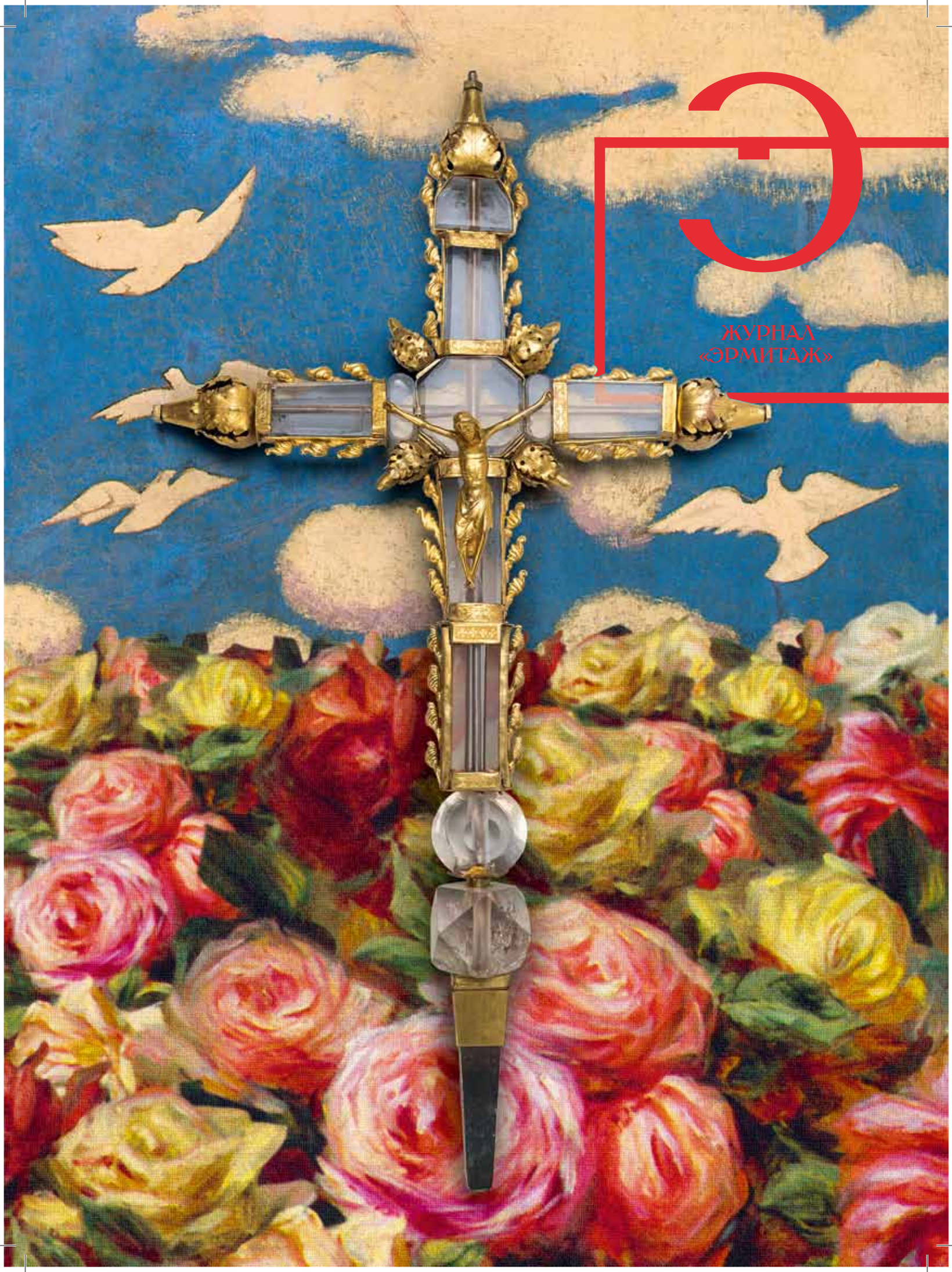


ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

Государственный Эрмитаж представляет:
"Аудиогид по Эрмитажу"

Загрузите в App Store

Для загрузки приложения просканируйте QR-код с помощью iPhone или iPad

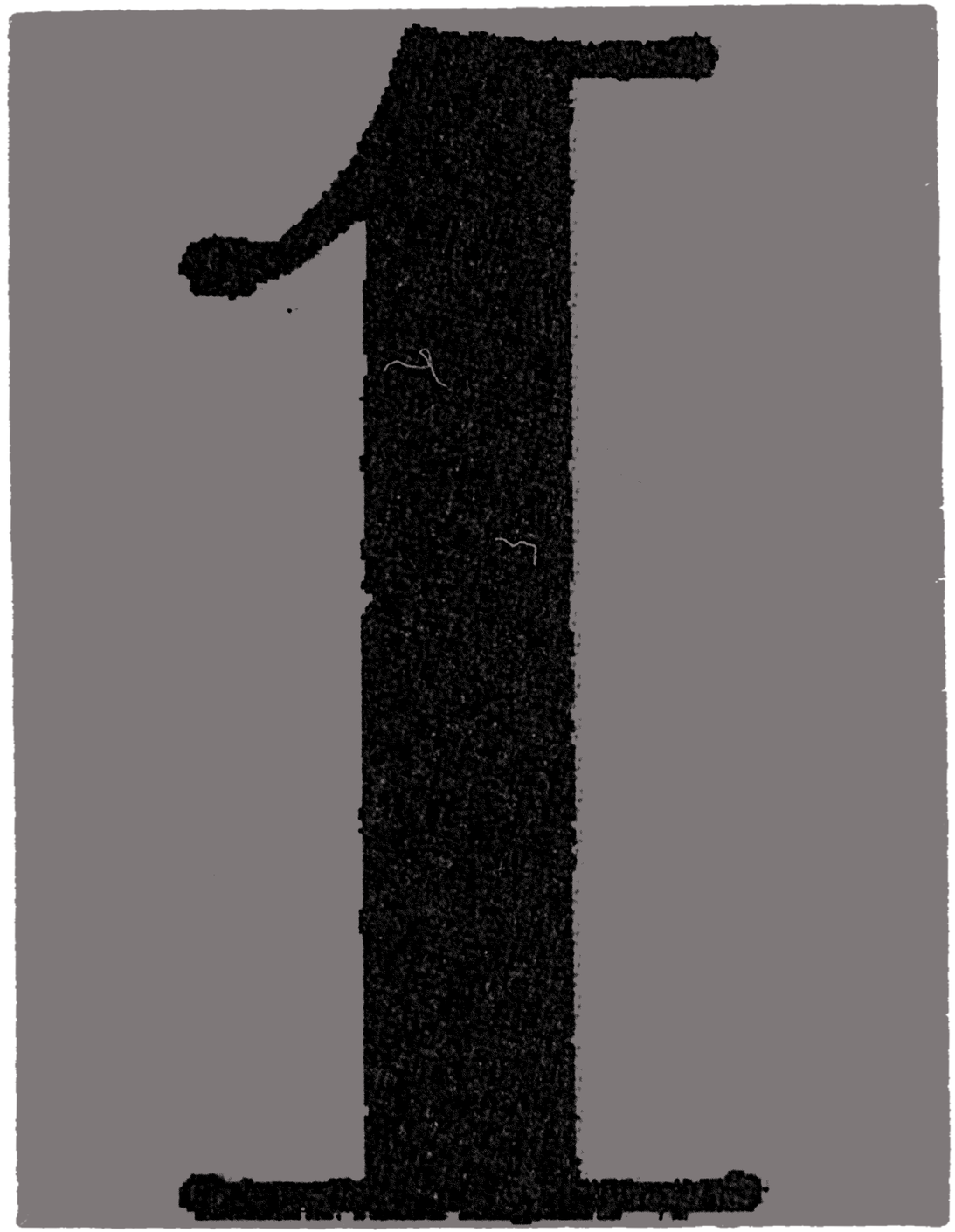
ПЛАНЫ ЭКСКУРСИИ ЭКСПОНАТЫ

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 22 (XXII)

ЗАХА ХАДИД ¶ ЕКАТЕРИНА II И СТАНИСЛАВ АВГУСТ ¶
СТРАНСТВИЯ ИБН БАТТУТЫ ¶ ИСПАНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ¶
ДИАЛОГИ О ЖИВОПИСИ ¶

ISSN 2218-0338
00022
9 772218 033781



МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
ЗАХА ХАДИД

реклама cartier.com *Бриллиант

Cartier

г. Санкт-Петербург, Набережная Мойки, 55, Тел.: (812) 670 70 70

Коллекция ***Diamond****

реклама

Lotus
Arts de Vivre

Red Lacquer Bull Stool

www.instagram.com/lotusartsdevivre | www.facebook.com/LotusArtsdeVivre

www.lotusartsdevivre.com

Lotus
Arts de Vivre

Caviar Bowl

with Sterling Silver Dragons

Available at:

Zhukoffka Plaza, Rublevo-Uspenskoe Road, 186 Zhukoffka, Moscow Region

Zhukoffka Plaza, Hotel Astoria 39 Bolshaya Morskaya, St. Petersburg, 190000

ОБОРОНА МОСТОВ

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

На открытии выставки «Стив МакКарри. Момент беззащитности», сентябрь 2015

Наш журнал — не только об Эрмитаже. Через события и темы нашего музея мы стараемся говорить о вещах, важных для всего мира искусства и культуры. При этом мы ощущаем, как формируется и живет особый «эрмитажный» мир, динамично окружающий программу «Большой Эрмитаж» (Greater Hermitage). В последнее время, когда всякого типа отношения между государствами, народами и религиями обострились, — многие из обычных проектов музея приобрели новые аспекты, усиливающие динамичность и подвижность этого «эрмитажного мира».

Культура в очередной раз подтверждает свою роль моста между народами, который особо важен тогда, когда другие пути перекрываются. И тут случаются вещи, на первый взгляд неожиданные: одно за другим в Эрмитаже происходят события, вдруг приобретающие политическую окраску. Среди выставочных проектов 2015 года особо ярко прозвучали британские проекты Эрмитажа: их серия прошла как раз в те месяцы начала года, когда отношения между Россией и Великобританией значительно ухудшились, когда в английском обществе вновь расцвели традиционные антирусские настроения. Именно тогда Британский музей привозит в Эрмитаж скульптуру из Парфенона, продемонстрировав всему миру высокую степень доверия, существующего между музеями. В двух странах с подчеркнутым успехом прошла выставка «Фрэнсис Бэкон и старые мастера». Лучшей выставкой года музейное сообщество Петербурга признало выставку великого британского архитектора арабского происхождения Захи Хадид. Толпы людей пришли на выставку шотландского фотографа — репортера из горячих точек — Стива МакКарри.

В конце года, несмотря на официальную отмену перекрестного Года культуры польской стороной, с участием польского музея в Николаевском зале прошла грандиозная выставка «Екатерина Великая и Станислав Август». Это была научная и художественная история о сходстве и различии в собирательстве двух просвещенных монархов. Удалось во многом реконструировать распавшуюся коллекцию последнего польского короля. Были показаны особенности расцвета неоклассицизма в России и в Польше. Однако привходящие политические обстоятельства заострили и историческую трагедийность ситуации отношений двух монархов, начавшихся романтической связью, а кончившихся полным разделом Польши. Два «ученика» Вольтера, от которых он ждал практического применения идеалов Просвещения, оказались на самом деле продолжателями национальных традиций. Екатерина воплотила в жизнь пример абсолютного самодержавия, при этом сделав права религиозных меньшинств поводом для ликвидации польской независимости. Станислав Август принял первую в Европе конституцию, но был вынужден солидаризироваться с традиционной польской «демократией», разрушившей изнутри государственность страны. Искусство рассказало и о себе, и о политике, дало повод для серьезных исторических размышлений в тот момент, когда практические политики опираются больше на исторические эмоции.

Движение на мостах культуры должно быть двусторонним. Мы снова поехали в Венецию, столь близкую петербургскому музейному сердцу. Однажды мы представили там мало известного Европе Пригова. Теперь сотрудничество с производителями стекла позволило собрать крупнейших современных художников вокруг очень русской темы — неоготики и псевдоготики в искусстве. Получился мировой художественный разговор вокруг эрмитажной инициативы.

Продолжением стал Год фотографии в Эрмитаже. Завершение проекта создания в Эрмитаже лаборатории реставрации и хранилищ фотографии (вместе с американским (!) Фондом Эндрю Меллона) было окружено венком выставок: элегантная светопись мастера XIX века Сергея Левицкого, мистическая пустота эрмитажных залов у Кандиды Хёфер, грустная заброшенность каирских дворцов у Ксении Никольской, пронзительный Стив МакКарри, репортажные съемки из Киева и Донбасса. Получился очень оживленный и населенный мост, вроде венецианского.

Неделю в Эрмитаже повсюду звенела персидская речь. Конференция европейских иранистов, собранная в память о знаменитом Иранском конгрессе 1934 года, привлекла множество иранцев, живущих в Иране и вне его. Дискуссии носителей и исследователей культуры шли на фоне блестящих выставок: «История Иранского конгресса», «Шедевры иранского искусства в Эрмитаже» и, наконец, рассказа о знаменитых путешествиях Ибн Баттуты. Представлена яркая картина единства и разнообразия мира средневековой исламской культуры. Чисто научные проекты приобрели неожиданную актуальность в контексте сегодняшних политических обострений. Прошлый опыт культурных взаимодействий стал поучительным примером для настоящего.

Восторги от прекрасной выставки, посвященной Екатерине и Эрмитажу в Сиднее, были, как я полагаю, усилены именно остротой политической ситуации, когда Австралия оказалась одним из самых резких критиков российской политики в мире. Люди осознают роль культурных мостов. Одним из них уже традиционно стал «Эрмитаж Амстердам». Выставка об Александре I, Наполеоне и Жозефине напомнила о человеческих аспектах мировой политики. Коллекция испанского искусства из Эрмитажа стала фоном для размышлений о старых культурных и политических взаимоотношениях. В Нидерландах не собирали испанское искусство, искусство захватчиков, а в России его коллекционировали. Мосты проходят иногда высоко над водой и землей.

