.

Территория свободы

10 ноября 2014
(Эрмитажный театр)

Научная конференция, организованная Государственным Эрмитажем и Арт-центром «Пушкинская 10» при поддержке Комитета по культуре Санкт-Петербурга, была посвящена юбилею известных выставок неофициального искусства Ленинграда: 50-летию выставки «Такелажников» в Эрмитаже, 40-летию выставки в ДК имени И. И. Газа и 25-летию Арт-центра «Пушкинская 10» / товарищества «Свободная культура». Эти события стали важными вехами в утверждении нонконформистского, свободного искусства в советском Ленинграде и постперестроечном Петербурге.

Диалог культур

18–19 ноября 2014

IX Международный медиафорум собрал более 340 журналистов из 42 регионов России и 30 стран мира. Основными темами обсуждения стали: «Россия и Евросоюз: мифы и реалии в СМИ. Конфронтация или диалог?», «Национальная идентичность и диалог культур в медиапространстве», «Русский мир и мировое информационное пространство». Форум освещали свыше 40 телевизионных каналов.

Актуальные исследования в области фотографии

18–21 ноября 2014 года
(Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня»)

Международная конференция была проведена Лабораторией научной реставрации фотоматериалов, самой молодой из лабораторий Эрмитажа. Она оснащена новейшими приборами для реставрации и хранения уникальных фотоматериалов музея. Художники-реставраторы лаборатории — участники международных мастер-классов.

«ЭРМИТАЖ-АМСТЕРДАМ»

Обеды с царями. Хрупкая красота из Эрмитажа

6 сентября 2014 — 1 марта 2015

Было представлено восемь сервизов (более тысячи предметов) из богатейшей эрмитажной коллекции европейского и русского фарфора. Основой экспозиции стали столовые и десертные сервизы, приобретенные в период с 1745 по 1894 год российской императорской семьей либо подаренные ей. Чтобы воссоздать атмосферу балов и банкетов при дворе, кураторы выставки поместили фарфор из эрмитажной коллекции в соответствующую обстановку, где сочетались строгость придворного этикета и роскошь императорских празднеств. Особый экспонат — сервиз фарфоровой мануфактуры Herend — подарок Министерства тяжелой промышленности Венгрии к 70-летию Сталина, впервые демонстрирующийся после 1949 года.

«ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»

«Итоги всех веков». Эпоха историзма в России. 1820–1890-е годы

20 ноября 2014 — 11 мая 2015

Экспозиция посвящена замечательному периоду русской культуры, охватившему правление трех императоров: Николая I, Александра II, Александра III, и представляет свыше 600 экспонатов — произведения живописи и графики, костюмы и предметы мебели, фарфор, стекло, серебро, работы из камня, бронзы и металла. Их дополняют уникальные фотографии, памятники архитектуры, портреты людей XIX века. Более половины работ показано впервые.

Особого интереса заслуживают акварели с видами интерьеров Зимнего дворца после пожара 1937 года, отделка которых была воспринята современниками как «историческая летопись», свидетельство последних тенденций в искусстве. Виды дворцовых залов, а также подлинных предметов из их убранства, — лейтмотив всех разделов выставки.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

5

«ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ»

Старинное оружие из собрания Государственного Эрмитажа

23 мая — 16 ноября 2014

Было представлено около 250 уникальных памятников оружейного дела и произведений живописи из четырех отделов Государственного Эрмитажа. Экспозиция демонстрировала развитие оружия и оружейного дела: от эпохи викингов до револьвера «Смит и Вессон» XIX века. Посетители смогли увидеть весь типологический диапазон оружия: боевое и охотничье, парадное и спортивное, дуэльное и турнирное, экспериментальное и армейское. Эти предметы были созданы в крупнейших оружейных центрах Европы (Германия, Италия, Франция, Испания, Голландия, Англия, Дания), Азии (Персия, Индия, Турция, Кавказ, Япония) и России (Москва, Тула, Златоуст, Санкт-Петербург).

7 ДЕКАБРЯ 2014 — 8 МАРТА 2015

ФРЭНСИС БЭКОН И НАСЛЕДИЕ ПРОШЛОГО

ФОТО: **РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН**

БРИТАНСКИЙ ХУДОЖНИК ФРЭНСИС БЭКОН (1909–1992) — ОДИН ИЗ КРУПНЕЙШИХ МАСТЕРОВ XX ВЕКА. ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЫСТУПАЮТ ВАЖНЕЙШИМИ ЭКСПОНАТАМИ ЗАЛОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА МИРОВЫХ МУЗЕЕВ, ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ ВЫКЛАДЫВАЮТ ЗА ЕГО КАРТИНЫ ЦЕЛЫЕ СОСТОЯНИЯ, ЕГО ТВОРЧЕСТВУ ПОСВЯЩАЮТСЯ МНОГОЧИСЛЕННЫЕ ВЫСТАВКИ, ОНО СТАЛО ОБЪЕКТОМ ИЗУЧЕНИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ: ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА, ПСИХОЛОГОВ, ФИЛОСОФОВ. КАК ВСЯКОЕ КРУПНОЕ ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА, ОНО ОТРАЖАЕТ НЕ ТОЛЬКО СЛОЖНЫЙ ВНУТРЕННИЙ МИР САМОГО ХУДОЖНИКА, НО И ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ СЛЕПОК ВРЕМЕНИ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, В КОТОРЫХ ОН ЖИЛ И ТВОРИЛ.

Бэкон родился в Дублине в семье военного, происходившего из старинного, но обедневшего рода (среди его дальних предков числится знаменитый философ XVI века Фрэнсис Бэкон). Однако, несмотря на благородное происхождение, художник не получил даже систематического образования: ему помешали слабое здоровье и частые переезды семьи, связанные сначала с Первой мировой войной, потом — с Войной за независимость Ирландии. Из-за серьезных разногласий с отцом он оставил дом в 17 лет. В 1926 году Фрэнсис побывал в Берлине, где впервые познакомился с фильмами Фрица Ланга и Сергея Эйзенштейна. Как он позднее признавал, эти фильмы произвели на него такое сильное впечатление, что не раз нашли отражение в его творчестве, когда он пытался создать «лучшее изображение человеческого крика». На выставке можно было видеть картину из серии «Кричащие папы» (этюд «Голова кричащего папы», 1952, Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен), написанную под впечатлением от сцены с няней на знаменитой одесской лестнице из фильма «Броненосец “Потемкин”», и иллюстрации из «очень красивой, разукрашенной вручную книги о заболеваниях полости рта». По мнению самого художника, он так и не смог в своих многочисленных экспериментах превзойти Эйзенштейна.

Живописью Бэкон начал заниматься, побывав на выставке Пикассо в Париже в 1928 году. Ранние попытки писать маслом он сочетал с работой дизайнера интерьеров, в которой добился определенных успехов. «Распятие» (1933, собрание Мёдеми, Лондон) — одна из первых картин, которые выполнены под влиянием живописи Пикассо и обратили на себя внимание критиков. Она сильно отличается от других его работ на ту же тему, которую Бэкон считал чрезвычайно важной в своем творчестве, полагая, что «нет более подходящего сюжета для выражения человеческих чувств». Произведений 1930-х годов сохранилось крайне мало, так как последующие неудачи заставили художника многое из созданного уничтожить. Сам он считал своей первой зрелой работой триптих «Три этюда к фигурам у подножия распятия» (1944, галерея Тейт, Лондон). Осенью и зимой 1949 года в Лондоне прошла его первая персональная выставка, о нем заговорили как об одном из ведущих художников Британии, а его работы стали неотъемлемой частью выставок современного искусства во всем мире. С 1961 года художник обосновался в доме 7 по улице Рис-Мьюз в Южном Кенсингтоне в Лондоне, где оставался до конца жизни и где создал знаменитые большие триптихи, ставшие его излюбленной композиционной формой («Три этюда человеческого тела», 1970, частное собрание, Великобритания). Умер он в Мадриде в 1992 году.

Бэкон не имел профессионального художественного образования, своими учителями считал Микеланджело, Рембрандта, Тициана, Энгра и Веласкеса. Образ папы Иннокентия X, созданный испанским живописцем (1650, собрание Дорна-Памфили, Рим), неотступно присутствовал в творчестве Бэкона на протяжении многих лет («Папа I. Этюд по портрету папы Иннокентия X Веласкеса», 1951, Городская галерея и музей, Абердин). На выставке можно видеть погрудную версию картины Веласкеса из собрания лорда Веллингтона, любезно предоставленную Эрмитажу нынешним владельцем маркизом Дуро (Эпсли-хаус, Лондон). Бэкон считал, что «это один из величайших когда-либо написанных портретов», и признавался, что был «просто помешан на папе, поскольку он буквально преследовал меня, порождая самые противоречивые чувства и затрагивая разные области… Я думаю, все дело в его великолепных красках». У великих живописцев прошлого Бэкон учился технике наложения мазков и богатству палитры, пытаясь воплотить реальность неистовством краски. Ему хотелось, чтобы в его случае методы старых мастеров

7 |

6 | **Фрагмент экспозиции выставки в Главном штабе**

7 | **Открытие выставки в Главном штабе**
Декабрь 2014

8 | **Фрагмент экспозиции выставки в Главном штабе**

действовали совсем иначе, «не так, как прежде, не в тех целях, для которых они были созданы первоначально». «Если я пользуюсь техникой, что называется, переданной по наследству, то все равно стараюсь добиться чего-то другого, что коренным образом отличалось бы от сделанного с помощью этой техники до меня», — рассказывал он арт-критику Дэвиду Силвестеру. Бэкон считал, что люди недооценивают то, насколько загадочны манипуляции с масляной краской сами по себе. Всегда ощущая неудовлетворенность собственной работой, он почти каждую свою вещь называл этюдом. Часто он уничтожал произведения полностью или частично. На выставке экспонировались картина с вырезанным фрагментом и холсты, которые он использовал как палитру (Галерея Хью Лейна, Дублин). Изображенные Бэконом фигуры и лица людей, как правило, деформированы, перекручены, искажены. Но те, кого он писал, признавали свое сходство с изображением и точность отражения их личности (на выставке демонстрировались несколько портретов Лизы и Роберта Сейнсбери, Изабель Роустори). По словам художника, при создании образов он отдавался случаю и фантазии. Его мало интересовало, как выглядит тело, — ему было важно передать, что и как оно чувствует. Искажением Бэкон пытался придать бóльшую реальность изображаемому объекту. Рембрандт служил для него примером того, как посредством чудесной техники, важную роль в которой играют текстура мазка и контраст между светом и тенью, передается реальность. Он изучал автопортреты великого голландца, отмечая, как его лицо меняется раз от раза и как «эта разница

затрагивает в нас разные области чувств». Бэкон регулярно писал собственные отражения в зеркале («Мужской портрет», 1960, собрание Сейнсбери, Норидж), «наблюдая работу смерти». Призрак неизбежности смерти таится в его этюде «Портрет II. Посмертная маска Уильяма Бэкона» (1955, галерея Тейт), слепок с которой находился у художника (ныне в Галерее Хью Лейна). Очевидно, его интересовали посмертные древнеегипетские, греческие и римские погребальные маски и портреты. Листы с их воспроизведениями, вырванные из книг, во множестве были у него под рукой в мастерской на Рис-Мьюз (ныне в Галерее Хью Лейна). Многочисленные «Головы» и портреты Бэкона соотносятся не столько с живописными произведениями, сколько с египетскими масками и скульптурными бюстами, знакомыми по римской Античности. Нельзя не обратить внимание на любовь художника к незавершенным скульптурным формам и фрагментам, которые будоражили его фантазию, причудливо проявляясь в его произведениях.