Культурные мосты надо защищать. Они должны сохраняться даже тогда, когда другие мосты уже взорваны. Между тем у политиков всегда есть соблазн делать культуру первой и яркой жертвой конфронтации. Это очень опасно, ибо в сфере культурных связей возврат труднее, чем в экономике и туризме. Культура — главный враг варварства, и потому кровавые силы зла, как мы видим это сегодня на Востоке, демонстративно разрушают именно музеи и памятники истории.

Они хотят взорвать мосты культуры. Мы должны их сохранить.

Михаил Пиотровский
6 января 2016 года
Перед Рождеством

ВЫПУСК №22 (XXII) 2016

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:
Михаил Пиотровский (председатель Редакционного совета)
Георгий Вилинбахов, Юлия Кантор, Майкл Мальцов, Юрий Молодковец, Зорина Мыскова, Джеральдин Норман

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор **Зорина Мыскова**
Редактор материалов о современном искусстве **Дмитрий Озерков**
Редактор материалов из Великобритании **Джеральдин Норман**
Редактор материалов из Нидерландов **Светлана Даценко**
Редактор **Владислав Бачуров**
Выпускающий редактор английской версии **Саймон Нэппер**
Ответственный секретарь **Анна Акопова**

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:
Дизайн обложки, с. 148–153, 182–189, общий контроль: **Игорь Гурович**
Дизайн и верстка: **Людмила Ивакина**
Бильд-редактор **Елена Лапшина**

ЦВЕТОДЕЛЕНИЕ И РЕТУШЬ:
Виктор Хильченко

МАКЕТ:
Андрей Шелютто
Шрифты Hermitage Ingeborg: **Франтишек Шторм**

КОРРЕКТУРА И СЛУЖБА ПРОВЕРКИ:
Андрей Бауман, Саймон Нэппер

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК:
Александра Ершова-Платт, Наталья Магнес, Эльвира Мячинская, Саймон Нэппер, Кристофер Пасконе, Вероника Силантьева, Анна Суровегина, Нина Щербак

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ:
Директор Фонда «Эрмитаж XXI век» **Виктория Докучаева**
Менеджер по рекламе **Александра Николаева**
Организационно-правовое сопровождение: **Светлану Смирнову, Марина Кононова, Марина Карасева**
Техническая поддержка: **Евгений Смирнов**
Распространение: **Марина Кононова**

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

СОТРУДНИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА:

Наталья Аветян
Сергей Андросов
Павел Борисов
Михаил Дединкин
Александр Дыдыкин
Аркадий Ипполитов
Людмила Каганэ
Ксения Малич
Дмитрий Озерков
Михаил Пиотровский
Татьяна Саятина
Нина Тарасова

ДРУГИЕ АВТОРЫ:

Александр Архипов
Катя Гранова
Светлана Даценко
Михаил Каменский
Вениамин Каплан
Паулина Курк-Май (Польша)
Ксения Никольская
Вячеслав Полунин
Зинаида Пронченко
Алексей Тарханов
Андрей Шелютто
Ирина Шимбаревич

ФОТОГРАФИИ:

Рустам Загидуллин
Наталья Часовитина
Ассистент **Анна Мыскова**

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Паула Мостерда** (выставочный центр «Эрмитаж Амстердам», Нидерланды), **Николая Владимировича Ильина** (Фонд Эрмитажа в Израиле, Франкфурт — Санкт-Петербург — Тель-Авив), **Михаила Каменского** (Sotheby's, Москва), Анну Лазар (Польский институт в Санкт-Петербурге), **Ольгу Свиблову** (ММАМ, Москва), **Надю Тайгу** (Студия Беренго, Венеция), **Софью Троценко** (ВИНЗАВОД, Москва), **Николая Палажченко** (Москва) за особое внимание и дружескую поддержку, оказанную журналу

Специальная благодарность:
Ларисе Корабельниковой, Марии Халтунен, Марине Цыгулевой, Вячеславу Федорову (Государственный Эрмитаж)

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)

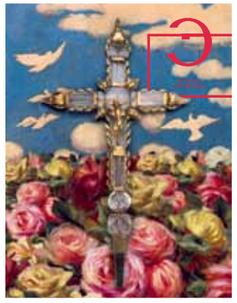
Тираж 3 500 экземпляров

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19
Тел./факс: +7 (812) 312-02-30, e-mail: office.hermitageXXI@gmail.com
Формат: 231 x 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 PNB Print (Рига)

Цена свободная. Все права защищены.
Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна.
При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2016.
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



ОБЛОЖКА:

Фрагмент картины Пьера Огюста Ренуара «Розы в вазе». 1910
Холст, масло. 61.5 x 50.7 см. Государственный Эрмитаж

Фрагмент картины Мориса Дени «Панно седьмое. Амур переносит Психею на небо» (серия «История Психеи»). 1908
Холст, масло. 180 x 265 см. Государственный Эрмитаж

Крест из горного хрусталя с медной позолоченной фигурой Христа. Италия. XV в.
Государственный Эрмитаж. Инв. № Ф-1564
Фото: Рустам Загидуллин

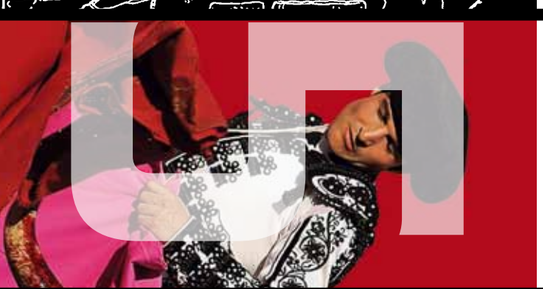
СОДЕРЖАНИЕ

6 **Оборона мостов.** М. Пиотровский
14 **Заха Хадид. Каллиграфия пространства.** М. Пиотровский
16 **Интервью с Захой Хадид.** К. Малич

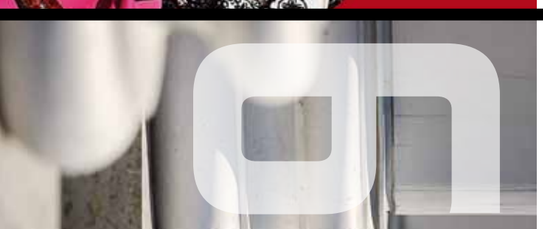
34 **Glasstress 2015 Gotika. Выставка на 56-й Венецианской биеннале.** Д. Озерков
40 **Биеннале несвоевременного искусства.** А. Тарханов
42 **Классика серийная/передвижная**
44 **Канова и мастера мрамора.** С. Андросов
46 **Азия в Амстердаме.** М. Меньшикова
48 **По следам «Последней футуристической выставки "0,10"».** З. Пронченко
52 **Палладио в России. От барокко до модернизма.** А. Ипполитов
54 **Воображаемый Восток. Китайская тема в русской культуре XVIII — начала XX века.** М. Меньшикова
56 **Реликвии российского казачества из собрания Эрмитажа.** Н. Тарасова
58 **«Эрмитаж-Москва»**
62 **«Эрмитаж-Москва». Взгляд из Москвы.** М. Каменский

66 **Екатерина II и Станислав Август.** С. Андросов
82 **Эрмитаж — Польша.** В. Матвеев
84 **Короткая линия. Владислав Стржеминский и композиция пространства.** Паулина Курк-Май
86 **Рисунок, видите?** А. Шелютто
88 **Дихотомии**
90 **Польские плиты и «консерваторы забытков».** С. Андросов
94 **Молодая Екатерина: The Making of an Empress.** С. Даценко

98 **Странствия Ибн Баттуты.** М. Пиотровский
106 **Эрмитажный Иран — иранский Эрмитаж.** М. Пиотровский
110 **Конференция по иранистике: «академический ваххабизм».** П. Борисов
120 **Реставрация фотографий.** Т. Саятина
122 **Светопись Левицкого.** Н. Аветян
126 **Состояние праздника.** В. Полунин



130 **«Несть ни эллина, ни иудея».** М. Пиотровский
136 **Испанские мастера из Эрмитажа. Мир Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Мурильо и Гойи.** С. Даценко
140 **Испанское собрание.** Л. Каганэ
148 **Гойя. Тавромахия**
154 **Дети. Каждое мгновение другие.** К. Гранова



162 **Прекрасная природа — это умелая живопись.** Д. Озерков
172 **Каменноостровский театр. Очерк истории.** В. Каплан
180 **Товстоноговские дуэты.** И. Шимбаревич
182 **Портбукеты**

194 **Кандида Хёфер. Память**
195 **Момент беззащитности**
196 **Тема — отсутствие. «Пыль. Забытая архитектура Каира».** К. Никольская
200 **Шедевры из собрания Эрмитажа: наследие Екатерины Великой.** М. Дединкин
204 **Образы Италии**
206 **От Николая I до Николая II. Эпоха историзма в России**
210 **Эрмитажи, мн. ч.** А. Архипов
212 **«Мы будем помнить эти годы...».** М. Пиотровский
216 **Эрмитаж-2015**
220 **«У меня на обеде будут послы экзотических стран...».** А. Дыдыкин
224 **Книги Эрмитажа**

В 2004 году в стенах Государственного Эрмитажа архитектору Захе Хадид была присуждена Притцкеровская премия — высшая награда, которую часто именуют «Нобелевской» в области архитектуры.

Заха Хадид родилась в Багдаде в 1950-м. В 1972-м поступила в знаменитую Лондонскую архитектурную школу архитектурной ассоциации. В 1979-м, через два года после того, как она с отличием защитила выпускной проект, Хадид основала собственную архитектурную мастерскую.
Ее первый реализованный проект — пожарная часть компании Vitra — был завершен в 1993-м.

Специфика творчества Хадид и ее старшего партнера Патрика Шумахера заключается в сопряжении архитектуры, градостроительства, геологии и ландшафтных исследований. Проекты Хадид объединяют рукотворные системы и созданную природой топографию, призывают на помощь новейшие инновационные технологии и фундаментальные принципы естественнонаучных процессов.

ИНТЕРВЬЮ: **КСЕНИЯ МАЛИЧ**, КУРАТОР ВЫСТАВКИ

ЗАХА ХАДИД
ZAHA HADID

Каллиграфия пространства

31 мая 2004 года Эрмитажный театр был более чем переполнен, люди сидели и в зале, и на сцене. Событие оказалось и вправду экстраординарным: знаменитую архитектурную Притцкеровскую премию впервые получала женщина, при этом женщина арабского происхождения. В театре русских императоров чествовали одного из главных архитекторов современности, творца сказочных замков и пространств, полных реактивного движения и воздушных вихрей, — Заху Хадид[1]. Премию вручали абсолютно новаторскому архитектору, постоянно повторяющей, что истоком ее вдохновения был и остается русский авангард, и в первую очередь — супрематизм Малевича[2].

Я имел удовольствие не раз встречаться с Захой, беседовать с нею и слушать ее лекции. Особенно помню одну — в Стамбуле, на Архитектурном конгрессе. Молодые архитекторы, большей частью девушки, слушали ее как проповедника, с упоением и с верой в то, что самые несбывающиеся вещи сбываются. Ведь эскизы Захи всегда производят впечатление, что это построить невозможно, — а она строит.

И есть у меня одно особое воспоминание: в ночь с 10 на 11 сентября 2001 года мы с Захой и Томом Кренцем, директором Музея Гуггенхайма, сидели на крыше его дома на Манхэттене, любуясь звездами и зданиями двух знаменитых башен-близнецов, говорили о новой архитектуре и новейшей политике. На следующий день на моих глазах башен не стало. Политика нанесла удар по архитектуре. Чтобы противостоять злу, которое беспрепятственно гуляет по миру, нужна особая, сильная архитектура, архитектура, преображающая пространство и могущая, видоизменившись, его защитить.

Заха постоянно говорит о том, что ее идеи рождены русским авангардом. На первый взгляд это кажется странным: квадраты, круги и прямоугольники супрематистов меньше всего как будто бы похожи на волны и ураганы Захи. Но в том-то и состоит глубокий смысл: русский авангард не просто придумал язык — он раскрепостил художника в пространстве, сделал его хозяином всех измерений, сначала на бумаге, потом уже и наяву. Именно эту черту русского авангарда Заха с удовольствием восприняла и превратила в реальную силу, мощную и непривычную.

Ровные стороны квадратов преломились в причудливые кривые, для создания которых нужно чувствовать арабскую каллиграфию.

Умение превратить элегантный завиток буквы в торжественную волну, птицу, спину дельфина и огромный водопад, — это еще один элемент культуры, который Заха сделала неповторимым методом и эстетическим манифестом. Каллиграфия ведь и есть один из видов абстрактного искусства.

Игра с этим может зайти очень далеко, заходит на самом деле и идет дальше.

Каждый год мы получаем от Захи новые откровения и красоты. Я очень рад, что многие из них присутствуют на этой выставке. Мы все рады тому, что Заха вернулась в Эрмитаж. Добро пожаловать в Зимний дворец!

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

1 → с. 218
2 → с. 024
с. 048

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Макеты оболочек: Центр Гейдара Алиева. Баку. 2007–2012

1 | **Ацабу-Юбан**
Токио. 1987

Ваша новая выставка открывается в самом сердце Санкт-Петербурга — города очень рафинированного и консервативного архитектурного вкуса. Более того, эта экспозиция подготовлена для Николаевского зала Зимнего дворца — пышного неоклассического интерьера. Что для вас, собственно, история? Это архитектурные памятники, наши воспоминания или просто традиция?

История универсальна. Но она всегда еще и глубоко личная: наше восприятие исторических событий просеивается через воспоминания, контекст, мировоззрение. Со временем меняются наши взгляды, а с ними и понимание исторических событий. Историю нужно уважать, учиться у нее, но нельзя быть ею связанным: ничего, кроме беспомощности, это не принесет.

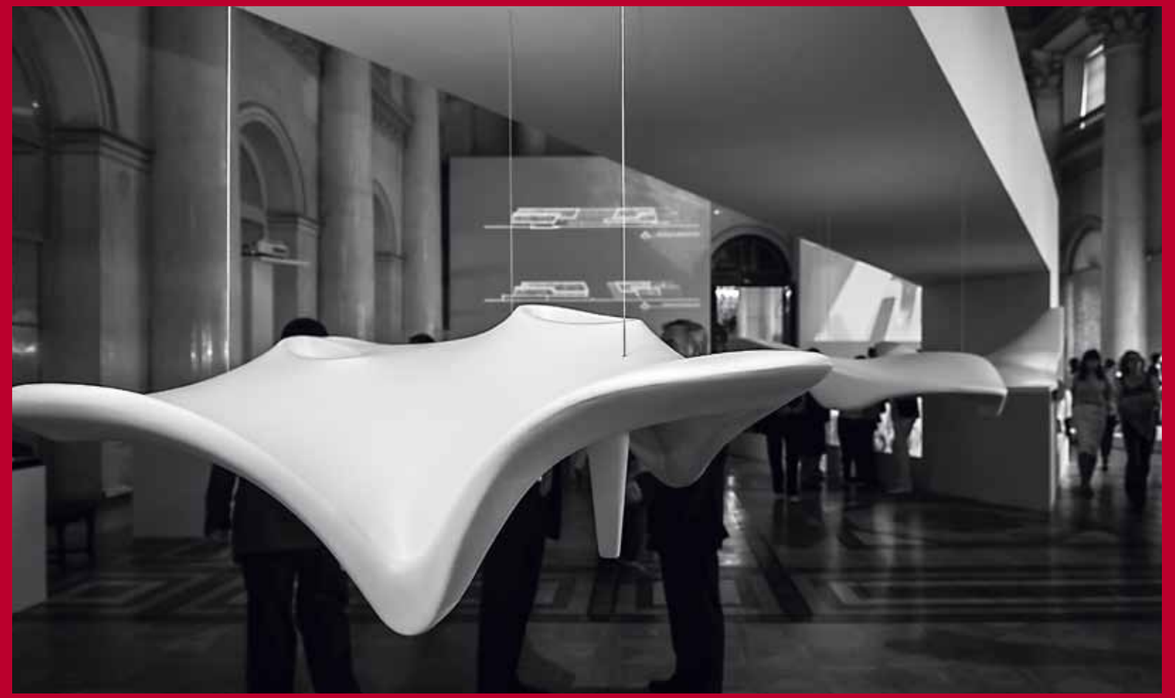
Какое значение для вас имеет тщательно оберегаемый исторический контекст? Вы пытаетесь перекодировать традиционные исторические понятия?

Я не считаю, что города должны выглядеть, например, как Венеция, не развиваясь и не расширяясь. Современное вмешательство необходимо, но оно требует определенной деликатности. В городе должны быть зоны, где пространство могло бы сжиматься и расширяться, здесь нужно заложить основы для потенциального органического разрастания. Именно этот естественный прирост обогащает наши великие города, которые сегодня представляют собой фантастический коллаж, столетиями собираемый из историй, влияний, культур.

Но как могло случиться, что в 1980-х годах многие убежденные модернисты (подобно, например, Леону Криру) превращаются, по сути, в апологетов историцизма? В то время, когда вы учились, историцизм и контекстуализм в качестве архитектурных направлений оказались предметом очень запутанного и сложного обсуждения.

Можно сказать, что в конце 1970-х — начале 1980-х годов из нашей профессии ушла отвага. Складывалось ощущение (вероятно, из-за экономических обстоятельств), что проект модернизма полностью потерпел поражение. Многие обратились назад, к истории, знакомому и понятному прошлому. Очень регрессивный момент, и, думаю, разоблачительной кульминацией стал «Упакованный Рейхстаг» Кристо в Берлине (1995). Миллионы людей пели и танцевали, все собрались, чтобы увидеть здание завернутым, просто потому, что это было необычной идеей. Выдающееся событие, и очень

↑ Парк Тондэмун. Сеул. Южная Корея. 2007–2014
↓ Макеты оболочек: Центр водных видов спорта. Лондон. 2005–2011



важное для истории. Я именно в этот момент поняла, что люди любят невероятные проекты — те, в которых фантазия превращается в реальность.

Но данное обстоятельство не подразумевает краха проекта модернизма?

Продолжение модернистского проекта, эксперимента раннего авангарда, — одна из задач, которые я ставила перед собой еще в самом начале карьеры. Развитие определенных конструирующих приемов — фрагментации, наслаивания — позволяет добиться не преград и барьеров, а проницаемости и подвижности от архитектуры. Я всегда была уверена, что для градостроительства крайне важен формальный набор средств. Особенно интересен процесс формирования плоскости: ее высечения, интеграции и распада. Это не просто формальный жест, но способ справиться со сложностью всей городской системы. Модернизм совершенно игнорировал землю, постоянно пытаясь приподнять здания над поверхностью, оставляя внизу открытое пространство (как будто им понадобились пастбища). А нам нужно вернуться на землю, внимательно ее исследовать, научиться превращать в пространство действия. Никакой риторики, это действительно работающий инструмент. Я много экспериментировала, располагая обширные городские системы вдоль земной поверхности: буквально врезаясь в почву, чтобы выстроить разнообразные маршруты и функциональные зоны, чтобы между частями целого не возникало лишних границ. Отсюда возникла идея проницаемого — доступного каждому — нижнего уровня.

Форму здания и его программу разделить невозможно, топография их все равно объединит. Принимать участие в этом процессе для архитектора очень существенно. Мне всегда был любопытен эпизод вторжения в Лондон такой тяжелой модернистской «артиллерии», как пластическое неокорбюзианство, блочное жилое строительство. Сегодня это огромные незавершенные участки, некогда призванные заменить существовавшую городскую материю. Самый интересный момент — как раз в этой незавершенности: мы видим здесь начало нового замысла, согласно которому городская геометрия может диктовать и архитектурную форму, и ход повседневной жизни.

Незавершенность — понятие, заимствованное градостроительной дисциплиной у других областей современной науки. Это, в первую очередь, процессы саморепродукции, саморазвития. Каков путь освоения подобного сложного знания архитектурой? Он пока не кажется мейнстримом современной градостроительной мысли.

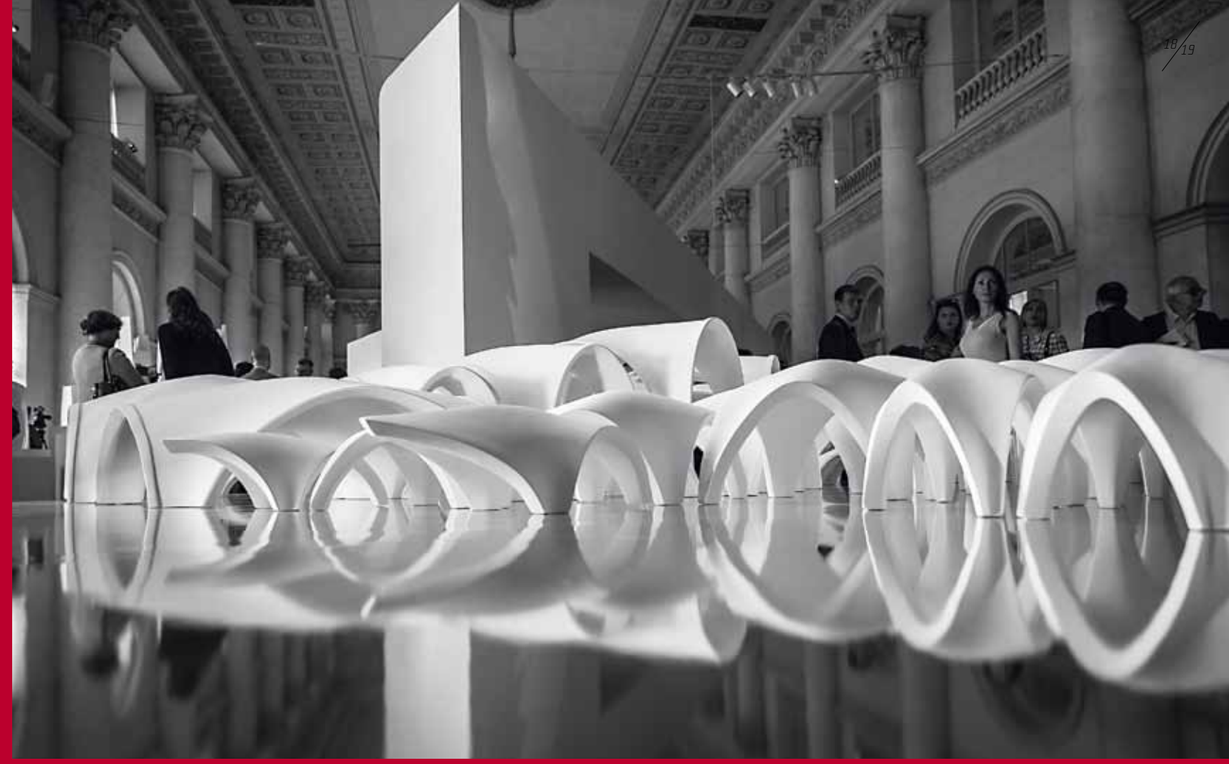
Думаю, многие архитекторы не совсем правильно воспринимают город, особенно в последние годы. Может, это реакция на жесткие правила и регламентации, погубившие столько городских пейзажей. Но от двухмерного восприятия пора отказаться, мы должны мыслить шире. Универсальной организационной системой должна стать многослойная структура, совокупные возможности которой открывают новый путь прочтения городского пространства и влияния на него. Плотность городской среды — в первую очередь характеристика образа жизни. 20 лет назад в моде был антиурбанизм, пропагандировавший жизнь в предместьях. Но город тем и привлекателен, что собирает воедино разные городские течения: это и превращает его в метрополию.
Сегодня мы научились переносить новые архитектурные методы на градостроительство. В масштабах города мы стараемся соединить элементы в новый континуум, аналогично тому, как это происходит в рамках архитектурного проектирования. Мы способны выстроить целый лес зданий, и каждое будет логично сопряжено с остальными. Это органическая логика постоянно меняющейся среды, она разительно отличается от парадигмы XX века, когда здания, привязанные к ограниченному участку, оказывались в общем бессвязном хаосе.

Многие «постоянные» вещи, как оказалось, чрезвычайно легко и быстро меняются. Город уникален именно благодаря этим соседствующим пластам и «пористости» своей структуры.

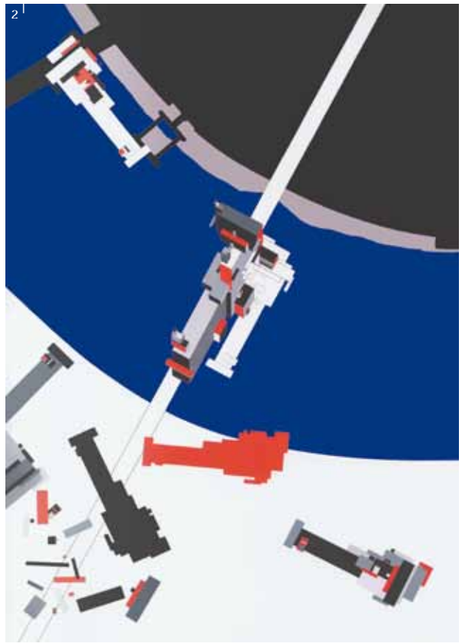
Мы сегодня иначе используем городское пространство. Нужно распределить самые разные типы жилья, разместить огромное количество людей, со своими привычками, интересами. Невозможно спланировать город для одного типа жителей, как это было раньше. Любое здание должно иметь социальную нагрузку, даже в коммерческих офисных небоскребах мы обязаны продумать обширные зоны для общения людей, их взаимодействия. Такая концепция объединяет полис, дает живой импульс, — это в интересах самих девелоперов. Художественная галерея, танцевальная школа, спортивный центр, парк: точки пересечения, преодоление разобщенности и отчуждающей городской сегрегации.

Есть ли у вас любимый период в истории архитектуры?

Я все еще верю в парадигму XX века: архитектура может изменять жизнь к лучшему. Если вспомнить



↑ Поле оболочек. 2014
↓ Инсталляция «Исследование высотного строительства»



2 | **Тектоник Малевича**
Лондон. 1976–1977

3 | **Проект развития Хафенштрассе**
Гамбург. 1989

4 | **Ареал Виктория-Сити**
Берлин. 1988

1960-е годы, когда я росла в Ираке, — вера в прогресс и оптимизм была очень сильной. Ирак стал новой республикой, шел период строительства на уровне целой нации. Багдад испытал влияние модернизма: здесь работали Фрэнк Ллойд Райт, Джо Понти. Атмосфера перемен, раскрепощения, свободы повлияла на мое становление как архитектора. Мой отец учился в Лондонской школе экономики, воспитывался в традициях Гарольда Ласки и фабианской теории. По возвращении он принял участие в работе Бейрутской группы — основы Демократической партии Ирака. Наступило время значительных и повсеместных реформ. Идеология эпохи имела решающее значение для моего творчества.

Вы могли бы назвать архитектора-единомышленника из этого прошлого?

Очевидное сравнение, но… Оскар Нимейер. Его талант и пространственная чуткость до сих пор уникальны и непревзойденны. Его работа заставила меня по-новому взглянуть на проблему масштаба и изменчивости в архитектуре. В то время многие архитекторы экспериментировали с формой, но Нимейер вывел свои проекты на совершенно иной уровень, он использовал весь потенциал бетонных конструкций, чтобы создать удивительно плавные и текучие формы. Он первым стал рассматривать органический дизайн как способ представить архитектурное здание в виде единого организма, обогатил композиционные методы и рабочий инструментарий модернизма. Нимейер перевернул представления о пространстве: в его проектах есть движение, незаметно объединяющее сложнейшие структуры.