Фрэнсис Бэкон не занимался скульптурой, тем не менее связь его творчества со скульптурой необычайно глубока. В этюде «Воображаемый портрет папы Пия XII» (1955, собрание Сейнсбери) очевидна окаменелость неподвижной формы, свойственная скульптурам египетских фараонов, например фигуре Аменемхета III (Государственный Эрмитаж). Одним из главных источников художественных образов для Бэкона было творчество величайшего представителя классической традиции — Микеланджело. «Скорчившийся мальчик» из собрания Эрмитажа цитируется Бэконом почти открыто в картине «Две фигуры в комнате» (1959, собрание Сейнсбери). Как и в других полотнах, образы Бэкона отсылают нас к фигурам «День» и «Вечер», созданным Микеланджело для надгробия Медичи во Флоренции (на выставке можно было видеть терракотовые копии XVI века из собрания Эрмитажа). Художник не всегда был знаком с оригиналами, довольствуясь для своих целей иллюстрациями в книгах и альбомах (ныне в Галерее Хью Лейна).

Мощным источником вдохновения для Бэкона стало искусство Ван Гога. Бэкон создал серию картин под впечатлением от работ Ван Гога и его писем к брату Тео, где мастер излагал свое отношение к копиям с картин предшественников. Будучи больным, он утешался копированием с черно-белых репродукций Делакруа и Милле, которые использовал как источник для сюжетов. Он объяснял брату, что импровизирует с цветом, стараясь припомнить их картины. «Однако это “припоминание”, неопределенная гармония их красок и есть моя интерпретация», — писал Ван Гог, добавляя: «Мне кажется, что писать картины по рисункам Милле означает скорее переводить их на другой язык, нежели копировать». Не это ли делал и Бэкон, очень по-своему интерпретируя Ван Гога в этюдах «Портрет Ван Гога I» (1956, собрание Сейнсбери) и «Ван Гог IV» (1957, галерея Тейт)?

Диалог с искусством предшествующих мастеров, в котором Бэкон черпал вдохновение и художественные приемы, — один из чрезвычайно важных аспектов его творчества. Богатая и разнообразная коллекция Эрмитажа позволила показать рядом с присланными из Англии, Шотландии, США и Израиля картинами Бэкона произведения скульптуры и живописи начиная с эпохи египетских фараонов и заканчивая работами старших современников художника: Пикассо, Матисса, Сутина, — не для того, чтобы зритель поразился прямым аналогиям, но чтобы задумался о непреходящей ценности великих произведений искусства, неисчерпаемых ресурсах, которые они предоставляют для вдохновения, и тех творческих процессах и интерпретациях, которые они порождают у неординарной творческой личности.

Архивные материалы из мастерской Бэкона: фотографии, книги, вырванные листы из альбомов по искусству и журналов, газеты, испорченные и незаконченные картины, как и сделанные Перри Огденом фотографии самой мастерской, зафиксировавшие творившийся там беспорядок, — позволяют проникнуть в психологию художника и отчасти служат ключом к пониманию метода его работы. Бэкон признавался, что «в этом хаосе чувствует себя как дома», что хаос рождает в нем образы. Он сравнивал мастерскую с химической лабораторией. Она была для него «местом эксперимента, творения и разрушения». Фотографии и листы из альбомов были разбросаны по полу мастерской специально, чтобы по ним ходили. Измятые, поломанные, сознательно порванные и заново, но криво, соединенные скрепками, они принимали неожиданные формы, непривычные связи, объединялись и трансформировались в нечто новое, заставляли работать фантазию художника. Как объяснял сам Бэкон, «это придает новые смыслы, например, картине Рембрандта, которых он в нее не вкладывал». В собрании художника было около 300 отпечатков фотографа Джона Дикина: Бэкон заказывал ему снимки своих друзей. Он пользовался этими снимками как инструментом, помогавшим передать «некоторые черты» и «детали». Большей частью отпечатки были порваны и смяты, как и все другие ценимые им изобразительные источники: именно в таком виде они представляли для художника наибольший интерес.

Тщательно подобранные экспонаты были присланы из Галереи Хью Лейна. Их передал туда после смерти Бэкона его наследник, вместе с огромным изобразительным материалом и богатейшей библиотекой: всем, что скопилось в крошечной квартире на Рис-Мьюз. При жизни художника мало кто попадал в это сугубо личное пространство, сохраняющее отпечаток его яркой индивидуальности и таящее ключ к пониманию его творческого гения.

13 картин Фрэнсиса Бэкона предоставил Центр изобразительных искусств Сейнсбери (Университет Восточной Англии, Норидж). Они происходят из коллекции Лизы и Роберта Сейнсбери, первых и самых щедрых меценатов Бэкона, оказавших художнику существенную моральную и финансовую поддержку в сложные для него годы.

Выставка была организована при участии Фонда Друзей Эрмитажа в Великобритании. Летом 2015 года она будет представлена в Центре изобразительных искусств Сейнсбери.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

9

На выставке демонстрировались экспонаты, наиболее характерные для искусства стран-дарительниц; художественные достоинства этих экспонатов не уступают их исторической ценности. Своими подарками иностранные государства показывали, с одной стороны, глубокое уважение к России, с другой — интерес к развитию связей с ней. Все эти подарки хранят следы исторических событий и являются овеществленными свидетельствами русской истории.

3 ДЕКАБРЯ 2014 — 8 МАРТА 2015

ДАРЫ ВОСТОКА И ЗАПАДА ИМПЕРАТОРСКОМУ ДВОРУ ЗА 300 ЛЕТ

9–10 | **Фрагменты экспозиции выставки в Главном штабе**

Было редставлено около 400 произведений изобразительного и прикладного искусства, оружие, книги и нумизматические ценности, преподнесенные российским правителям начиная с Петра I и заканчивая Николаем II.

Дары вручали во время дипломатических визитов и встреч, по поводу успешного проведения военных действий и установления мира, на коронациях, которые проходили особенно торжественно. Существовал обычай дарить на свадьбу сервизы из серебра или фарфора. Иногда подношения носили частный характер, их передавали во время путешествий. Часто императорские дворы обменивались подарками на семейные и календарные праздники, такие как Рождество или Пасха. Нередко вещи заключали в себе дополнительный смысловой подтекст.

«...Дарили лучшее, что создавалось в тот или иной период, а значит, эти вещи были наиболее характерны для искусства стран-дарительниц и их художественное значение не уступало их исторической ценности. В этих предметах отражено стремление ведущих государственных деятелей прошедших веков к сотрудничеству с Россией. Дарили произведения ювелирного искусства, работы оружейников и художников фарфора, камнерезов и ткачей, книги в роскошных переплетах, многие из которых содержали сведения об исторических событиях. Нередко

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

10

в этих вещах, кроме эстетических функций, был заключен смысловой подтекст. Правда, надо отметить, что не всегда подносили предметы, специально созданные для подарка, — часто выбирали из уже готовой продукции мануфактур» (Т. В. Раппе. «Дипломатия в предметах»).

Интересным примером языка дипломатии XVIII века были дарственные табакерки, которые особо ценились, подчас наравне с орденом. Особенно почитаемыми были те, которые украшались вензелем или портретом государя. Своей популярностью при русском дворе табакерки во многом обязаны приверженности Петра I европейской манере поведения.

Большое внимание уделялось учету и хранению даров. Это входило в функции Камерального отдела Министерства императорского двора: в ведении отдела были комната императорских регалий и коронных бриллиантов в Зимнем дворце, кладовая драгоценных вещей, камней и гардероб высочайших особ, а также кладовая каменных изделий, поставляемых Екатеринбургской и Колыванской фабриками.

Последними дарами русскому императорскому двору, из тех, что хранятся в Эрмитаже, стали четыре шпалеры из серии «Времена года»: их французский президент Раймон Пуанкаре преподнес императрице Александре Федоровне во время своего визита в Санкт-Петербург 20–23 июля 1914 года. Женские образы, олицетворяющие сезоны, навеяны графическими фигурами Жюля Шере, по картонам которого они и были созданы.

К сожалению, не все дары дошли до нашего времени. Так, в 1922 году из коллекции Эрмитажа был изъят для продажи золотой кубок с бриллиантами, поднесенный Николаю I сербским князем Милошем Обреновичем. Тогда же ушли золотая табакерка с 60 бриллиантами от 1,2 до 4 каратов, подаренная Махмудом II Николаю I в честь заключения Адрианопольского мира, и золотая звезда, украшенная тафельштейном (драгоценным камнем плоской грани) и восемью бриллиантами.

Эрмитажная коллекция включает в себя дары западных и восточных держав, относящиеся к периоду, когда столица государства была перенесена в Петербург. Многие из этих произведений многократно экспонировались на различных выставках в музее и за рубежом. Впервые представленные вместе, они являются ценными свидетельствами развития связей России с Западом и Востоком с XVIII до начала XX столетия.

Древний обычай поднесения даров воспринимается как норма добрососедских отношений между странами и в наше время. И немые свидетели «хрупкой дипломатии» достаточно ярко характеризуют важность такого рода общения.