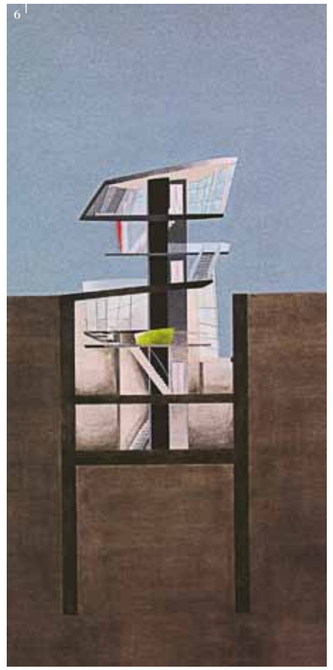
Я несколько раз навещала его в его доме в Рио. Это подлинный шедевр, урок: как создать нечто особенное с помощью простых линий. Здесь, подобно работе с текстом, нужно переписывать и переписывать, редактировать и редактировать. Пока проект не будет выглядеть абсолютно естественным.

Вклад Нимейера в архитектуру XX века трудно переоценить. К сожалению, его часто воспринимают формально, с декоративной точки зрения, однако сам его метод недопонят. Принято считать, что Нимейера «разбудил» Ле Корбюзье, когда приезжал в 1930-х годах в Бразилию, но обратное влияние молодого архитектора на пионера модернизма также имеет значение. Это особенно заметно, когда наблюдаешь за проявлением скульптурного дара Ле Корбюзье в его поздних работах, таких как капелла Роншан.

Инсталляция «Исследование высотного строительства»

5 |

6 |



5 | **Ресторан «Монсун» (интерьер)**
Саппоро. 1989–1990

6 | **Здание «Томигая»**
Токио. 1986

Вся архитектура XX века связана с идеей постоянного поиска нового, лучшего мира, оптимизированного решения, усовершенствованной технологии. Подобная «неомания», как определил Поль Валери, вдохновляла нас несколько столетий. Но если мы признаем закат архитектурного модернизма в конце 1960-х годов, позволит ли это говорить и о завершении эпохи неомании?

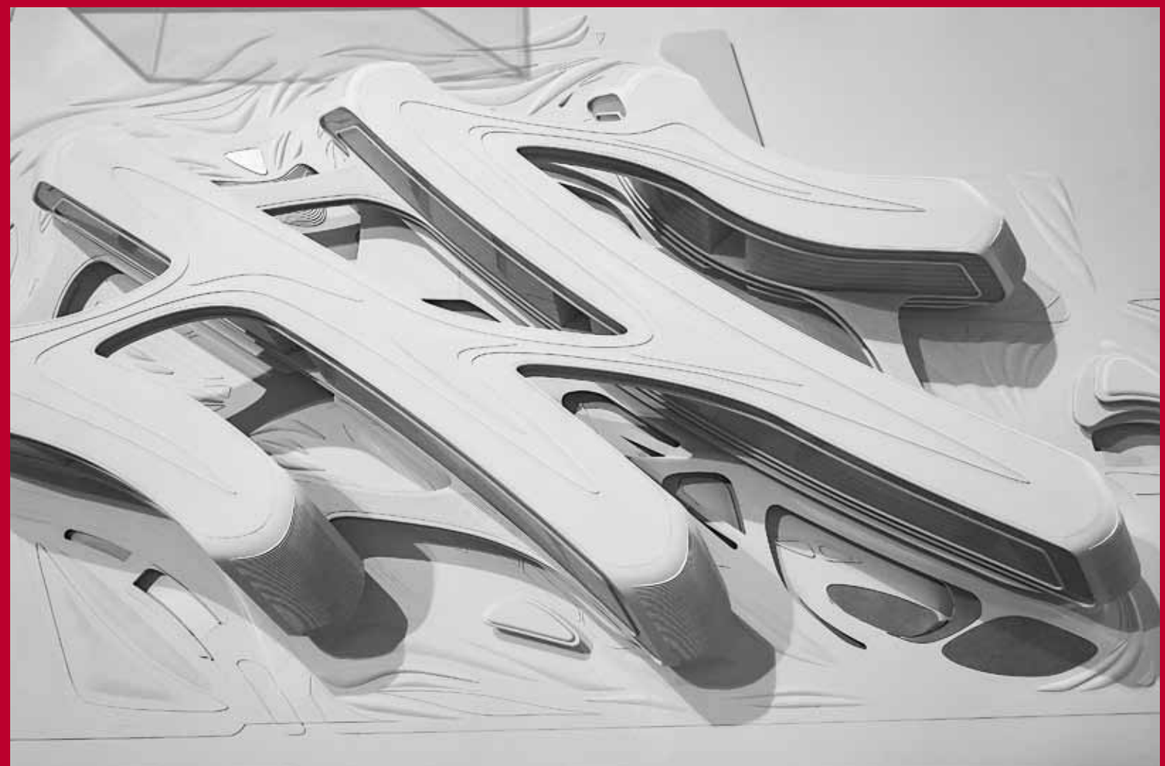
Архитектура следует инновации, порожденной социальным и технологическим развитием. Она не следует моде или экономическим циклам. Архитектуру отличают особая жизнеустойчивость, оптимизм, которые объединяют общество для строительства будущего. Для нашего поколения важны такие понятия, как экологическая устойчивость, социальная неоднородность. Именно архитектура предлагает основные ответы на все эти вопросы.

Современный мир сложнее устроен: больше уровней, больше связей. Притом более половины населения живет в городах, и эта цифра каждый день растет. В таких условиях концепция прорастания города новыми прямоугольными кварталами уже не актуальна. Архитектура XXI века говорит на языке повседневной современной жизни: динамичной, очень плотной, разнообразной. Поэтому изучать новое — наша задача. Прорыв в технологиях позволил зодчим пересмотреть представления о форме и пространстве. Фасады принимают практически любую конфигурацию, их можно монтировать в любом месте, при этом в одном слое материала заложены все главные функции: структурная, инсоляционная, изоляционная. Много возможностей появляется благодаря технологиям 3D-печати.

То есть нельзя отказаться от техногенных фантазий?

Задача архитекторов — как раз стимулировать прогресс. Нужно объединять идеи доступности и интеграции с невероятными достижениями экотехнологий и инженерии. Тогда мы сможем заставить работать вместе части потенциального целого, а значит, начнем решать проблемы, связанные с вопросами социального и экологического характера. Так и появится устойчивое общество. Всё, что мы проектируем, требует постоянного совершенствования технологий и производства, и наоборот. Так рождаются великие вещи!

↑ «Гэлакси-Сохо». Пекин. 2008–2012. Чжан Синь и Пань Шийи, владельцы SOHO China
↓ «Скай-Сохо». Шанхай. 2010–2014. Чжан Синь и Пань Шийи, владельцы SOHO China



Как вы относитесь к современным методам обучения архитекторов? Существуют ли сейчас действительно сильные школы (национальные или университетские)? Я всегда полагала, что преподавание — важный опыт, поскольку ты учишься у тех, кого учишь. Полезно оказаться причастным процессу с новой стороны. Ты рассказываешь людям, что они могут достигнуть результатов, о которых даже не подозревали. Кроме того, это процесс обоюдного познания.

Архитектуре нельзя научить. Можно немного рассказать историю, есть некоторые технические вопросы, но по-настоящему ты можешь только вдохновить человека сделать следующий шаг. Хотя и не каждый на него способен, да и поверить в него трудно; это — очень неявное, неконкретное умение. Входя в класс, я не говорю, что сегодня собираюсь научить тому-то и тому-то. Мы обозначаем проблему, а затем ее исследуем. Ты заранее можешь представить, что ответят студенты, но главная награда — когда результаты учеников превосходят твои ожидания.

Очень интересная программа у моих студентов в Венском университете прикладных искусств. Это мастер-класс, который длится пять-шесть лет. Уникальный метод, которого нет в других школах, где преподаватели меняются каждый семестр. К концу обучения студенты действительно перенимают твой опыт, твои приемы. Многие потом приходят работать к нам в студию. Кстати, некоторые из моих лучших сотрудников — как раз из этой программы. В Вене мы занимаемся всеми возможными масштабами: от городского ландшафта до предметов мебели, исследуем разнообразные системы. В ходе учебного процесса мы стараемся быть последовательными и не терять из виду главную цель: отразить сложность и динамику нашего времени.

Мы каждый год разрабатывали исследовательскую программу, сосредотачиваясь на аспектах, каковые казались нам важными для инновации в архитектуре. Разумеется, в конце учебы они формулируют собственный путь и представляют в дипломной работе программу, за которую сами несут ответственность. Но залогом успеха стала комбинация размышления и прикладных штудий. Потрясающим было желание студентов создать что-то реальное, способное повлиять на нашу жизнь. Когда даешь ученикам возможность творить, не знаешь, чем это обернется. Они поначалу могут испугаться — не меня, конечно! Но их просто нужно убедить сделать лучшее. Большая степень свободы — причина, почему, я думаю, людям нравится приходить в нашу студию. Они — часть процесса, который мы творим. Им просто надо много работать — и делать максимум из того, на что они способны. Необходимо давать людям расти. И наблюдать затем за этим «созреванием» невероятно интересно.

В вашей студии работает несколько сотен человек. Чувствуете ли вы, что оказываете огромное влияние на поколение, что архитектурная мастерская-студия берет на себя роль института?

Архитектура — это не сольное действие. У нас прекрасная команда, с которой я работаю уже много лет. Здесь царит атмосфера энергии, каждый вносит свой вклад в процесс. Сегодня действует немного другая психология. Если раньше в мастерской человек должен был делать сразу всё: изготавливать архитектурную модель, разрабатывать проект, отвечать на звонки, готовить презентацию, то теперь есть сотрудники, специализирующиеся на разных аспектах. Мы работаем над тем, чтобы установить культуру единого исследовательского процесса, поиска, в котором все друг от друга подпитываются.

Вы по-прежнему рисуете от руки, несмотря на то что используете в проектах суперинновационные технологии. Когда вы начинаете думать над проектом, то с помощью какого инструмента в первую очередь работаете?

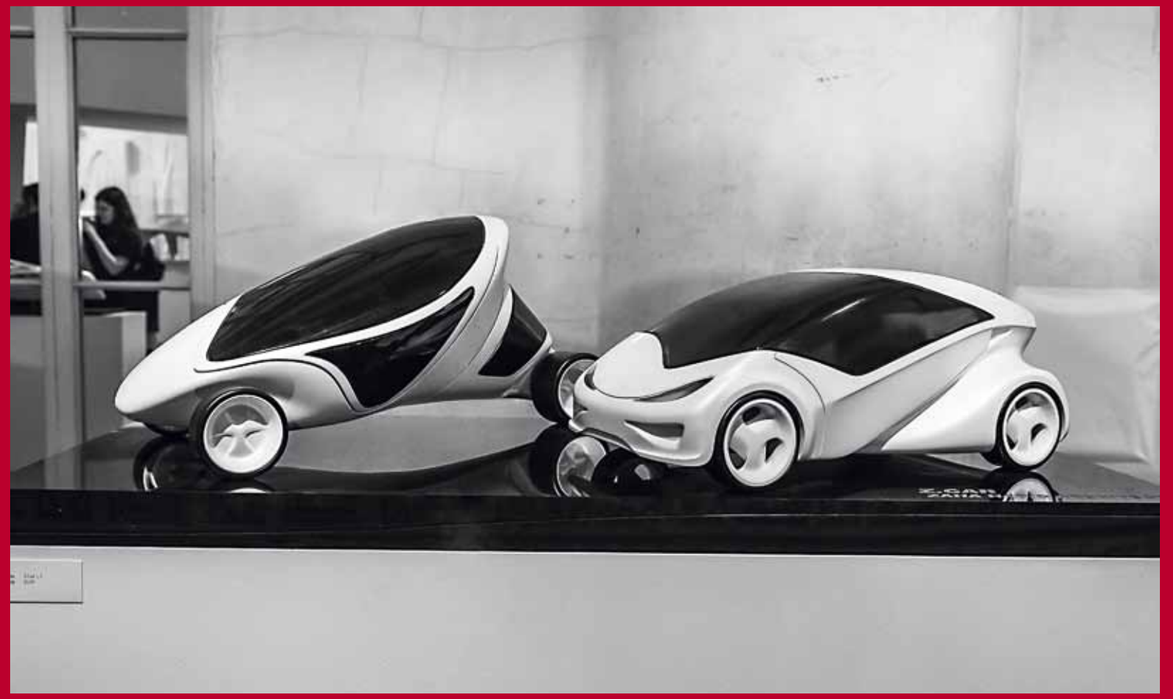
Живопись составляла существенную часть моего творческого эксперимента, особенно в начале карьеры. Данное средство позволяет одновременно экспериментировать и с формой, и с движением: так рождается новый язык архитектуры. Для нас это был единственный метод, поскольку 3D-программ не существовало. Значительный скачок произошел в последние 30 лет, проект теперь полностью создается на компьютере.