21 НОЯБРЯ 2014 — 1 ФЕВРАЛЯ 2015

МАРИКЕ ВАН ВАРМЕРДАМ. ВРЕМЯ ИДЕТ

МАРИКЕ ВАН ВАРМЕРДАМ (РОД. 1959) РАБОТАЕТ С РАЗЛИЧНЫМИ МЕДИА: ОТ СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ ДО ФОТОГРАФИИ И ВИДЕО. ВО МНОГОМ ИМЕННО БЛАГОДАРЯ ЕЕ ТВОРЧЕСТВУ «ЗАЦИКЛЕННЫЕ», ИЛИ «ЗАКОЛЬЦОВАННЫЕ», ФИЛЬМЫ (LOOPED FILMS) СЕГОДНЯ МОЖНО ВЫДЕЛИТЬ В ОТДЕЛЬНЫЙ ЖАНР ВИДЕОАРТА. В 1995 ГОДУ ОНИ ПРИНЕСЛИ ЕЙ МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРИЗНАНИЕ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ, ГДЕ ХУДОЖНИЦА, ВМЕСТЕ С МАРЛЕН ДЮМА И МАРИ РОСЕН, ПРЕДСТАВЛЯЛА ГОЛЛАНДСКИЙ ПАВИЛЬОН. СЕЙЧАС УЖЕ СТАВШИЕ КЛАССИКОЙ, ЕЕ РАБОТЫ НАХОДЯТСЯ В СОБРАНИЯХ СТЕДЕЛЕК-МУЗЕЯ (АМСТЕРДАМ), ЦЕНТРА ПОМПИДУ (ПАРИЖ), МУЗЕЯ БОЙМАНСА — ВАН БЁНИНГЕНА (РОТТЕРДАМ), МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (АНТВЕРПЕН). ВЫСТАВКА С СИМВОЛИЧЕСКИМ НАЗВАНИЕМ «ВРЕМЯ ИДЕТ» — ДЕБЮТНЫЙ ПРОЕКТ ХУДОЖНИЦЫ В РОССИИ.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Никогда еще в истории человечества люди не умели определять время с такой высокой точностью, как сейчас. Тщание в измерениях с лихвой окупается суетливым расточительством: в ежедневной гонке к амбициозным целям мы не замечаем, как проносятся тщательно выверенные часы, мы почти разучились радоваться сиюминутному. В мире, где занятость — синоним успешности, где мы просматриваем, а не смотрим, пролистываем, а не листаем, прочитываем, а не читаем; в мире, где приставка «про-» властвует, а беглость восприятия обесценивает успех, — всё тяжелее снизить темп и вглядеться, остановиться, почувствовать. Вероятно, поэтому эффект фильмов Марике ван Вармердам чем-то близок реакции на резкое торможение, когда внезапно наступает осознание значимости настоящего момента.

12 |

В своих минималистичных и бессюжетных видео Марике ван Вармердам обращается к простым объектам и ситуациям, отделяя их от изначального контекста с помощью бесконечного повторения и превращая в своего рода вещи в себе. В итоге каждый новый повтор фильма способен вызвать новую волну ассоциаций и открыть новый пласт смыслов, поясняющих и дополняющих предыдущие. Бессюжетный поток рекурсивных визуальных образов, с одной стороны, фокусирует внимание зрителей на самом процессе повторения и заставляет воспринимать его как особое временно́е переживание, с другой — невольно вовлекает их в процесс со-творчества, со-создания истории, стимулирует открытие нарратива, имманентного жанру видео. Видеоработы Марике ван Вармердам — полная противоположность тому, чего мы обычно ждем от фильма как вида искусства. Они не начинаются и не заканчиваются, не несут никакой дидактической нагрузки и, кажется, не рассказывают никакой собственной истории. Они оборачиваются лишь теми историями, которыми наделяет их сам зритель. Диапазон таких историй бесконечно широк и разнообразен благодаря очевидной простоте и доступности визуальных мотивов, используемых художницей.

Визуальной репрезентацией идеи «личного времени» у Марике ван Вармердам становятся 12 массивных шерстяных полотен с изображением циферблатов, размещенных над видео. Неуклюжие, неточные, как будто распадающиеся на части, эти циферблаты нарисованы пожилыми людьми в рамках медицинского исследования работы мозга. Чем ближе к реальности (настоящему циферблату) рисунок, тем здоровее человек, тем сильнее он ощущает различие и связь личного и абсолютного времени. Среди рисунков есть и такие, где эта связь полностью утрачена, где циферблат, словно запутавшись в паутине чьего-то личного времени, уже никак не может выправиться в привычный ровный круг.

Попадая в пространство зала, зритель вовлекается в некое замкнутое вращение, которое отсылает к круговороту времени, безостановочному движению по кругу циферблата. Кому-то может показаться, что сам жанр закольцованного видео оборачивается своеобразной постмодернистской реинкарнацией средневекового уробороса — змеи, кусающей собственный хвост, символа циклической природы жизни. Мгновения, запечатленные художницей в фильмах, становятся вырванными не только из собственного контекста, но и из глобального течения времени. Они приглашают к переживанию длительности момента, к всматриванию, вслушиванию, ощущению ускользающего настоящего. Они напоминают, что время идет.

11–12 | Представленные на выставке четыре классических фильма — «Ветер» (Wind), «Пара» (Couple), «Свет» (Light) и «Вдали» (In the Distance) — были созданы в 2010 году и объединены в цикл «Жизнь». Вместе с работами на ткани они являют собой попытку художественного осмысления природы времени. Фраза «Время идет», ставшая лейтмотивом выставки, отсылает не к факту течения времени как таковому, а к осознанию линейности проживаемого времени. С одной стороны, время (время жизни) имеет предел, уходит вместе с человеком; с другой — осознание собственной включенности в мировой исторический процесс рождает представление о некоем абсолютном времени, существующем отдельно и не заканчивающемся со смертью.

28 НОЯБРЯ 2014 — 15 ФЕВРАЛЯ 2015

ЭКФРАСИС

ВЫСТАВКА, ПОДГОТОВЛЕННАЯ К ЮБИЛЕЮ МУЗЕЯ ОТДЕЛОМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА СОВМЕСТНО С ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЦЕНТРОМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ПОСВЯЩЕНА ПРОБЛЕМАТИКЕ ЭКФРАСИСА В СОВРЕМЕННОМ ВИДЕО. ОБЪЕКТОМ ИЗУЧЕНИЯ ЗДЕСЬ ВЫСТУПАЕТ МУЗЕЙ С ЕГО УНИКАЛЬНОЙ ПРИРОДОЙ И ОБЩЕСТВЕННЫМИ ФУНКЦИЯМИ. МУЗЕЙ СЕГОДНЯ — СЛОЖНЫЙ ОРГАНИЗМ, КОТОРЫЙ УЖЕ ДАВНО НЕ ПРОСТО «ХРАНИТ И ИЗУЧАЕТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА».

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ВИДЕО, ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ НА ВЫСТАВКЕ «ЭКФРАСИС»

Шахар Маркус (Израиль)
«Куратор» (The Curator), 2011 / 04:25

Гермин Фрид (США)
Art Herstory, 1974 / 21:20

Франсис Алис (Бельгия/Мексика)
«Ночной дозор» (Nightwatch), 2004 / 06:17

Ольга Чернышева (Россия)
«Русский музей» (Russian Museum), 2003 / 06:00
«Третьяковка» (Tretyakovka), 2002 / 05:00

Авторская программа директора Государственного Эрмитажа Михаила Пиотровского
«Мой Эрмитаж» (My Hermitage), 2012

Слово «экфрасис» происходит от древнегреческого глагола, означающего «высказываю, выражаю». В искусствознании экфрасис — прием, состоящий в описании произведения изобразительного искусства или архитектуры в тексте; в культуре это, в широком смысле, воспроизведение одного вида искусства средствами другого.

Распространенность экфрасиса в древности привела к его выделению в самостоятельный жанр античной литературы. Один из наиболее ранних примеров — знаменитый трактат Филострата Старшего «Картины». В нем античный мыслитель описывает картины, увиденные на вилле друга в Неаполе, и разъясняет их содержание. Во введении автор заявляет о своем желании поведать «о тех произведениях живописи, о которых была как-то у меня беседа с молодежью. Ее я вел с целью объяснить им эти картины и внушить интерес к вещам, достойным внимания». Таким образом, уже первый исторический пример экфрасиса имеет своей целью вопросы морали и направлен на улучшение нравственности.

Техника экфрасиса бывает как простой, так и вычурной, прием может быть «исполнен» в самых разных стилях и жанрах. На практике экфрасис — это не только упражнение в красноречии и композиции, но и результат осмысления эстетического опыта, неизменно ведущий к этическим основам эстетики. Аналитический потенциал экфрасиса призван углубить, дополнить и объяснить эмоциональное и эстетическое переживание, что обеспечило популярность приема в литературе последующих эпох и его

14

15

«Три года назад главный хранитель Музея искусств в Петах-Тикве (музей современного израильского искусства. — *Ред.*) попросил меня придумать что-то о кураторстве. Мой ответ сильно отличался от других проектов, которые были представлены на выставке: чрезвычайно тяжелых и серьезных. Мы снимали видео в двух музеях и одном институте современного искусства. Израильский музей на тот момент уже имел несколько моих работ в своей коллекции. Мы установили дедлайн и начали, специально для меня было даже перекрыто одно крыло здания. Эта история сейчас полностью готова, и прототипами персонажа Куратор стали несколько международных кураторов, которых я знаю лично».

_Шахар Маркус о своем фильме «Куратор»

распространение на другие виды искусства. «Пограничное» положение экфрасиса, с одной стороны, позволяет расширить круг проблем, которые инициируются определенным художественным образом, с другой — дает возможность ответить на неоднозначные вопросы, требующие «взгляда со стороны». Разумеется, экфрасис неизбежно заключает в себе и информацию о мировоззрении и социокультурной идентичности автора и его эпохи.

Двойная оптика, через которую экфрасис «рассматривает» исходное произведение, позволяет его автору отнестись к собственному тексту исключительно как к служебному средству, отстраниться от него и, избежав всякого декоративизма, сосредоточиться на сути этических смыслов описываемого подлинника. Но, взяв этику за основу, экфрасис как прием позволяет своему автору прийти к более сложному художественному результату.

Так, «Письма о выдающихся картинах Дюссельдорфской галереи» Гейнзе стали своеобразным провозвестником немецкого романтизма, а «Картина» Псевдо-Кебета описывает несуществующее произведение, являя собой чистую аллегорию.

Экфрасис требует перехода из одного художественного средства в другое. Об использовании этого старинного приема можно говорить применительно к отдельным кадрам «Караваджо» Дерека Джармена или «Рембрандта 1669» Йоса Стеллинга, где знаменитые картины плотно вплетаются в ткань кинематографического повествования, будучи разыграны современными актерами. В известном смысле к тому же приему можно отнести и книжную иллюстрацию, если рассматривать ее отдельно от текста, например графическую серию Ветхого и Нового Завета Гюстава Доре.