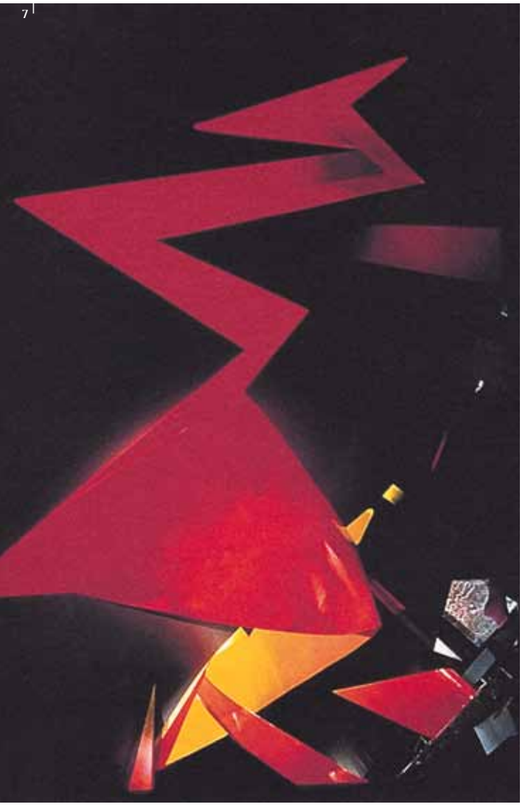
Заха Хадид (Interview, 2012):

«Работы супрематистов, вроде Малевича[2] или Лисицкого, выглядят как произведения искусства, потому что в них не указан масштаб; но в ту секунду, когда он появляется, — это архитектура».

2
↓
с. 014
с. 038

↑ Яхта из серии «Юник Серка». «Блом & Восс». 2013. Из коллекции «Блом & Восс»
↓ Автомобили Z-Car I, Z-Car II. 2008





7 | **Ресторан «Монсун» (интерьер)**
Саппоро. 1989–1990

Чтобы служить нашему поиску, архитектурный рисунок требует намного большего искажения, фрагментации. И метод действительно влияет на результат. Да, я могу рисовать, но я не художник, это важно. Все полотна, которые я создавала, были частью работы над архитектурными проектами. Если бы я сегодня писала эти картины, они выглядели бы абсолютно иначе. Однако на тот момент они сыграли чрезвычайно важную роль. Раньше метод, который мы выбирали для проектирования, приводил к новым открытиям. Могло пройти 10 лет, прежде чем двухмерный рисунок превращался в рабочий проект, а затем в реальное пространство. Это был увлекательный путь, ибо его нельзя было предугадать. Например, в моих рисунках было много штриховых линий. Они превратились в макеты с прожилками, затем оказались частью диаграмм для проекта музея MAXXI. Простая идея проходит долгую дорогу.

Рисование — длительный процесс. Он требует выдающейся концентрации. Сама идея архитектурного рисунка предполагает, что ты кладешь один лист на другой, перерисовываешь, копируешь: получаются своего рода археологические слои. Это буквальный «перевод» здания. Но любое искажение на рисунке приведет к искажению в реальности, любой штампованный рисунок приведет и к штампованной архитектуре.

В качестве примера идеально организованного проекта большого масштаба вы часто приводите природу, ландшафт. Обязателен ли процесс равносторонней коммуникации с ландшафтом в данном случае?

Когда нужно создать новую среду, мы часто оглядываемся на природу — на ее последовательность, красоту. Люди действительно спрашивают, почему в моих проектах нет прямых линий и углов 90 градусов. Потому что жизнь — это не сетка, а ландшафт не отличается систематической регулярностью. Однако люди приходят сюда и понимают, что всё здесь естественно и умиротворяюще. Того же можно достичь и в архитектуре. Кстати, многие проекты были также основаны на моих ранних живописных экспериментах: в поисках решений у геологии, археологии, чуть позже — органической морфологии и биологии. Каждая наша работа — результат соединения контекста, местной культуры, функциональных аспектов, достижений инженерии. Архитектура, город и природа сопрягаются как ради прагматической стратегии, так и ради пространственного эксперимента.

Я бы сказала, что наш набор средств — очень открытый и разнообразный, мы всегда рады его расшире-

↑ Рельеф башен
↓ Стулья «Орхидея». Ателье ZHD. 2008

нию, но существуют и неизменные принципы. Один из них заключается в попытке каждый раз «привить» проект контексту, наметив векторы полноценных взаимоотношений. Проект мимикрирует, перенимает свойства исходного окружения. Поэтому мы всегда начинаем с изучения локальной топографии, затем прорисовываем видимые векторы сообщения систем, затем — потенциальные траектории взаимодействия. Мы никогда не предсказываем конечное состояние псевдоорганической формы, но, напротив, опираемся на внутреннюю логику и архитектурный метод. И если созданный образ оказывается узнаваемым, то это результат работы метода, а не дизайна.

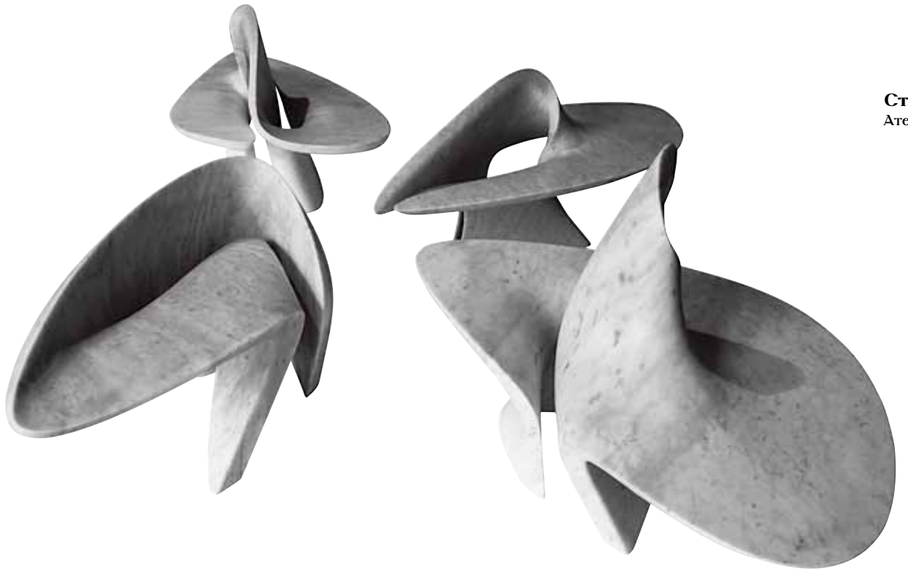
Почему на определенном этапе для вас столь большую роль сыграл русский супрематизм? Почему не «Де Стейл» или Баухауз?

Вплоть до четвертого года обучения в Архитектурной школе, я вообще не совсем понимала, чего на самом деле хочу. Найти первую площадку для развития идей мне помог Элвин Боярски, а Рем Колхас и Элиа Зенгелис стали главными учителями. Но с первых дней учебы меня увлекала концепция фрагментации, взрыва, который позволит деконструировать идеи массового производства и типологизации. Работа началась с абстракции.

Однако вести историю нужно с 1960-х годов, когда многие в Европе размышляли над идеей разрушения и разрыва. А отсюда мы возвращаемся к началу века, когда абстракционизм в искусстве отчасти находился под влиянием фигуративного искусства, отчасти — геометрической абстракции, как и арабская каллиграфия. Я совершенно уверена, что русские художники, особенно Казимир Малевич, видели эти шрифты. Малевич помог мне превратить абстрактный метод в эвристический принцип, с помощью которого я изобретала пространство. Творчество Василия Кандинского имеет много общего с каллиграфией. Первым, кто обратил внимание на это, был Рем Колхас. Он заметил, что лишь арабские студенты-архитекторы (как и я) были способны создавать криволинейные знаки. Ему казалось, что это связано именно с каллиграфией. А рукописный узор, который сегодня легко читается в архитектурных планах, в свою очередь рождался под влиянием идеи деконструкции и фрагментации пространства.

Однако почему столько времени потребовалось, чтобы убедиться, что это не просто формальный язык, но, в первую очередь, действенный архитектурный метод?

В 1970-х годах, из-за экономического кризиса, у архитекторов не было работы, зато оказалось создано



Стулья «Орхидея»
Ателье ZHD. 2008

Инсталляция «Исследование высотного строительства»

очень много рисунков. Экономический спад был серьезный, сыграли роль и амбиции, которые в чем-то перекликаются с ситуацией, когда творил Малевич в России: мы надеялись, что новые идеи восстановят, регенерируют устаревший образ мыслей.

Русский авангард предвосхитил урбанистические утопии 1960-х и хай-тек 1970-х годов. Проекты Ивана Леонидова, например Институт библиотековедения имени Ленина (1927) и здание Наркомтяжпрома (1934), появились на 50 лет раньше. В 1970-х нас критиковали за «бумажную архитектуру», будто мы сами старались избежать столкновения с реальным миром или не знали, как возвести здание. Но период был очень важным, я убеждена. Это ключевой момент в истории наших теоретических экспериментов, повлиявший на последующие 30 лет практики. Конечно, шрамы остались — столько было не реализовано. Возможно, из-за неготовности публики. В любом случае, не строить — не мой выбор. У меня просто отсутствовала такая возможность. Меня критиковали вплоть до середины 1990-х годов.

Малевич говорил, что доверять сознанию нельзя, ибо в нем «перепутаны все кнопки, как в петроградском телефоне». Несмотря на все формальные штудии раннего авангарда, его истоки совершенно нерациональны. Но можно ли в архитектуре избежать рациональности?

Малевич также сказал: «Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума». Думаю, оба высказывания подразумевают, что наше сознание рационально, но не до конца. Оно, кроме того, связано с грузом наших ассоциаций, исторических и социальных норм. Применительно к живописи Малевич говорил о тирании субъекта и объекта, о заблуждении, согласно которому картина обязательно должна что-то запечатлеть (идея репрезентации, унаследованная от традиционного искусства). Я не думаю, будто Малевич полностью отрицал рациональную составляющую, скорее он имел в виду, что мы не можем достичь по-настоящему рационального мышления, не отбросив первоначально заблуждения и предрассудки сознания. Вместо того чтобы следовать концепции, объясняющей, что такое искусство, резоннее было бы начинать с нашего подсознания и из него уже взращивать рациональность, — в этом идея «интуитивного разума». Упомянутые принципы применимы и к архитектуре. Наше натренированное фордистской экономикой сознание превратило градостроительство и архитектуру в повторяемые, монотонные, изолированные ортогональные структуры. Получается, что бояться нужно не рациональности, а унаследованной идеи.

У вас большой опыт проектирования музейных зданий. Как решается проблема дихотомии архитектуры музея и временного выставочного проекта?

Искусство создается не в вакууме и, конечно, не должно в вакуум помещаться. Оно должно увлекать, задавать вопросы, нужно обсуждать его, размышлять над ним. У кураторов возникает множество интерпретаций искусства; следовательно, должно существовать и разнообразное выставочное пространство. Вопрос даже не в том, как показать художественный объект, а в том, как преподнести связи, существующие между произведениями искусства. Кураторская работа заключается именно в создании новых контекстуальных возможностей, в демонстрации отдельных точек зрения или общих традиций, но только не в показе одинаковых выставочных проектов, как это постоянно происходит, когда путешествующая выставка консервируется в пространстве белого куба. Конечно, минимализм подходит некоторым проектам, однако далеко не всегда. Разнообразие галерейного выставочного пространства дает, в первую очередь, куратору свободу и новые возможности. Сами художники — по природе своей экспериментаторы, им нравится делать разное, они не боятся пересечь черту. Поскольку их уже так долго держат в белом кубе, они мечтают попробовать себя в новых условиях.

Но сакральные музейные пространства живут своей, независимой жизнью, это отдельный мир. Как архитектура участвует в данном процессе?

Галереи сильно изменились: это уже не отвратительный набор комнат, соединенных общим проходом. Галерея искусства отныне место, где вы можете экспериментировать со светом и движением, изучать поведение людей, помогать возникновению диалога. Иногда говорят, что теперь в музеи ходит слишком много посетителей, но если галереи так популярны, то это ведь очень позитивная тенденция. Важно сцепление общества и культуры. Сегодня галереи превратились в публичные пространства, сюда стекается очень разнородная публика. И людям нравится это разнообразие, нравится общение, жизненная энергия. Новый музей должен стать форумом для обмена информацией и для постоянно меняющегося искусства, дающего силы городу.

↑ Центр Гейдара Алиева. Баку. 2007–2012
↓ Вид экспозиции Захи Хадид в Николаевском зале Зимнего дворца

Игорь Гурович
Автор обложки этого выпуска журнала

ВЫСТАВКИ МУЗЕЕВ МИРА
ЭРМИТАЖ-МОСКВА

GLASSTRESS 2015 GOTIKA*

ВЕНЕЦИЯ

56-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА,
ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА
ПАЛАЦЦО КАВАЛЛИ-ФРАНКЕТТИ
МАЙ–НОЯБРЬ 2015

В НЕОГОТИЧЕСКОМ ПАЛАЦЦО АКТУАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОСЕДСТВУЮТ СО СТАРИННЫМИ АРТ-ОБЪЕКТАМИ ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ ЭРМИТАЖА, МУЗЕЕВ ПЕТЕРГОФА И ПАВЛОВСКА. ВЫСТАВКА GLASSTRESS 2015 GOTIKA ИССЛЕДУЕТ ВЗАИМОСВЯЗИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.

Томас Лерой
Говорить языком. 2014

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

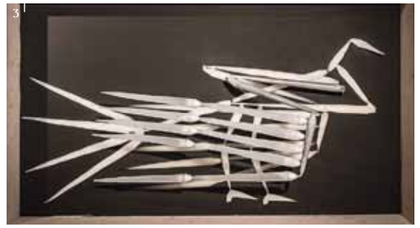
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

На 56-й Венецианской биеннале Отдел современного искусства Государственного Эрмитажа представил глобальную выставку Glasslress 2015 Golika, организованную совместно со Студией Беренго — крупнейшим стекольным центром острова Мурано. Классические произведения готики и неготики из собрания Эрмитажа были соединены с созданными из стекла работами новейших художников, раскрывающими тему «готического состояния» современности. Выставка прошла на двух площадках: в Палаццо Кавалли-Франкетти и в Музее стекла Студии Беренго на Мурано. Связывая эти две площадки, по каналу Гранде ходил корабль с курицами и одногорбым верблюдом из проекта «Банк жизни», а блюда для приемов готовил шеф-повар движения Slow food.