Современный музей вовлечен в сложную структуру многообразных социальных, культурных и экономических связей. Музей предполагает особые ритуалы поведения и предписывает своим зрителям особые, строго оговоренные формы «потребления» искусства. Но музей, увиденный современным художником, — это нечто большее: и архитектурный памятник, и образовательная площадка, и исследовательский центр, и средство формирования исторической памяти, и вечное пространство диалога посетителя, искусства и художника.

Как описать музей во всей полноте его многообразных функций? В экспонированных работах взгляд художника стал инструментом для изучения способов взаимодействия посетителя, музея, искусства и его создателя. Видео на выставке являли собой экфрасис — описание музея с помощью произведений искусства, выставленных в нем. Принято считать, что в диалоге современного художника с музеем всегда побеждает музей, ибо художник смертен и все равно окажется в его исторических стенах. Проект «Экфрасис» показывает, что последнее слово может остаться и за художником, тщательно выстраивающим тот образ музея, который должен войти в историю.

16 | **Герберт Байер**
Одинокий горожанин. 1932
Желатиновая галогенсеребряная печать, фотомонтаж
Музей Израиля, Иерусалим

19 НОЯБРЯ 2014 — 15 ЯНВАРЯ 2015

ДАДА И СЮРРЕАЛИЗМ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИЗРАИЛЯ

НА ЭКСПОЗИЦИИ БЫЛИ ПОКАЗАНЫ ЖИВОПИСНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СКУЛЬПТУРА, КОЛЛАЖИ, ФОТОГРАФИИ ХУДОЖНИКОВ XX СТОЛЕТИЯ, НЕ ПРЕДСТАВЛЕННЫЕ В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА. ОСОБЫЙ ИНТЕРЕС ВЫЗЫВАЮТ РАБОТЫ МАРСЕЛЯ ДЮШАНА, МАН РЭЯ, РЕНЕ МАГРИТТА, ЖОАНА МИРО. ВЛИЯНИЕ ДАДАИЗМА И СЮРРЕАЛИЗМА НА МИР ИСКУССТВА БЫЛО ВЕСЬМА ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫМ, ПОЭТОМУ В СОСТАВ ЭКСПОЗИЦИИ ВОШЛИ И БОЛЕЕ ПОЗДНИЕ РАБОТЫ — ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОЗЕФА КОРНЕЛЛА, БРАССАЯ И АЛЕКСАНДРА КОЛДЕРА..

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Выставка дает представление о дада и сюрреализме как об универсальных интеллектуальных и идеологических движениях, сломавших границы, заново определивших бытие и способы мировосприятия. Представители этих течений бросили вызов традициям, применив новаторские материалы и подходы, изменившие язык искусства. В рамках выставки продемонстрированы ключевые составляющие этих направлений: неожиданные сопоставления образов, автоматизм в его развитии, метаморфоз и фантастические пейзажи.

Дадаизм, порожденный на свет трагедией Первой мировой войны, возник в 1916 году в Цюрихе, а затем стремительно распространился на Берлин, Ганновер, Кёльн, Нью-Йорк и Париж. С точки зрения дадаистов, война окончательно подтвердила несостоятельность рационализма и буржуазной культуры конца XIX века. Начало движению положили антивоенные выступления в Цюрихе, в «Кабаре Вольтер». В манифесте дада 1918 года румынский поэт Тристан Тцара утверждает, что детское, но наводящее на размышления слово «дада» (dada во французском языке — «детская лошадка на палочке»), наугад взятое из французско-немецкого словаря, на самом деле не означает ровным счетом ничего. Намереваясь сломать общепринятые принципы и разрушить традиционный язык искусства, дадаисты обращались к радикальным идеям и способам художественного выражения. Коллаж, ассамбляж, монтаж, реди-мейды, фильмы и выступления дадаистов расценивались как нигилистическое антиискусство.

Сюрреализм, зародившийся из дадаистского «брожения» в Париже после 1919 года, — воплощенная революция духа и поиск новой реальности. Руководствуясь наблюдениями Зигмунда Фрейда в области бессознательного, сюрреализм в манифесте 1924 года дал голос иррациональным и творческим силам, таящимся в человеческой натуре.

Случайность, автоматизм, биоморфные формы, сновидения и манипуляции с обыденными предметами служат отличительными чертами работ таких непохожих друг на друга художников, как Андре Бретон, Макс Эрнст, Жоан Миро, Рене Магритт, Сальвадор Дали и мн. др.

Хотя с момента появления этих основополагающих течений минули десятилетия, творческий потенциал, критика и ирония, свойственные дадаизму и сюрреализму, всё еще способны обретать новые формы, шокировать и провоцировать публику. Использование находок разного рода и реди-мейдов при создании дадаистских и сюрреалистических коллажей и объектов разрушало границы между искусством и жизнью. Привычные вещи, представленные в неожиданных сопоставлениях, интригуют и дезориентируют зрителя. Это позволяет высвободить поэтический потенциал предметов, в результате появляется объект сновидений, «извлеченный из неизведанных глубин подсознания».

17 |

17 | **Филипп Халсман**
Череп Дали. 1951
Серебряно-желатиновая печать. 33 × 27,2 см
Дар Веры и Артуро Шварц
Музей Израиля, Иерусалим

18 | **Фрагмент экспозиции выставки в Главном штабе**

«На выставке рассматриваются темы, ключевые для дада и сюрреализма, удивительные сопоставления, автоматизм в его развитии, биоморфизм, метафора, фантастические пейзажи и сексуальное желание. Выставка и каталог ярко освещают художественные течения, демонстрируя всё многообразие применяемых в них техник и приемов: живопись, графику, коллаж, скульптуру, реди-мейды, ассамбляж, фотографию, фотомонтаж, фотоколлаж. Экспозиция дает представление о дада и сюрреализме как об универсальных интеллектуальных и идеологических движениях, сломавших границы, заново определивших бытие и способы мировосприятия. 120 произведений из обширного собрания Музея Израиля в Иерусалиме знакомят зрителя с выдающимися работами, которые подарены меценатами со всего мира, и, в частности, коллекцией искусства дада и сюрреализма Веры и Артуро Шварц».

Адина Камиен-Каждан, куратор (имени Дэвида Рокфеллера) отдела искусств XX века (имени Стеллы Фишбах) Музея Израиля, Иерусалим

Дадаизм использовал стремительное развитие радио, кинематографа, промышленного производства и иллюстрированной печати. Членами международной группы дадаистов можно назвать Курта Швиттерса, Ханну Хёх, Макса Эрнста, Марселя Янко, Ман Рэя и Марселя Дюшана, некоторые из них позже стали сюрреалистами. Их методы включали в себя приобретение, редактирование и компоновку готовых объектов, текстов и печатных изображений. Случайность и ироничность стали их главным оружием.

Реди-мейды являлись вызовом произведениям искусства, созданным художниками в классической манере, а также собственно понятию самовыражения. Эстетизация обычных вещей (расчески, сушилки для бутылок, вешалки), выставлявшихся без каких-либо изменений, поставила под вопрос трансформацию объекта при экспонировании в музеях и галереях. Отныне именно идея, стоящая за экспонатом, становилась актом созидания, что предвосхищало концептуальное искусство конца XX века. Дадаисты сознательно минимизировали ценность оригинального предмета искусства, равно как и значение труда, мастерства художника.

Радикальные творения Дюшана появились еще до войны, независимо от дада. Андре Бретон называл его реди-мейды предшественниками сюрреалистического объекта. Они стали визуальными аналогами мощных поэтических метафор, встречающихся в ключевых текстах сюрреализма.

Коллажи и объекты и позже вдохновляли мастеров (таких, например, как Джозеф Корнелл) — и превратились в основную форму современного искусства, оказавшись источником развития инсталляций, дизайна, а также рекламы.

Биоморфизм в искусстве — тенденция изображать странные органические формы, которые вызывают смутные ассоциации с природными объектами. Человеческое тело, растительный мир, водные пространства и звездное небо вдохновляли мастеров на создание картин, рельефов и скульптур. Жан (Ханс) Арп, Ив Танги и Рауль Юбак, каждый из которых работал в собственном характерном стиле,

«За свои 250 лет Эрмитаж так и не обзавелся образцами искусства дадаизма и сюрреализма. И это несмотря на то, что Ленин, говорят, живя в Цюрихе, захаживал на родину дадаизма — в "Кабаре Вольтер" — и даже играл там в шахматы с Тристаном Тцара. Большевики и дадаисты равно проповедовали пораженчество, но швейцарские власти видели в дадаистах более серьезную угрозу, чем в "русских". Сегодня мы временно восполняем эту лакуну, в рамках проекта "Эрмитаж 20/21", с помощью одной из лучших коллекций сюрреалистов, которая принадлежит Музею Израиля и в основе которой знаменитое собрание Веры и Артуро Шварц. Этот источник определяет сильный дадаистский уклон в выставке, где один "проходной" Дали, но много Дюшана и Магритта. Сюрреализм бывает разный.
Важнейшее направление мирового искусства формально осталось вне русской культурной истории. Коллекций не было, как не было и художников. Но была словесность, замечательный абсурдизм обэриутов, был огромный интерес к репродукциям, к появившимся на прилавках иностранным книгам вроде "Манифеста" Андре Бретона. И было почти народное выражение "сюр", которым обозначали многие явления нашей советской жизни, и в самом деле имевшей часто характер совсем сюрреальный.
В жизни был и сюрреализм оптимистический. Как иначе понять сегодня блокадный Эрмитаж с его вечерами памяти древних восточных поэтов и экскурсиями по залам с пустыми рамами... Коллекция Музея Израиля дает блестящий и очень характерный срез сюрреалистического творчества в его полноте: вскрытие подсознательного, любование им, перевод его на язык осязаемых образов. Мы видим яркие попытки неожиданных сопоставлений, невероятных реакций, странных ощущений, прикосновения к убегающим тайнам, иногда чистым, а иногда и не очень. Перед нами манипуляция отзвуками инстинктов, материалами сновидений, оживающих в руках художника и оттого еще более странных, чем в настоящем сне. Это мир, где осязается неосязаемое, где и страшно и интересно. И радостно.
В этой радости, на мой взгляд, — особенность подбора экспонатов выставки, за который я сердечно благодарю ее создателей, сотрудников Музея Израиля и Эрмитажа. Известная коллекция получила в Эрмитаже новый облик. Мы представляли уже выставки Арпа и Магритта, но такая у нас — впервые. Можно сказать, что поздновато. Я думаю — вовремя. Во-первых, пришло время переосмыслить роль дадаизма, которая сейчас видится более значимой, чем казалось прежде. У этого игрового и почти оптимистического взгляда на открытые и скрытые ужасы мира появилась новая привлекательность.
Во-вторых, выставка стала знаком нового этапа в отношениях России и Израиля. Снова, как когда-то давно, израильтяне и русские начали хорошо понимать друг друга. Русский язык вернулся в Израиль. Создано Общество Друзей Эрмитажа в Израиле. Оно приняло участие в подготовке к выставке. Мы благодарны всем, но особенно — директору Музея Израиля, моему старому другу Джеймсу Снайдеру, и моему новому другу, главе Фонда Эрмитажа в Израиле Амиру Кабири. Мы уже сделали вместе немало хороших вещей — и сделаем еще много.
Выставка эта красива и назидательна. В ней есть показательные шедевры. В ней — главные имена. Представлены все жанры дадаистского искусства, перетекающего в сюрреализм. Это увлекательная история и радостные произведения. Элегантный дадаистический сюрреализм ждет реакции петербургского зрителя. Это хороший подарок ему к 250-летию Эрмитажа».