В изобразительном искусстве и архитектуре Европы готика была первым интернациональным стилем. В течение не менее чем четырех столетий она играла роль общего художественного языка государств и народов Европы. Сегодня аналогичное место занимает современное искусство. Подобно средневековому символизму и «Библии для бедных», язык современного искусства открыт всем: от Африки до Америки, от России до Японии. Как и готика, conlemporary arl стало чем-то бо́льшим, нежели стиль искусства, — превратившись в новый язык культуры, в форму организации жизни международной тусовки коллекционеров и знатоков, перемещающейся по ойкумене от одной арт-ярмарки или биеннале к другой. За ними следует толпа зевак, разогретая шумихой и жаждущая чуда.

Впрочем, исходная готическая система формальных ценностей никуда не исчезла. Множество неоготических стилей и готических возрождений продолжает вызывать к жизни вимперги и краббы, проникая и в сферу современного искусства. Это особенно бросается в глаза в Венеции, одном из самых готических городов мира и столице современного искусства. Что роднит готику и современность? Во-первых, продолжительность творчества. Готические соборы строились сотни лет, и вот последний — барселонская Саграда Фамилия работы постмодерниста Гауди — строится до сих пор. Во-вторых, строгая архитектоническая система, жесткие правила которой способны охватить и вместить в себя формы любого другого стиля. Готическое здание нередко органично включает в себя элементы классицизма или барокко, добавленные в последующие века, как, например, в парижском соборе Сент-Эсташ. Пилястры с капителями

* Автор идеи и куратор выставки — Дмитрий Озерков, руководитель проекта «Эрмитаж 20/21».



● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

и разорванные фронтоны становятся органичными частями готического здания: так и хочется сравнить этот феномен с «всеядностью» современного искусства! В-третьих, готическое здание алогично. Оно словно оторвано от земли. Вырастает до небес и тем побеждает силу тяжести. По мнению историков искусства, готический стиль возник из висящей в воздухе сени, навершия, балдахина, устремленного лишь вверх, к небесам. Алогичность и абсурд Сент-Эсташ — важнейшие основы искусства XX века. В-четвертых, тело готической архитектоники включает множество маргинальных девиаций. Колонки переплетаются и вьются одна вокруг другой во двориках испанских монастырей; колоннада несущих пилонов неожиданно изгибается по дуге, как в аркбутанах Шартра; верхушки башенок-пинаклей внезапно скрещиваются, как на портале собора во Фрибуре; окно словно вращается вокруг собственной оси, как в Миланском соборе. И все это основывается на макаберной образности смерти (блестящие надгробия) и на многословной, но точной схоластической философии. Определение contemporary art: индивидуализированное и маргинальное.

Все эти «отклонения» готики нетрудно сопоставить с общими характеристиками современного искусства, которое то хвалят, то ругают за его постоянные игры со зрителем. Эрмитажная выставка в Венеции исследовала, как эти средневековые идеи и методы коммуникации незаметно пробрались в современность с ее техническим и, принято считать, духовным прогрессом. Вслед за статьей Бердяева выставка могла бы называться «Новое средневековье». Или «Средние века уже начались», вторя одноименному тексту Умберто Эко. Открывая тем самым возможность взглянуть на наше время как на промежуточное и межкультурное — и этим уникальное. Словно в Средние века, мы стоим на руинах великих империй, живя их отзвуками: материальными обломками, идеологиями, мифами, фобиями. Массовое перепроизводство смыслов привело к потере ценности социального. Нам не к чему больше стремиться, нечего строить, не за что бороться, незачем верить в завтрашний день. Историческая медиевализация населения порождает современное искусство затяжной переходной эпохи.

Сегодняшние бюргеры ведут бессистемно эзотерическую жизнь, в которой искусства, как и в Средние века, нет: в своих лучших проявлениях оно доступно лишь элите. Искусство требует свободного времени, а у бюргеров нет времени ходить в музеи. Свое время они тратят на зарабатывание денег и восславление технического прогресса, экономящего их время. Но всё новые апгрейды закабаляют их день, забивая распорядок сложными магическими ритуалами. Зарядить мобильник, планшет, ноутбук, не забыть взять зарядку и запасной аккумулятор, успеть заправить автомобиль, проверить имейлы, заглянуть в новости с основными курсами, согласиться на обновление программ и приложений или отложить на завтра, заплатить по счетам и не забыть получить то, что причитается. И так каждый день и каждый час, вплоть до смерти. Они снисходительно посмеиваются над средневековыми монахами, годами переписывавшими рукописи, — они сделали бы это в один клик! Но большинство из них — жалкие веб-рабы Фейсбука и Инстаграма, Мессенджера и Ватсапа. Они часами смотрят в экран и тычут в него пальцами. А айфон в их руке подобен средневековому миссалу, в который следует заглядывать всякий раз, когда возникает любая проблематичная ситуация. Наше новое средневековье прекрасно! И да не иссякнет животворный веб-трафик! Да спасут нас диетические экопродукты! Да прогонит злые силы пресвятая йога! Да возродит нашу природную мощь бутылочка

3 ↓ с. 210

Габриэлла Белли, директор Общественного фонда музеев Венеции:

«Впервые работы из Эрмитажа представлены в оригинальном ракурсе: здесь они воспринимаются не только как выдающиеся произведения искусства, но и как источник вдохновения для работ из стекла, большинство которых были созданы специально в Студии Беренго. Дмитрий Озерков и Адриано Беренго сделали возможным это уникальное исследование о взаимодействии средневекового и современного. 56 художников со всего мира создали новые арт-объекты вместе с мастерами стекловарения с острова Мурано. Этот опыт, новый для некоторых художников, вновь показал, что стекло — невероятно гибкий материал, идеальный для воплощения творческих идей, предлагающий художникам уникальную возможность развить личный язык для актуального высказывания».

Динос Чепмен:
«Я впервые работал со стеклом. Интересно, что многие мои предубеждения и догадки не подтвердились. Многие вещи, казавшиеся мне невероятными, оказались возможны. Это был своего рода исследовательский опыт. Нас всегда интересовал тот предел, за которым есть проблема. Как только нам становится удобно с материалом, мы больше не хотим его использовать. То же самое и со стеклом: оно интересно, пока неудобно. Поэтому получаются сложные, экспериментальные вещи. В них есть жизнь. Я думаю, создавать скульптуру из стекла — то же самое, что создавать скульптуру из овсянки. Или из собачьего дерьма, или из бронзы, или из мрамора. Это просто разные материалы. Стекло — еще один интересный шаг. Но искусство — это не про материал».

1 | **Ольга Трейвас**
Часовня из тряпья. 2015

2 | **Фрагмент экспозиции.**
Шлемы XVI — XIX вв. из собрания Арсенала Государственного Эрмитажа

3 | **Адель Абидин**
Метаморфоза. 2015

4 | **Палаццо Кавалли-Франкетти, Венеция**

5 | **Джейк и Динос Чепмены** [3]
То же самое, только в стекле. 2015

Яшам Шашмазер
Страх рассудка. 2013

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Ханс Оп де Бек:
«Работа местных мастеров произвела на меня сильное впечатление. Они обладают всеми необходимыми навыками, чтобы создавать из стекла сложнейшие формы. Я все время размышляю о коллекции стеклянных объектов как о большом натюрморте, в котором есть место и классическим символам (например, в жанре ванитас), и очень современным формам. Что прекрасно в стекле, так это самодостаточность материала. Сам по себе он сырой и грубый, но в то же время он не нуждается в оболочке. В нем есть всё. Стекло сравнимо с бронзой, которая обладает собственной "кожей"».

Ханс Оп де Бек
Замерзший ванитас. 2015

воды без газа! Да подаст нам благой фитнес спасение от хворей! Да пребудет с нами вечная присноботексная молодость!

Медиевисты привычно делят Средние века на «хорошие» и «плохие». «Хорошие» дали нам готические соборы, книжные миниатюры, легенду о Святом Граале, схоластику и алхимию, а «плохие» варварски разрушили памятники предшествовавшей эпохи. «Так что же нам нужно, чтобы создать хорошие Средние века? — спрашивает Умберто Эко. — Прежде всего, огромная мировая империя, которая разваливается, мощная интернациональная государственная власть, которая в свое время объединила часть мира с точки зрения языка, обычаев, идеологии, религии, искусства и технологии и которая в один прекрасный момент рушится из-за сложности собственной структуры. Рушится, ибо на границах наседают "варвары": они не обязательно необразованны, но несут новые обычаи и новое видение мира. Эти "варвары" могут врываться силой, потому что хотят завладеть богатством, в котором им было отказано, или могут просачиваться в социальную и культурную материю господствующей мировой империи, распространяя новые верования и новые взгляды на жизнь».

Сегодняшние «варвары» завозят на Мурано дешевое стекло из Китая, а в Германию — халяльное мясо из Турции. Они убеждают уставших бюргеров заполнить свои дома глупыми сувенирами из Парижа и Нью-Йорка, с изображением Эйфелевой башни и Эмпайр-стейтбилдинга, и раздарить их всем близким. Они обустраивают их жилища по фэншуй, обучают их пилатесу, запускают их на Форекс и заставляют заново уверовать в американскую мечту. У бюргеров уже совсем нет времени. Но новые взгляды «варваров» на жизнь помогают их потерянному обществу хоть как-то держаться на плаву, тратя остатки времени и денег на мысль о том, что оно прекрасно понимает, куда течет жизнь.

Только художники могут сегодня спасти общество. Они вновь выделяют из своей среды лучших мастеров, судя по профессионализму, и сбиваются вокруг них в цеха, гильдии и союзы. Они используют новейшие рецепты обработки материалов и оформления идей, заимствуют ценнейшие современные технологии. Они держат свои находки в тайне и нагоняют на всех жути интригами и аукционными ценами. Они защищают свою веру в то, что профаны называют современным искусством. Все это выглядит загадочной бессмыслицей для простых людей, но коллекционеры и знатоки понимают, что к чему, и едут без остановки с ярмарки на ярмарку. Ибо кто успеет первым во всем разобраться, тот завтра будет управлять новым ренессансом...

Для понимания всей этой проблематики Эрмитаж и предложил вернуться к новому переживанию готического образа жизни. Алхимия стекла, содержащего как всю мифологию средневековой готики, так и новейшие технологические возможности XXI века, была передана в руки 50 современных художников, приглашенных к участию в проекте. При помощи мастеров-стекольщиков Мурано они создали новые работы о форме и состоянии готического сознания сегодня. А английский готический роман и эстетика готов, «Игра престолов» и компьютерная эпопея «Сибирь» стали в Венеции полноправными сотворителями нового готического мира современного средневековья.

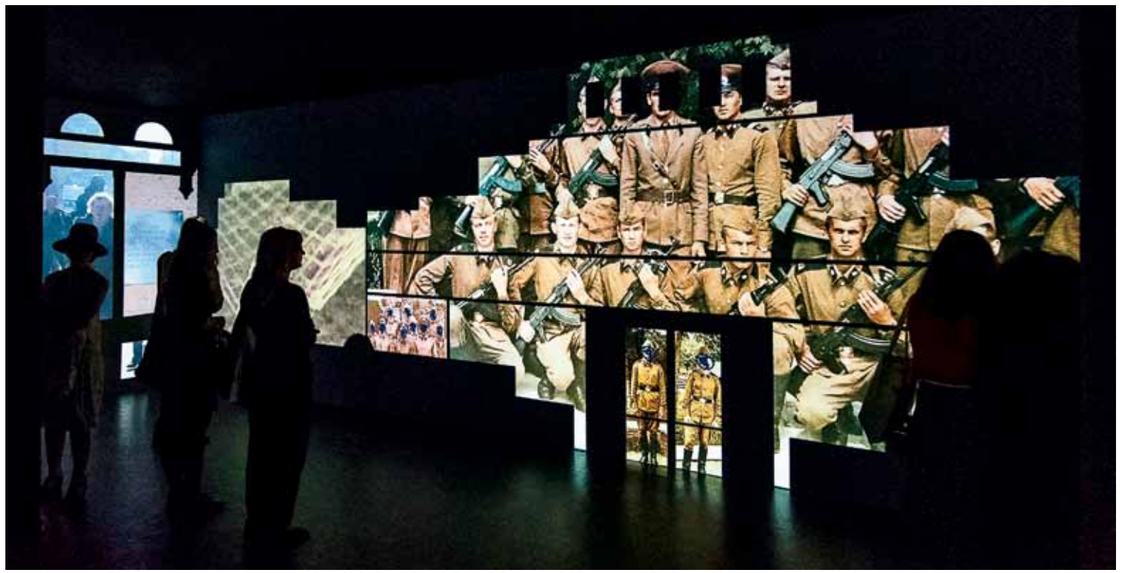
БИЕННАЛЕ НЕСВОЕВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

56-я Венецианская биеннале современного искусства открылась в мае сборной выставкой в Арсенале и экспозициями в национальных павильонах в парке Джардини. Наш старинный павильон в Джардини — одна из культурных драгоценностей, унаследованных от царских времен. Его строили тогда, когда надеялись, что государства научатся меряться не тоннажем и пушками броненосцев, а силой живописи и скульптуры. Но закончили как раз к началу первой из Мировых войн. Алексей Тарханов

Городок Венецианской биеннале иногда напоминает мне Москву. ВДНХ времен СССР, Выставку достижений народного хозяйства, где в павильонах показывали, чем славна данная советская республика. Или памятные мне московские Олимпийские игры с золотыми медалями — «львами». И наконец — посольский квартал, хотя и искусств, поскольку художественные пространства павильонов эстетически экстерриториальны. Мы сами выбираем, что и как показывать в Венеции.

Выставка Ирины Наховой, подготовленная куратором Маргаритой Тупицыной, показалась мне удачным выбором: зрелищной и глубокой, агрессивной и созерцательной, современной и вместе с тем исторической. Она рассказывала и об истоках московского концептуализма в целом, и о его следах в былой и нынешней политической реальности, и об эволюции одной из интереснейших его художниц.

А вот открытие российской выставки было на удивление неофициальным. Министр культуры Авдеев приезжал на биеннале или присылал своих заместителей. Министр Мединский в Венецию не поехал. Возможно, был занят другими проектами в России — вокруг юбилейного Дня Победы; возможно, сказалось его скептическое отношение к современному искусству. Минкульт не захотел пожать лавры, хотя бы на правах одного из спонсоров. Пусть и не главных. Уже не в первый раз российский павильон становится полугосударственным-получастным делом (если сопоставить финансовый вклад, то государственным едва на четверть). В этот раз, как и в два предыдущих, организовывал и финансировал выставку фонд Stella Art Foundation, основатель и глава которого Стелла Кесаева была в 2010-м назначена Минкультом комиссаром российского павильона.



Все три раза она показывала художников московского концептуализма, самого известного на Западе художественного круга позднего СССР. Искусства международного и укорененного в нескольких странах настолько, что выставки эти создавались в международном сотрудничестве. Андрея Монастырского в 2011 году представлял живущий в Германии философ Борис Гройс; куратором Вадима Захарова, который делит жизнь между Москвой и Кёльном, был в 2013-м Удо Киттельман, директор Национальной галереи Берлина; а нынешнюю выставку сделали две русских американки: Ирина Нахова и Маргарита Тупицына.

Министра Мединского, не испытывающего к современному искусству ни особого доверия, ни особенного интереса, можно понять. Оно не работает на государственную пропаганду так прямо, как фильм, спектакль или книга. Искусство это само по себе сопротивляется лобовому использованию. Там, где его заставляют, результаты сомнительны, что показала, в частности, чрезмерно политизированная главная выставка в Арсенале, собранная модным американо-нигерийским куратором Оквуи Энвезором.

В отличие от ВДНХ и Олимпиады, не превращая российский павильон в пропагандистскую витрину, художник и куратор попытались сделать нечто более сложное. При этом они не претендовали на непременного «льва». И думаю, как раз такой подход нужен России в Венеции.

Я вспоминал в Венеции старую хронику студии Luce, конца 1930-х, когда на открытие очередной Венецианской биеннале приезжают, а точнее — приплывают на военных кораблях, Муссолини с его бычьей повадкой и крошка Виктор Эммануил III с карикатурным плюмажем. Может быть, хорошо, что политика перестала ломиться с грацией броненосца в теремок несвоевременного современного искусства.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Экспозиция российского павильона 56-й Венецианской биеннале. Художник Ирина Нахова, куратор Маргарита Тупицына

МИЛАН–ВЕНЕЦИЯ

КЛАССИКА СЕРИЙНАЯ/ПЕРЕДВИЖНАЯ

ВЫСТАВКА SERIAL/PORTABLE CLASSIC
ФОНД ПРАДА

Палаццо Ка'Корнер, венецианская резиденция Фонда Прада, и новая миланская площадка фонда, спроектированная Ремом Колхасом, стали местом проведения двух самых громких «античных» выставок: «Серийная классика» (в Венеции) и «Передвижная классика» (в Милане).

Античные герои в мраморе, крашеном гипсе, бронзе, — тиражные копии знаменитых классических древнегреческих и римских скульптурных образцов, неординарно выставленные Венеры, Аполлоны, Гераклы, дискоболы, бегуны: в Милане — в натуральную величину, в Венеции — уменьшенные, «портативные».

Эрмитаж дал копии головы Дорифора и «Лаокоона с сыновьями», это особенно отмечается куратором Сальватором Сеттисом, археологом, специалистом по античному искусству. Тот самый случай, когда несовременное оказывается наиболее современным, без пояснений и добавлений. Возможно, потому, что успех «присваивания» образа — вне времени.

1 | в центре — **картина Бернардино Лицинио** *Скульптор и его ученики.* 1533
Холст, масло
Замок Алник, коллекция герцога Нортумберлендского
справа — *Присевшая Венера (Венера на корточках).* I — II вв.
Мрамор
Мадрид. Национальный музей Прадо

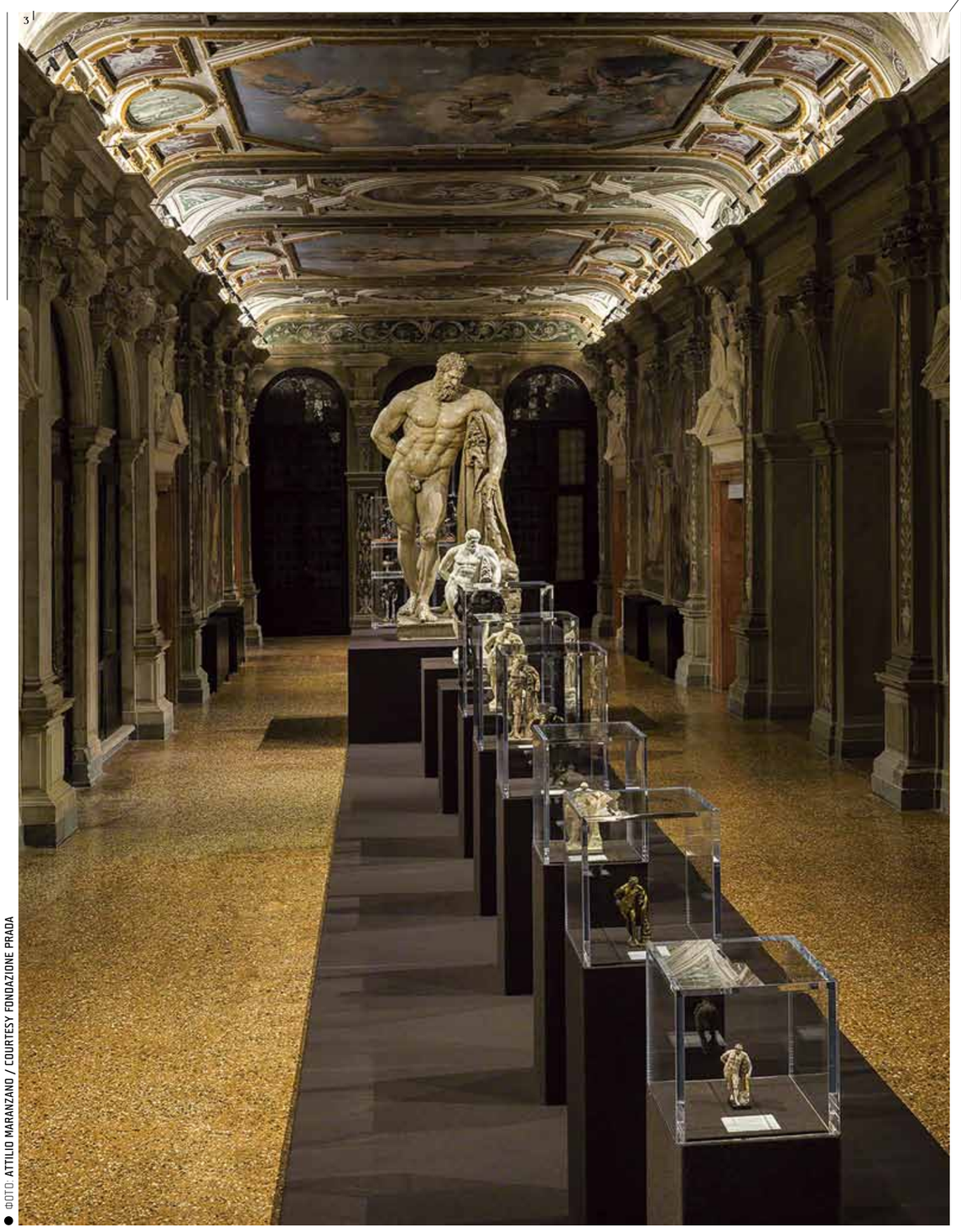
2 | **Вид на экспозицию выставки «Передвижная классика»**
Раздел: «Размер: миниатюрные шедевры классического мира»

3 | **Вид на экспозицию выставки «Передвижная классика»**
Раздел: «Масштаб: Геракл Фарнезе»

ФОТО: ATTILIO MARANZANO / COURTESY FONDAZIONE PRADA

ФОТО: ATTILIO MARANZANO / COURTESY FONDAZIONE PRADA

ФОТО: ATTILIO MARANZANO / COURTESY FONDAZIONE PRADA



КАРРАРА

КАНОВА И МАСТЕРА МРАМОРА

ФОНД ДЖОРДЖО КОНТИ (ПАЛАЦЦО КУККЬЯРИ), КАРРАРА
ИЮНЬ–ОКТЯБРЬ 2015

Экспозиция, где представлены статуи из коллекции императора Николая I, организована Фондом Джорджо Конти в сотрудничестве с Эрмитажем и администрацией города Каррара. Сергей Андросов

Даже тот, кто не знает, где находится Каррара, слышал о каррарском мраморе, из которого созданы лучшие произведения скульптуры Нового времени. Для любознательных сообщим: Каррара находится на севере итальянской области Тоскана, недалеко от Тирренского моря, где берет начало хребет Апуанских гор. Каррара расположена в небольшой долине между холмами, ей трудно развиваться вширь, только вверх, по горному склону. Многие из этих гор состоят из белого мрамора, который и составляет богатство города. Мрамор здесь начали добывать древние римляне (следы их пребывания до сих пор обнаруживают в скалах и пещерах), но запасов его хватит еще на несколько сотен лет. Правда, сегодня почти нет карьеров, дающих сахарно-белый «статуарный» мрамор, зато добыча отделочного и декоративного камня идет полным ходом.

Уже древние римляне, которые осваивали каменоломни Каррары, начали завозить сюда сильных, готовых к тяжелому физическому труду, невольников. Передавая опыт и навыки из поколения в поколение, здесь вырастали люди, привычные к обработке мрамора. Большинство из них так и оставались ремесленниками и каменотесами, но из этой среды выходили и умелые скульпторы. Правда, в XVII и начале XVIII века они вынуждены были покидать свою родину в поисках наставников. Так, Пьетро Такка (1577–1640) работал во Флоренции; Джулиано Финелли (около 1602–1653) и Доменико Гвиди (1628–1701) — в Риме; Пьетро Баратта (1668–1727) — в Венеции; Джованни Доменико Оливьери (1708–1762) — в Мадриде.

Герцогиня Мария Тереза Чибо в 1769 году основала в Карраре Академию художеств, первым директором которой, естественно, стал скульптор — Джованни Антонио Чибеи (1706–1784). Начиная с этого времени каррарцы могли получать профессиональную подготовку у себя на родине, хотя затем наиболее талантливые из них все равно перебирались в другие города, чаще всего в Рим. Именно в Вечном городе создали свои лучшие произведения представители нового поколения каррарцев: Карло Финелли (1782–1853), Пьетро Тенерани (1789–1869), Луиджи Бьенеме (1795–1878). Однако и те скульпторы, которые не покидали Каррары, члены потомственных семей ваятелей Трискорниа, Ладзарини, Никколи, работали в основном на экспорт. Их произведений почти не осталось в самой Карраре.

Санкт-Петербург был городом, для которого, по заказам членов царской семьи или русских аристократов, особенно много работали уроженцы Каррары. Многочисленные мраморные статуи и бюсты, украшавшие Летний сад, вышли из-под резца Пьетро Баратты, получившего в Италии даже патент на звание первого скульптора «царя Московии». Для Екатерины II много работал Джованни Антонио Чибеи. По заказам Павла I над мраморными копиями со знаменитых антиков трудился Паоло Андреа Трискорниа (1757–1833), а его брат Агостино Мария (1761–1824) основал скульптурную мастерскую в самом Петербурге. Наконец, заказчиком Карло Финелли, Пьетро Тенерани, Луиджи Бьенеме стал Николай I, посетивший их мастерские в Риме в 1845 году.

Произведения каррарских скульпторов не только хранились в Эрмитаже, но и украшали улицы и площади Петербурга (достаточно вспомнить группы Диоскуров перед Конногвардейским манежем или фигуры львов перед дворцом Лобанова-Ростовского, выполненные Трискорниа).

Пьетро Тенерани
Психея, лишившаяся чувств
Италия. Первая половина XIX в.
Мрамор. 112 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Н.ск-191

ФОТО: FONDAZIONE GIORGIO CONTI

Все эти соображения позволили в 1996 году организовать выставку скульптуры, названную «Мраморы царей. Каррарские скульпторы в Эрмитаже и Петергофе». 26 скульптурных групп, статуй, бюстов были продемонстрированы в Академии художеств Каррары и в Палаццо Дукале главного города провинции — Массы. Удалось показать основных мастеров: от Баратты до Бьенеме. Выставка имела большой успех, в том числе и по причине местного патриотизма, столь характерного для итальянцев. Жители Каррары ранее не знали о мастерстве своих ваятелей, ведь их произведений практически не осталось на родине (за исключением нескольких гипсовых моделей в Академии).

Почти 20 лет спустя произведения каррарских мастеров из коллекции Эрмитажа вновь вернулись в Каррару. На этот раз их принял недавно открытый и отреставрированный на средства Фонда Джорджо Конти выставочный зал в Карраре — Палаццо Куккьяри. Несколько был изменен и состав выставки: добавились статуи Антонио Кановы (1757–1822) и Лоренцо Бартолини (1777–1850), также работавших в Карраре. Ряд произведений, в основном — оригинальные модели из гипса, предоставила Академия художеств. Статуи, уже демонстрировавшиеся ранее: «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима» работы Чибеи, «Венера в раковине» работы Финелли, «Психея, лишившаяся чувств» работы Тенерани, «Амур с голубями» работы Бьенеме, — смотрелись в камерных залах Палаццо Куккьяри по-другому (и уж совсем не так, как в Эрмитаже). Мрамор казался живым и почти прозрачным при ярком свете итальянского солнца.