_Михаил Пиотровский

на грани фигуративного и абстрактного искусства, создали свой язык «биоморфов».

Сюрреалисты возвеличивали магию и трансформационный процесс метаморфоза и скрещивания. Метаморфоз в творчестве Пикассо оказал влияние на сюрреалистов 1920-х годов. Он стал одновременно сюжетом и техникой фигуративных картин Леоноры Каррингтон, равно как и более абстрактных автоматических работ Андре Массона. Метаморфоз подтверждал способность человеческого воображения выходить за рамки реальности, разумности и отправляться навстречу непостижимому. Культура и мифология американских индейцев и жителей Океании послужили для сюрреалистов образцом неограниченной выразительности и источником сюжетов метаморфоза людей и растений. Макс Эрнст, проявлявший интерес к экзотическим культурам, алхимии и сверхъестественным феноменам, считал, что художник должен вернуться к духовной гармонии с природой: эта гармония была свойственна мифологическому сознанию и оказалась утрачена по мере распространения христианства, западного рационализма и развития технологий.

18

19 сентября 2014 — 15 февраля 2015
Реставрационно-хранительский центр «Старая деревня»

30 декабря 2014 — 18 января 2015
Государственный Эрмитаж

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ. 1997–2014

19 сентября 2014 года в лекционно-выставочном комплексе реставрационно-хранительского центра «Старая деревня» генеральный директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский открыл выставку «Новые поступления. 1997–2014». Выставка, приуроченная к 250-летию Эрмитажа, представляет наиболее интересные предметы, поступившие в музейное собрание с 1997 года: всего — около 400 выдающихся образцов изобразительного и декоративного искусства, а также памятников археологии, нумизматики, книг и документов. 30 декабря в Эрмитаже открылась последняя выставка 2014 года. Традиционно она представляет наиболее интересные памятники, подаренные музею в уходящем году. В 2014-м это были дары Государственному Эрмитажу в честь его 250-летия.

19 | **Яйцо Фаберже из коллекции Ротшильдов — подарок Президента РФ, на выставке новых поступлений Государственного Эрмитажа**

В о второй половине 1990-х Эрмитаж вступил в новую эпоху. В 1996-м президент Б. Н. Ельцин выделил значительную сумму из своего резервного фонда на пополнение коллекций и предписал правительству при формировании бюджета начиная с 1997 года выделять отдельной строкой расходы на содержание Эрмитажа. Особый статус, закрепленный за главным музеем страны, покровительство президента, интенсивные международные контакты, оживленная выставочная деятельность и приток иностранных туристов предоставили Эрмитажу новые средства и возможности для пополнения собраний. На грант президента Эрмитаж приобрел первоклассные произведения западноевропейского, восточного и русского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Эти приобретения стали новой точкой отсчета в истории пополнения коллекций Эрмитажа и по праву занимают одно из ведущих мест на выставке. Среди них — картина «Улица Кюстин на Монмартре» (1909–1910) Мориса Утрилло и серебряный золоченый кубок конца XVII века работы аугсбургского мастера Карла Шуха, который Петр Великий преподнес нерчинскому воеводе.

К началу нового тысячелетия активная деятельность музея расширилась настолько, что в сентябре 2000 года

19

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

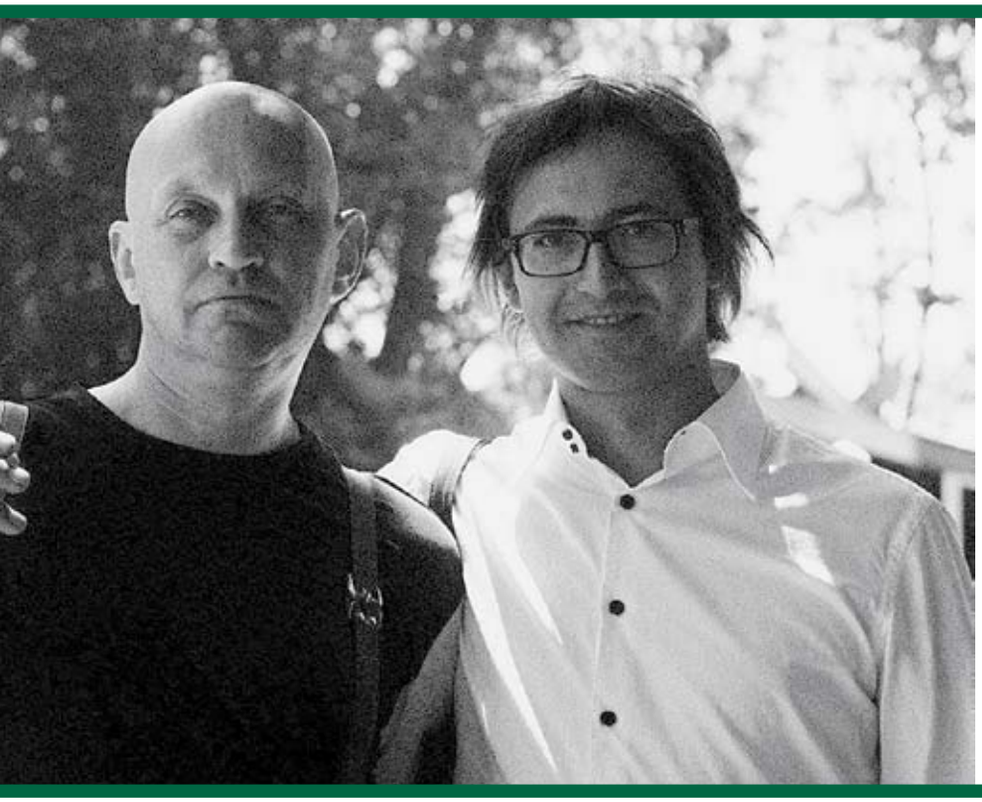
В Георгиевском зале Зимнего дворца экспонируются произведения фирмы Фаберже, преподнесенные музею Президентом Российской Федерации В. В. Путиным: каминные часы, исполненные к 25-летию бракосочетания Александра III и императрицы Марии Федоровны, и «Ротшильдовское яйцо-часы», получившее свое название в связи с тем, что более века оно хранилось в семье Ротшильдов. Целый ряд замечательных даров представлен в Аполлоновом зале Зимнего дворца. «Портрет Г. Г. Орлова» (1763; холст, масло) кисти выдающегося итальянского живописца С. Торелли передал от имени Председателя Правительства России Д. А. Медведева министр культуры Российской Федерации В. Р. Мединский. Губернатор Санкт-Петербурга Г. С. Полтавченко преподнес музею вазу с изображением церемонии открытия Александровской колонны на Дворцовой площади в 1834 году, выполненную на фарфоровом заводе братьев Корниловых в 1830-х. Благотворительный фонд «Транссоюз» подарил ценнейшую историческую реликвию — личный портфель императора Александра I для официальных мероприятий Венского конгресса 1814 года.
Санкт-Петербургское Английское собрание (Английский клуб) преподнесло композицию А. И. Шарлеманя «Наполеон на поле битвы при Аустерлице» (1887; бумага, гуашь, белила).
Рельеф с изображением Екатерины Великой (1782; дерево) работы О.-А. Ж. Парана приобретен для Эрмитажа Д. М. Якобашвили.
Мраморная статуя Юпитера известного венецианского скульптора А. Тарсия, выполненная в 1717–1718 годах и украшавшая в свое время Летний сад, благодаря дарителю — профессору Ю. Ш. Абрамову — воссоединится с хранящейся в Эрмитаже парной к ней статуей Юноны.
Показанные на выставке избранные монеты дадут возможность узнать о блестящей коллекции монет Ближнего Востока и Средней Азии X века, преподнесенной В. О. Левиным.
На церемонии открытия выставки Государственному Эрмитажу был сделан еще один подарок. Президент ОФК Банка Н. Н. Гордеев передал музею 20 работ известного петербургского фотографа Бориса Смелова.

в музее был учрежден Сектор новых поступлений, задачей которого является обеспечение плодотворной работы Экспертной фондово-закупочной комиссии (ЭФЗК).

Работа ЭФЗК, в первую очередь, направлена на систематическое пополнение исторически сложившихся фондов музея. Однако в последние десятилетия в собирательской деятельности Эрмитажа обозначились новые направления, что отразилось как на дальнейшем формировании коллекций старейших отделов музея, так и на создании новых. Говоря о текстильных коллекциях, особо следует отметить приобретение шпалеры «Блеск огня», исполненной в 1950-х годах по картону Жана Люрса — выдающегося французского художника, благодаря которому ткачество обрело новую жизнь в XX столетии. Приобретение гобелена Ж. Люрса для Эрмитажа не просто обогатило собрание художественного текстиля, но и открыло в нем новый раздел — современного ткачества. Коллекции произведений прикладного искусства расширяются за счет приобретений художественного стекла второй половины XX — начала XXI века, особенно — отечественной школы. Основной источник поступлений современного ювелирного и оружейного искусства — дары авторов и спонсоров. Так, в 2011 году меценат М. А. Арцинович преподнес Эрмитажу 16 произведений российских и зарубежных ювелиров, одно из которых, шкатулку из горного хрусталя «Лето» (1999) петербургского камнереза Геннадия Пылина, можно увидеть на выставке.

Произведениями современного и актуального искусства пополняется собрание нового фондового подразделения Государственного Эрмитажа — Отдела современного искусства. Традиционно в коллекцию попадают те произведения известных современных зарубежных авторов, чьи монографические выставки проходят в стенах музея. В 2012 году в Эрмитаже с успехом прошла выставка «Сантьяго Калатрава. В поисках движения»; по ее завершении автор передал в дар музею несколько рисунков и два макета — собора Святого Иоанна Богослова и терминала Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. Один из макетов демонстрируется на выставке.

За 1997–2014 годы в фонды музея поступило более 90 тысяч единиц хранения. Наряду с покупками, предпринятыми за счет собственных средств, Эрмитаж пополняет свои фонды благодаря поддержке отечественных и зарубежных спонсоров, а также за счет многочисленных даров, преподносимых ему российскими и иностранными гражданами и организациями.



1–18 декабря 2014

КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ

ИНТЕРВЬЮ ДМИТРИЯ ОЗЕРКОВА
С АНДРЕЕМ ШЕЛЮТТО

Выставка «Post Past. Международная выставка плакатов к 250-летию Государственного Эрмитажа» подготовлена в рамках программы фонда «Эрмитаж XXI век» «Классики современного искусства плаката». К участию в проекте приглашены известнейшие мастера графического дизайна — 53 художника из 15 стран. Они выбраны экспертным советом, проанализировавшим их многолетнюю творческую деятельность и вклад в мировое современное искусство; это позволяет организаторам выставки надеяться на то, что переданные работы лягут в основу новой эрмитажной коллекции современного плаката.

20 | **Эва Байек-Вейн (Польша)**
Без названия. 2013
5 пантонов, офсетная печать
128,5 × 90,5 см. Плакат к 250-летию Государственного Эрмитажа

Д.О.: Я хочу спросить тебя: что такое плакат? Ответ на этот вопрос ты давал много раз, но я уточню: что такое плакат сегодня, в эпоху цифровых технологий?
А.Ш.: У плаката всегда имелись определенные, ясные параметры: быть нужным хотя бы одному заказчику и содержать некое сообщение, которое зритель должен расшифровать сам — и считать этот вывод своим. Отдельно стоял формалистический и конструктивистский плакат. То, что мы видим сейчас, — это, большей частью, не формалистический подход, а механицистский. Есть художники, которые, какая бы тема им ни попалась, решают ее через такие буковки или другие буковки. Главная идея плаката — замена вербального сообщения — сейчас абсолютно нивелирована.

Плакат возник примерно в конце XIX века в результате инфляции слова и стал первым провозвестником новых визуальных коммуникаций: когда всем стало понятно, что «мысль изреченная есть ложь»... все эти сентенции, что «Слово было у Бога, и Слово было Бог»[1], что достаточно проклясть человека словом и он уже корчится в судорогах, — ничего этого нет, слова «liberté, égalité, fraternité»[2] — ложь, что «век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век»[3] мягко стелет, да жестко спать.

Это — возвращение к языку трехтысячелетней давности, когда, по выражению китайцев: «Где найти человека, забывшего слова, — чтобы с ним поговорить!»[4]; получился возврат к иероглифике, языку старинных книг: человек сопоставляет две картинки, чтобы выразить понятие, невыразимое словами, и это должен сделать сам «читающий».

Д.О.: Послушай, сейчас у нас инфляция образа отчасти, как была инфляция слова 150 лет назад: образов та-

кое количество, они везде, любой образ предсказуем и не запрещен. Несмотря на это, плакат в каком-то виде существует, как некий образ, уникальный иероглиф, по твоим словам. Сколько еще плакаты проживут? Я знаю, что на Венецианской биеннале к каждой выставке делается плакат, они клеятся по всей Венеции, на заборы, специальные доски: это для меня такой старинный вид высказывания, венецианская архаика. Сколько ты даешь еще плакату как прикладному способу рекламы?

А.Ш.: Плакат — это не реклама, это вид искусства. С 1964 года у плаката существуют собственные биеннале: в Брно, Варшаве, Тояме, Шамоне, Лахти. На самом деле с момента расцвета этой биеннальной культуры, а она в плакате существует столько же, сколько и современное искусство, — дискуссии о том, что плакат умер, были буквально после каждой биеннале. В 72-м году констатировали, в 84-м — тем более, в то же время плакат продолжал развиваться. Он был паровозом практического дизайна вообще. Плакатисты всегда отличались некой особой бескорыстностью, гонорары, как правило, были малозначительные — при высочайших творческих результатах. На театральных плакатах Хольгера Маттиса выросла вся Германия, плакаты Хенрыка Томашевского породили целое явление — «польский плакат». И непрерывно говорили: «Ну всё, в этот раз он [плакат] уже точно подох». Но нет, не подыхал; как ни странно, плакат кончился, когда кончился социализм. Исчезли сами носители, что мы сегодня знаем: сити-формат, баннер и прочие. Когда нечего поместить за деньги, дают нечто, не имеющее никакого отношения к плакату, а имеющее форму большого напечатанного на принтере листа. Это не плакат, поскольку плакат — совершенно определенное высказывание: не обложка, не иллюстрация, не реклама, нет. Да, образов множество, но все же плакат предлагает зрителю сопоставить два образа и вывести третий, собственный. Данный механизм, придуманный польской школой и отсылающий к китайской старине (и подхваченный сразу японцами, поскольку для них это родной язык иероглифики: ты пишешь иероглифы «открытая дверь» и «ребенок», имея в виду глагол «кричать»), — универсальный и до сих пор уникальный язык визуальных коммуникаций.

Мало сказать, что плакат — сообщение. Когда ты видел плакат на улице, пробегая или проезжая, например, по Варшаве 1979 года, — ты увозил на своей сетчатке знак. Это как смотреть в окно из темной комнаты на луну, потом закрыть глаза — и увидеть переплет и кактус на окошке. Плакат — высказывание, и композиция, и типографика, о которой отдельный разговор. Посмотри, как множат ошибки современные хипстеры: они сначала придумывают, где будут полосочки, а потом — где бы текст разместить. В плакате нет этого; даже если в нем одна буква — маленькая и в углу, она все равно займет 60 процентов восприятия. Плакатист сразу совмещает композицию и компоновку типографики: это законы жанра, о которых редко сейчас думают.

Любое жюри раньше сразу выбрасывало из конкурса любую банальную плакатную компоновку как не соответствующую жанру.

Я настаиваю на том, что суть плаката — короткое замыкание в визуальной среде, в реальности. Поскольку оно практически совпадает с задачами современного искусства образца 70–80-х годов, — видимо, вопрошание о собственной функции и предназначении так и останется последней функцией плаката.

Когда представители современного искусства, вроде Каттелана, придумывают что-то такое, они страшно радуются. Но если ты проанализируешь некоторые острые высказывания современного искусства, то увидишь, что это именно сопоставленные две какие-то вещи, как правило несопоставимые, в одном образе или в образах, стоящих рядом. Суть в том, что никто ничему не верит, но если ты подводишь зрителя к вещи, которая является его собственным выводом, — он этому верит, поскольку он сам это придумал.

Будет ли плакат существовать как 100 × 70 или 128 × 90 и будет ли он жить на улице, чтобы люди мимо ходили и эстетически наслаждались, — я не знаю. Но в качестве способа манипуляции социумом он, конечно, никуда не денется.

Д.О.: Расскажи об участниках. Мы с тобой показываем определенное количество плакатов, не очень большое; почему именно они?

А.Ш.: Это люди, у которых есть особые заслуги в формировании данного способа коммуникации; они его создали. Многие из них очень знамениты; некоторых молодых я сам узнал недавно — и был потрясен. Есть несколько иранских художников, потрясающих. Есть наследница польской школы Эва Байек-Вейн — совершенно другая и совершенно оттуда. С момента формирования проекта прошло полгода, выбор был очень субъективным: все они мне страшно нравятся. Некоторые из великих, к сожалению, не дожили до юбилея Эрмитажа, иначе я бы их тоже непременно позвал.

Это не та ситуация, когда мы брали готовое. Есть более удачные работы, есть менее, есть настоящие шедевры, но все они сделаны специально для выставки; гонорар художнику здесь, собственно, само участие и напечатанные экземпляры его плаката. Практически все эти авторы сохранили миссионерский подход к своей деятельности. Художники, которые делали плакаты для Эрмитажа, даже молодые, — уходящая культура. Даже те, которые только что пришли, — всё равно уходящие. Глядишь, Эрмитаж в обычном своем амплуа сможет это зафиксировать.

Д.О.: Для плаката важна тема. Когда ты приглашал художников к участию, ты говорил им: «У нас 250-летие Эрмитажа»; это так?

А.Ш.: Да, так. Приличным считается, что у плаката должен быть хотя бы один заказчик. Дизайнер должен ответить на призыв хотя бы одного человека, который нашел искру его таланта. Художник делать этого не обязан, он сам себе искра. Данный нюанс — то самое чуть-чуть, которое почти что всё.

Причиной того, что высокие проявления современной графической культуры именно такие, был плакат. То, как действовал этот жанр в 60–70-х годах, еще долго будет влиять на художников, дизайнеров, архитекторов, иллюстраторов, на огромное количество людей. Другое дело, что это влияние уже «из могилы»; но пока не все умерли, мы сделали выставку для Эрмитажа. Я считаю, 10 плакатов, четверть от общего количества, — высочайшего уровня; это хороший результат.

Д.О.: Я посмотрел всю серию. Мне запомнился один плакат — с портретом Екатерины с западающей за декольте «М». «М» — это ошибка? Ведь мы говорим об Эрмитаже?

А.Ш.: То есть ошибается ли Ле Кернек, один из самых известных, герой еще французских событий 68-го года? Суть в том, что слова Heritage и Hermitage очень близки. Да, вот так и нужно. Ле Кернек — в тройке самых известных мировых плакатистов; и я считаю, этот плакат принадлежит к числу наиболее удачных. Кстати, одним из первых вариантов образа «Манифесты» в Эрмитаже, предложенным мною, было слово Heritage, в которое вставлена буква «М». Механизмы, алгоритмы создания образов здесь сходны.

Как я уже говорил, расцвет этого жанра остался в прошлом, потому не все работы равнозначны. Но отлично, что через 20 лет после смерти жанра протуберанцы еще долетают до нас.

Д.О.: Плакат довольно короткое время цвел как искусство, когда художник видел задачу и решал ее идеально. Когда это исчезло?

А.Ш.: Началось с первой биеннале плаката в Варшаве в 1966 году; а общественное явление, видимое всем, закончилось, наверное, в 1996-м. 30 лет — и аминь.

Д.О.: Одно поколение.

А.Ш.: Безусловно. Но флорентийское искусство — тоже одно поколение. Всегда так бывает. Не может же быть случайностью, что Микеланджело, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Филиппо Липпи, — одно поколение.

Д.О.: Есть ли история у такого особого жанра, как плакаты к юбилею музея? Ведь плакат, сделанный к подобному событию, ничего не продает, кроме того, что приглашает в музей.

А.Ш.: Знаешь, он даже это не продает. Это некая компенсация, в случае с Эрмитажем — абсолютно справедливая: фиксация того, что это важнейший музей. В Музее Стеделек есть особый боковой коридор, где они вывешивают плакаты по всем своим выставкам.

Д.О.: У нас плакаты хранятся в особом хранилище.

А.Ш.: Я не знал об этом, но предполагал, что они, в отличие от тех, которые в Стеделек, — не были сделаны звездами мирового дизайна. Хотелось немного компенсировать это. В конце концов, не все в советские и постсоветские времена было так уж интегрировано в какие-то передовые дизайнерские истории.

1 Первый стих Евангелия от Иоанна.
2 Свобода, равенство, братство» (фр.).
3 «Век девятнадцатый, железный, / Воистину жестокий век! / Тобою в мрак ночной, беззвездный / Беспечный брошен человек» (Александр Блок, поэма «Возмездие»).
4 «Словами пользуются для выражения смысла. Постигнув смысл, забывают о словах. Где бы найти мне человека, забывшего про слова, — чтобы с ним поговорить!» (Фэн Юлань).

6 СЕНТЯБРЯ 2014 — 1 МАРТА 2015
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-АМСТЕРДАМ»

«ОБЕДЫ С ЦАРЯМИ. ХРУПКАЯ КРАСОТА ИЗ ЭРМИТАЖА»

ЛИЗ ВИЛЛЕРС

ЭТО БЫЛО СРОДНИ СОЗДАНИЮ ДЕКОРАЦИЙ ДЛЯ ГРАНД-ОПЕРА. НУЖНО ОФОРМИТЬ СЦЕНУ ТАК, ЧТОБЫ ПОДЧЕРКНУТЬ ИСТОРИЮ И ДРАМУ, НО НЕ ЗАСЛОНИТЬ СОБОЙ МУЗЫКУ И ПЕВЦОВ. ДЛЯ НАС МУЗЕЙНАЯ ВЕЩЬ ВСЕГДА — ПРИМАДОННА, ОНА НАША ОТПРАВНАЯ И ФИНАЛЬНАЯ ТОЧКА В ДИЗАЙНЕ.

ФОТО: JANIEK DAM, АМСТЕРДАМ

Я вижу музейных специалистов и дизайнеров как единую команду создателей выставки — при определении ее содержания, принципов экспонирования с точки зрения сохранности, рекламы, образовательных программ, управления и дизайна. Все эти составляющие — залог достижения общей цели. Я не автономный художник, мне нравятся яркие общие дискуссии в начале каждого нового проекта. Какого рода эта выставка, чего мы хотим? Каково наше коллективное ви́дение? Как мы можем вдохновить аудиторию великолепием коллекции? Как нам донести качество и уникальность объектов до аудитории? Чем мы привлечем посетителей? Что они узна́ют и о каких собственных переживаниях расскажут друзьям? И — кто наш гость? Каковы его природа и ожидания, почему он пришел, на что он рассчитывает?

Возможно ли соблюсти баланс между вещами и темой? Будет выставка романом или энциклопедией? Подобные вопросы обсуждаются в рамках группы организаторов сначала довольно отвлеченно; фактически, с этого момента начинается дизайн. И — самое главное: ответы для каждой выставки разные, нет единой дизайн-стратегии, которая подходила бы всем. По мнению одних специалистов, вещь вторична по отношению к тому, какой смысл она представляет. Другие говорят: «Пусть вещи сами говорят за себя», но их язык и месседж часто трудно понять без соответствующего контекста. Поэтому каждая выставка уникальна. Команда, готовившая экспозицию, могла подойти к ней как к энциклопедической выставке, но решила этого не делать по многим причинам. Жанин Алфс, одна из нидерландских топ-стилистов, работала вместе с нами: с момента создания концепции и до ее воплощения. Она была идеальна.

«Эрмитаж-Амстердам» не музей дизайна, как, например, Музей Виктории и Альберта. И амстердамскому выставочному центру не хватает того великолепного аутентичного контекста, который в изобилии предлагает посетителям Эрмитаж в Санкт-Петербурге. Для меня естественной средой для фарфора является именно Санкт-Петербург; как говорится, «история — там, где она произошла».

21 | **Фрагменты экспозиции в выставочном центре «Эрмитаж-Амстердам»**

ФОТО EVERT ELZINGA, АМСТЕРДАМ

ВЫСТАВКА ЗНАМЕНИТЫХ ФАРФОРОВЫХ СЕРВИЗОВ ПРОШЛА В ВЫ

Лиз Виллерс (род. 1960) — независимый дизайнер, профессор Утрехтской школы искусств (Нидерланды). В 1984 году окончила академию имени Геррита Ритвельда по специальности архитектурный дизайн. Среди проектов последних лет — создание постоянной экспозиции керамики в музее Виктории и Альберта (Лондон), дизайн постоянной экспозиции "Victoria revealed» в Кенсингтонском дворце (Лондон), дизайн входной зоны Музея тропиков (Амстердам).

Я знала, что русские посетители хорошо осведомлены об истории этих знаменитых вещей, представляющих собой часть общего культурного слоя, национальной гордости. В то время как остальным посетителям выставки в Нидерландах, в основном европейцам, требуется больше информации для того, чтобы понять ценность потрясающих фарфоровых изделий. Аудитория «Эрмитаж-Амстердам» очень разнообразна: большой разброс в возрасте, образовании, национальности. Для всех этих людей нам требовалось обеспечить достаточное количество информации, деталей, историй, одновременно быть и серьезными, и обоснованно смешными и т. д.

«Обеды с царями» — очень праздничная экспозиция, в год пятилетия выставочного центра «Эрмитаж-Амстердам» отдающая дань Эрмитажу в Санкт-Петербурге с его бесценной огромной коллекцией.

И здесь мы решили применить принцип наложения контекстуальных слоев: конечно, не перегибая палку с дизайном, чтобы не отодвинуть сами предметы на задний план.

Одна из обычных проблем выставки — необходимость балансировать между желанием дать богатую, детальную информацию

Вот еще два примера из моего опыта, демонстрирующие, насколько различным может быть подход в выставочном дизайне. В 2009–2012 годах мое дизайн-бюро работало над двумя постоянными экспозициями; обе находились недалеко друг от друга, в центре Лондона: Ceramics Study Gallery в Музее Виктории и Альберта и Victoria Revealed Installation в Кенсингтонском дворце, Гайд-парк. Музей Виктории и Альберта привлек нас к созданию инсталляции на основе музейной коллекции керамики. Это должна была быть инсталляция в тысячу квадратных метров, где кураторы могли бы работать, а посетители и студенты — изучать экспонируемое. И самое главное: все 26 тысяч объектов выставлены без предварительного музейного отбора, но лишь разделены по возрасту, материалу и происхождению. Эта инсталляция стала «энциклопедическим» музеем в истинном смысле. В то же время Historic Royal Palaces попросили нас сделать дизайн постоянной выставки о «любви и утрате» королевы Виктории в обновленном Кенсингтонском дворце. Это должно было стать очень личной историей. Не столько о королеве и императрице как таковой, сколько о работающей матери и верной жене своего мужа Альберта, который умер молодым, оставив Викторию в трауре на целых 40 лет, вплоть до ее смерти. Для команды, организующей выставку, было очевидно, что первым голосом будет голос Виктории. Ее дневники — огромный ресурс для экспозиции. В равной степени важны были ее личные вещи, ювелирные украшения, платья, любовные письма, детская обувь и траурные одежды, которые наполнили жизнью выдержки из ее дневника. Поскольку мы отвечали еще и за реставрацию дворцовых интерьеров, то, для создания целостной истории, продолжили сюжет в тканях, отделке стен и полов. И добавляли детали где только могли: романтические врезки из бумаги вокруг свадебного платья Виктории, вышивка на наволочках, художественные вставки в витринах и т. д. Эта выставка — «роман в письмах».

...ставочном центре «Эрмитаж-Амстердам» (Нидерланды) в сентябре 2014 — марте 2015 года

(такую, как в учебнике) и желанием предложить развлекательный, более открытый опыт, апеллируя к широкому кругу зрителей. Я более чем осведомлена о тонкой грани, на которой балансирует контекстный дизайн. Когда слишком много внимания уделяется оформлению, объекты теряются на его фоне.

Первый слой. Нашей целью было создать атмосферу исторического контекста, и мы на всем пространстве выставки добавили цвета и оттенки, принятые в интерьерах XVIII–XIX веков.

Второй слой. Выбор отдельного стола для каждого сервиза вместо использования панорамных витрин — был очевиден. Вид стола оформлен исторически очень корректно: сервировка для 24, или 12, или 20, или иного количества гостей. Мы предварительно изучали примеры других подобных экспозиций, где разные сервизы были выставлены на одном огромном столе, и признали это неправильным.

Таким образом, у нас получилось пять накрытых столов, и мы решили сделать дополнительное оформление, проистекающее из исторического контекста, смешных историй о владельцах вещей или из подходящих декоративных деталей. Это был наш выбор как дизайнеров, но концепция обсуждалась со всей выставочной командой.

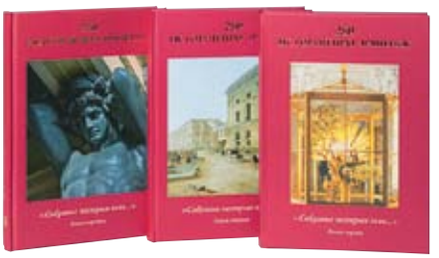
Третий слой — аккуратное декорирование стола фруктами и цветами, так что сервизы нетронуты, но при этом сохраняется живой вид.

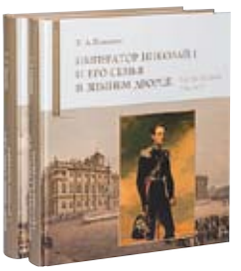
Четвертый слой — более абстрактный, подчеркивающий уникальность каждого сервиза. Для этого мы использовали медальоны, чучела павлинов и маленького бурундука, облако цветов и вышитые камеями портреты Екатерины Великой и князя Потемкина.

Пятый слой — это набор препятствий. Дизайном предусмотрены элегантные и очень эффективные барьеры, которые отделяют выставку от посетителей и символически изображают стулья для гостей. Высокотехнологичная сигнализация завершает картину.

Шестой слой — фактическая информация, тексты для выставки и аудиотур.

Для нас было очень важно держаться как можно дальше от подделок, реконструкции и стилизации в дизайне. Разница между аутентичной, настоящей вещью, с одной стороны, и дизайном и стилизацией, с другой, — должна быть абсолютно ясной для всех и всегда. Сочетая импрессионистические абстрактные инсталляции с утонченными элементами, яркими красками и забавными деталями, мы хотели создать достойную сцену для удивительного фарфора.





Государственный Эрмитаж. «Перемещенное искусство». 1945–1958 : Архивные документы

Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — Ч. 1. — 408 с. : ил. — (Страницы истории Эрмитажа).

В настоящем выпуске серии «Страницы истории Эрмитажа» впервые публикуются документы, свидетельствующие о судьбе засекреченных в СССР «перемещенных» художественных коллекций. Представленные в книге материалы охватывают период от разработки принципов по изъятию предметов искусства из музеев стран — участниц фашистского блока до момента возвращения этих предметов в Польшу и Германскую Демократическую Республику. Чтобы история появления названных коллекций в СССР, и в частности в Эрмитаже, стала более полной, в нашем издании документы из архивных собраний Государственного Эрмитажа дополнены материалами из Государственного архива Российской Федерации, Российского государственного архива литературы и искусства, Российского государственного архива социально-политической истории и Центрального архива Государственных музеев Берлина. Публикуемые материалы освещают процесс планирования изъятий музейных предметов из Германии, осуществление их вывоза из побежденного Берлина, обстоятельства поступления в Эрмитаж, условия хранения в музее и события, связанные с последующей передачей художественных ценностей в Польшу и ГДР.

Эрмитаж. 250. Шедевры

Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа; М. : Кучково поле, 2014. — 644 с. : ил.

Альбом посвящен 250-летию Эрмитажа — универсального, энциклопедического музея, одного из самых знаменитых музеев мира. За прошедшие столетия в нем собраны памятники, относящиеся к различным эпохам и цивилизациям. В альбоме представлены шедевры, составляющие гордость музея. В то же время в издании демонстрируется все многообразие эрмитажных коллекций. Альбом предназначен для всех любителей и ценителей искусства, для тех, кто открыл для себя удивительный мир Эрмитажа.

250 историй про Эрмитаж : «Собранье пестрых глав...» : в 5 кн.

Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — 296 с. : ил.

В первой книге настоящего издания собраны истории, рассказывающие об основательнице Эрмитажа — Екатерине Великой, о мастерах и художниках, создававших для нее шедевры, о драгоценных подарках, поднесенных императрице. Во второй книге представлены рассказы о том, как росли коллекции Императорского Эрмитажа и появлялись новые экспозиции; о том, как жил Эрмитаж в новой России: о потерях после Октябрьской революции и о пополнении его фондов; о служивших в нем выдающихся ученых, о превращении музея в один из крупнейших научных центров страны. Из третьей книги читатель узнает, как складывался облик современного Эрмитажа, о людях, которые были с ним в страшные военные годы, о находках и неожиданных открытиях, о том, как создаются временные выставки и постоянные экспозиции, и о многом другом, что скрыто от глаз посетителя...

Четвертая и пятая книги готовятся к выпуску. Издание предназначено для широкого круга читателей.

КОНИВЕЦ А. В. Зимний дворец : От императорской резиденции до Кавшколы Осоавиахима

Государственный Эрмитаж. — СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — 416 с. : ил.

В книге воссоздается история Зимнего дворца с начала XX века до конца 1930-х годов. Используя архивные материалы, автор рассказывает о дореволюционном дворцовом быте, дворцовых служителях и охране царской резиденции; о многих значимых событиях, происходивших в Зимнем дворце в годы царствования последнего российского императора Николая II, и о тех, кто был близок к двору, а после революции связал свою жизнь с Эрмитажем. Читатель также сможет узнать, что происходило в Зимнем дворце в дни Октябрьской революции и сразу после нее; о послереволюционной жизни во дворце, демонстрациях и массовых праздниках на Дворцовой площади и музейной деятельности в 1920–1930-х годах.

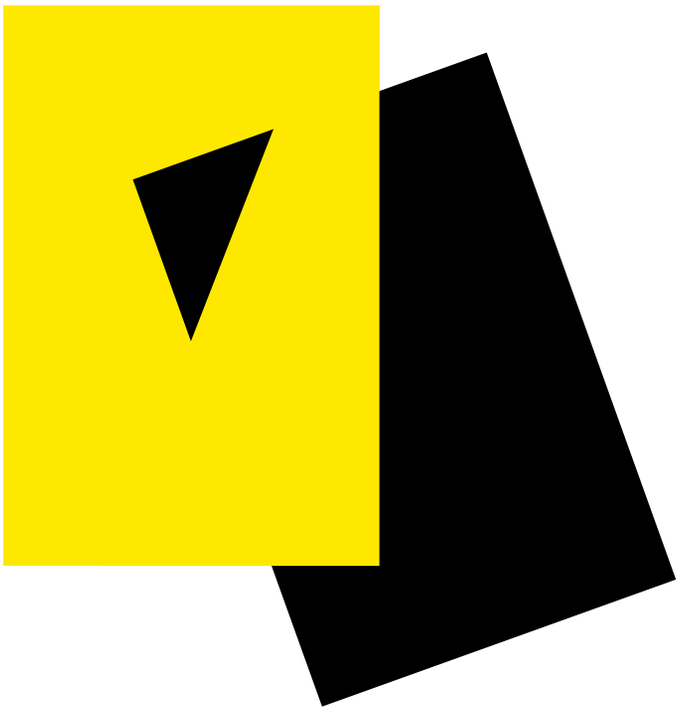
Издание предназначено для широкого круга читателей.

ПАШКОВА Т. Л. Император Николай I и его семья в Зимнем дворце : в 2 ч.

Государственный Эрмитаж. —СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — (Жизнь императорской резиденции).

Основная тема книги — повседневная жизнь Николая I и его семьи в Зимнем дворце. Здесь Николай Павлович получил апартаменты с момента своего рождения и жил на протяжении всего 30-летнего царствования. Бóльшая часть интерьеров не дошла до настоящего времени, так как они неоднократно переделывались, а после грандиозного пожара 1837 года были полностью реконструированы. Однако анализ сохранившихся изображений залов дворца, поэтажных планов, сведений из архивных документов и мемуаров современников позволил создать представление об архитектурно-декоративной отделке интерьеров и их функциональном использовании в 1796–1855 годах. Важная часть данного исследования — «реконструкция» реальной жизни, привязка событий к конкретным «местам действия». Читатель узнает, где завтракали и обедали члены императорской семьи, в каких залах играли дети, где устраивались концерты, как происходило прощание с покойными.

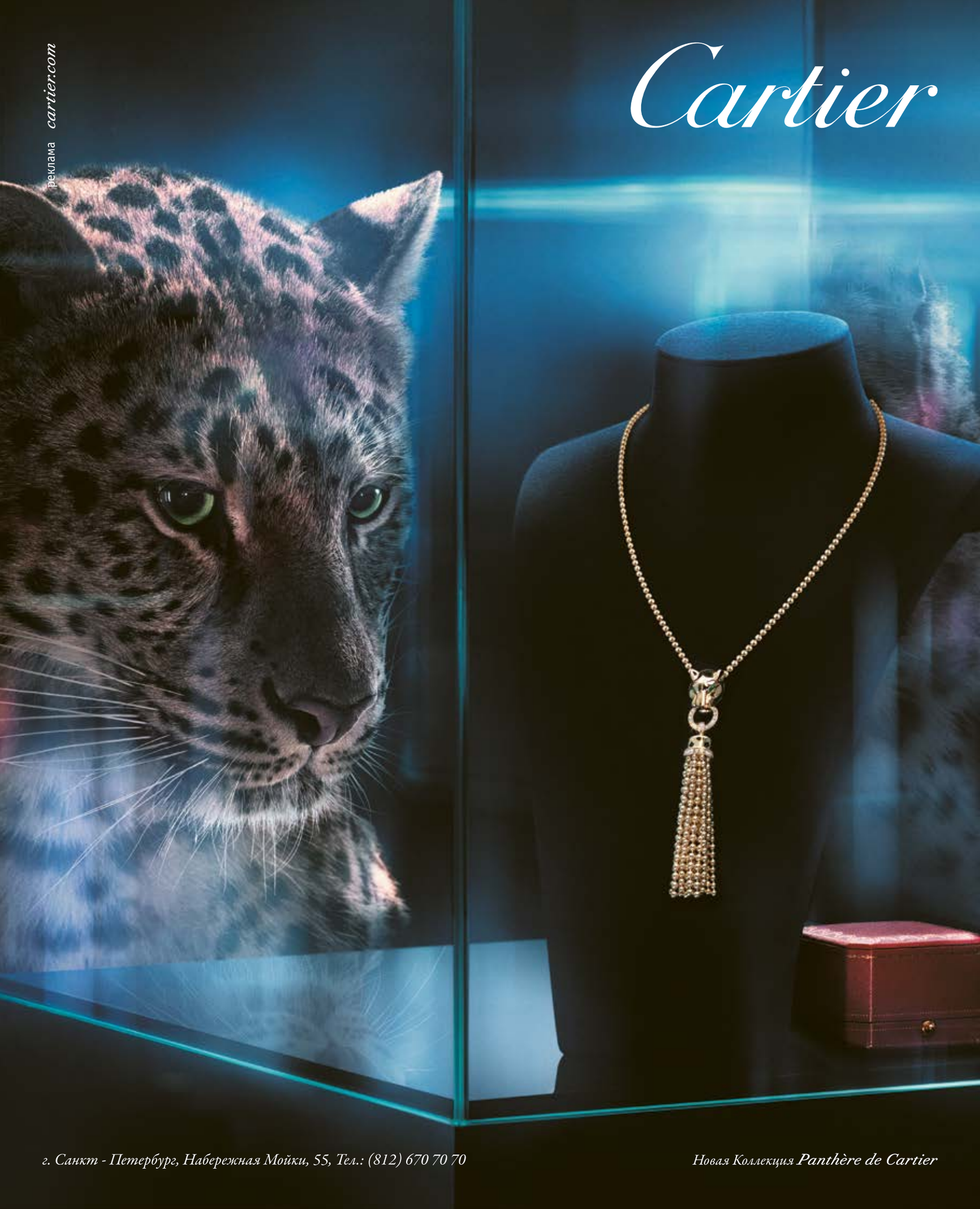
Издание представляет интерес и для специалистов, и для широкого круга читателей.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ГОД СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ 2015

© 2015 Candida Höfer, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn
Courtesy of Ben Brown Fine Arts, London and Hong Kong

реклама cartier.com



г. Санкт - Петербург, Набережная Мойки, 55, Тел.: (812) 670 70 70

Новая Коллекция Panthère de Cartier