Выставка имела большой успех, что особенно радует: скульптура — довольно трудный для понимания вид искусства. Тем приятнее видеть настоящих знатоков и любителей мраморной пластики в итальянской провинции Масса-Каррара.

Антонио Канова
Орфей
Италия. 1770-е
Мрамор. 140 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № Н.ск-315

АЗИЯ В АМСТЕРДАМЕ

В октябре 2015 года в Рейксмузеуме в Нидерландах открылась выставка «Азия в Амстердаме». Тема чрезвычайно интересная: Нидерланды в 1602-м основали Объединенную Ост-Индскую компанию. Корабли под голландским флагом с буквами VOC в XVII–XVIII веках везли огромное количество товаров из разных мест Азии, где была разрешена торговля с европейцами.
Мария Меньшикова

Нидерланды вытеснили португальцев, конкурировали с Великобританией и основали колонию на острове Ява. Центром голландской колонии стала Батавия (современная Джакарта). Сюда свозили колониальные изделия и работы мастеров из Дэсимы в Японии, из Гуанчжоу и Макао в Китае, из Сиама, отсюда их везли в Европу. В результате деятельности колонии и Ост-Индской компании, в Нидерландах стали появляться богатейшие коллекции восточного искусства.

Эрмитаж участвует в выставке всего лишь двумя экспонатами, но они оказываются одними из самых важных для изучения развития отношений Азии и Нидерландов и знаковыми для истории дипломатических отношений между правителями Европы и России в конце XVII — начале XVIII века. Это письменный прибор штатгальтера Нидерландов Вильгельма III Оранского (1650–1702) и курильница (casollette), которая также когда-то находилась в собрании семьи Оранских. Оба предмета выполнены из ленточной сквозной тонкой плющеной серебряной проволоки высокой пробы, в технике, которая в Европе получила название «филигрань» (на Руси — скань).

Письменный прямоугольный прибор с плоской откидной крышкой на цепочках, с замком, стоит на четырех ножках. Внутри — вставное дно, разделяющее прибор на два яруса. Верхний имеет пять отделений: для конвертов, для перьев, для чернильницы и песочницы. Внизу выдвигается ящик для бумаги.

1 |

2 |

1 | **Курильница из коллекции семьи Оранских**
Батавия. 1650–1670-е
Серебро, филигрань
Высота 21 см
Инв. № АС-641

2 | **Письменный прибор штатгальтера Нидерландов Вильгельма III Оранского**
Батавия (?). 1672–1689
Серебро, филигрань
Инв. № АС-643

3 |

4 |

На крышке изображен щит со сложным гербом Оранских, под открытой короной о пяти листах с лентой вокруг герба, на ленте — девиз кавалеров ордена Подвязки: «Honi soit qui mal y pense» («Да будет скверно тому, кто плохо об этом подумает»). На вставленном внутри филигранном дне — вензель GHLO под короной.

Герб и коронованный вензель раскрывают имя владельца — Вильгельма III (Виллема Хендрика), принца Оранского, штатгальтера Нидерландов с 1672 года, короля Англии с 1689 года. Судя по вензелю и гербу, прибор был выполнен после 1653-го, когда — как сын английской принцессы Марии — Вильгельм получил орден Подвязки, но до 1689-го, когда он был избран королем Англии и изменил герб и корону.

Вероятно, прибор выполнен для Вильгельма в 1672 году, когда его выбрали штатгальтером. Письменный прибор был одним из важнейших предметов кабинета правителей Европы XVII–XVIII веков, служил символом государственности и показателем образованности.

У Вильгельма III Оранского не было детей, и его коллекции серебра унаследовал король Пруссии Фридрих I (1657–1713). Он построил дворец в Шарлоттенбурге и в лаковом кабинете поместил серебряную филигрань. В 1715 году был составлен инвентарь собрания, где числятся этот письменный прибор и многие другие изделия, например курильница, также представленная на выставке, подсвечники, подносы и шкатулки.

Как же эти предметы оказались в Петербурге, в коллекции Петра Великого? Петр был в гостях у Фридриха I Вильгельма (1688–1740) в ноябре 1717 года и тогда получил в подарок Янтарную комнату. Наверное, в Шарлоттенбурге царь увидел и попросил подарить ему чернильный прибор и другое серебро из коллекции его «юношеского кумира» — Вильгельма I Оранского.

Изделия хранились в кладовых в Петербурге и уже в 1789-м были перенесены в Эрмитаж, что записано в «Описи драгоценным вещам» Екатерины II, а в инвентаре 1859 года уточнено: «Чернильница перешла по наследству к Фридриху I, королю Прусскому, и он подарил ее Петру Великому» вместе с другими экспонатами.

Эти и другие вещи из эрмитажной коллекции ленточной филиграни имеют много особенностей по стилю, орнаментам и технике исполнения, указывающих на их восточное происхождение. Возможно, серебряная филигрань была создана для двора штатгальтеров Нидерландов, вероятнее всего — в Батавии, где работали мастера из Китая и Юго-Восточной Азии. Эти важнейшие для голландской истории серебряные драгоценности и демонстрируются на выставке «Азия в Амстердаме».

3 | **«Натюрморт с попугаем»** *Композиция из экзотических фруктов, предметов и экспонатов выставки «Азия в Амстердаме»*

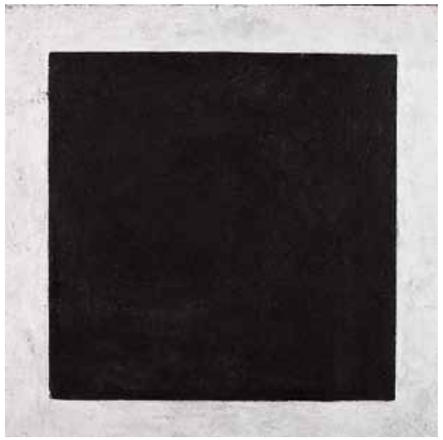
4 | **Жилет.** XVIII в.
Музей Пибоди Эссекс, Салем, США

По следам «Последней футуристической выставки "0,10"»

100-летие «Черного квадрата» Казимира Малевича[2] Фонд Бейлера отметил экспозицией, посвященной выставке «0,10».

2
↓
с. 014
с. 024

С доктором Анной Сцех, научным сотрудником Фонда Бейлера,
беседовала Зинаида Проченко



Казимир Малевич
Черный квадрат
Россия. Около 1930 г.
Холст, масло. 53.5 x 53.5 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № ГЭ-10620

Почему наиболее масштабная экспозиция, посвященная 100-летию главного события в русском авангарде — выставки «0,10» [1], — проходит именно в Фонде Бейлера?
Идея показать экспозицию, посвященную Малевичу, появилась у нашего директора Сэма Келлера давно. В нашем собрании находится супрематическая работа Казимира Малевича 1915 года. Это было одно из последних приобретений основателя музея Эрнста Бейлера, и потому мы давно мечтали сделать выставку Малевича, показать зрителю контекст, в котором возникла данная работа. Обратиться же к исторической выставке «0,10» предложил приглашенный куратор нашей экспозиции Мэтью Дратт из Нью-Йорка.

Работа Малевича 1915 года из коллекции фонда [2] тоже была на выставке «0,10»?
Достоверно известно, что эта «Супрематическая композиция» написана в 1915 году, именно к выставке «0,10». Одним из свидетельств может служить ее формат: большое количество картин, экспонированных Малевичем на «0,10», имели формат 80 × 80 сантиметров. На нашей картине видны основные элементы супрематической живописи: квадрат, прямоугольник, круг. Но окончательных подтверждений того, что работа была выставлена на «0,10», у нас нет. На знаменитой фотографии 1915 года ее не видно. В оригинальном каталоге работы указаны не поименно. Например, у Малевича около 10 произведений указаны как «Живописные массы в движении», а какие именно это произведения — неизвестно. Мы узнали, что в 1920 году, на первой ретроспективной выставке Малевича в Москве, она экспонировалась, и есть даже фотография с Малевичем и упомянутой картиной.

Как эта работа попала в коллекцию Бейлера? Это часть того, что было у Харджиева [3]?
Она находилась в коллекции Харджиева — и попала в ту часть его коллекции, которая была переправлена на Запад. Эрнст Бейлер купил ее в 2006 году. Экспонированные на нашей выставке «Черный крест», принадлежащий Центру Помпиду, и супрематическая композиция из стокгольмского Moderna Museet также происходят из коллекции Харджиева.

реклама

Шаляпин
РЕСТОРАНЫ

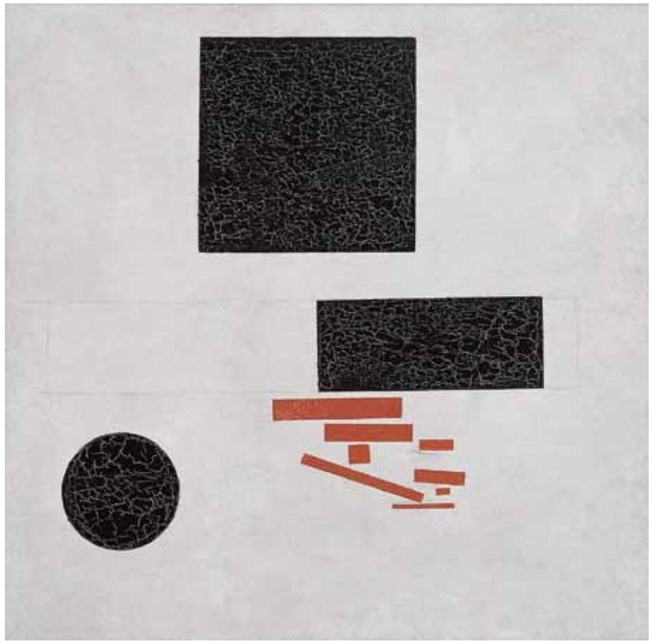
Любить Петербург,
Восхищаться искусством,
Ужинать в «Шаляпине»

НАМ 15 ЛЕТ

Дачный ресторан «Шаляпин»
Репино, ул. Нагорная, 1, ☎ 432-07-75

Городской ресторан «Шаляпин»
СПб, ул. Тверская, 12/15, ☎ 275-32-10

www.shalyapinspb.ru



1

● ФОТО: ROBERT BAYER

1 | **Казимир Малевич**
Супрематическая композиция. 1915
Холст, масло. 80.4 x 80.6 см
Фонд Бейлера, Риен/Базель

2 | **Афиша «Последней футуристической выставки картин "0,10"».** 1915
Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

3 | **Владимир Татлин**
Живописный рельеф. 1914–1916
Дерево, металл, кожа, 62 x 53 см
Государственная Третьяковская галерея

4 | **Любовь Попова**
Портрет дамы
Масло, бумага, картон, дерево
66.3 x 48.5 см
Музей Людвига, Кельн

МАРСОВО ПОЛЕ, № 7.
ПОСЛѢДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
0 10
(НОЛЬ-ДЕСЯТЬ)

2

3

4

● ФОТО: RHEINISCHES BILDARCHIV

«Последняя футуристическая выставка картин "0,10"»
Петроград. Зима 1915/16

Имена нескольких участников выставки, например Ксении Богуславской и Марии Васильевой, не были, что называется, на поверхности.
Состав художников предопределен каталогом 1915 года. Выставка «0,10» прекрасно известна в научных кругах, она уже достигла статуса мифа. Мы взяли оригинальный каталог 1915 года, там указаны имена всех участников. Здесь сюрпризов не может быть. Но о многих экспонатах мы уже не узнаем, хотя есть солидные исследования искусствоведов со всего мира, где предлагаются варианты работ, которые могли участвовать в выставке.

В частности, нам не удалось найти ни одного из произведений художницы Анны Кирилловой, показанных на той выставке. Удивительно, что недавно в России вышла Энциклопедия русского авангарда [4], достаточно объемная. Там нет упоминаний об этой художнице. Благодаря исследованию Ирины Арской из Русского музея, мы в нашем каталоге смогли опубликовать одну акварель Анны Кирилловой, но уже 20-х годов, а также биографию художницы.

Мария Васильева — малоизвестная представительница русского авангарда. Она довольно рано уехала жить в Париж, тесно общалась с французским авангардом. Художники «0,10» пригласили ее принять участие, но после выставки она опять вернулась в Париж. Сейчас на Монпарнасе есть музей Марии Васильевой.

Это ведь не прямая реконструкция выставки, скорее юбилейный проект. И в качестве его продолжения — двухчастный проект Black Sun («Черное солнце») с современными произведениями, не имеющими непосредственного отношения к 1915 году и выставке «0,10».
Это тоже была идея и желание нашего директора: сделать параллельную выставку. Black Sun 1 посвящена художникам первой половины — середины XX века, там можно увидеть работы Кандинского, Марка Ротко, Йозефа Альберса, представителей абстрактного направления. Black Sun 2 возникла в тесном сотрудничестве с современными авторами. На ней представлено 36 современных художников, проводящих в своем творчестве параллель с работами русского авангарда. Есть и такие произведения, которые напрямую являют собой дань уважения авангарду: к залу Татлина примыкает зал, где экспонирована известная работа Дэна Флавина «Монумент Татлину», а рядом с залами, где выставлен Малевич, висит произведение знаменитой немецкой художницы Розмари Трокель, оно так и называется — «Оммаж ан Малевич». Даже нашу коллекцию в настоящий момент представляют только работы абстрактного направления; сейчас уникальный случай, когда в залах Фонда Бейлера предметную живопись увидеть невозможно.

Каков для вас смысл сочетания этих двух выставок в одном пространстве?
Мы делаем выставку, раскрывающую период «0,10», а благодаря выставке «Черное солнце» видно, насколько это искусство актуально до сих пор и почему оно важно. «0,10» показывает, до какой степени дальновидными были художники того времени, в первую очередь Малевич и Татлин, которые повлияли на все искусство XX века. Это был период, когда русским художникам удалось создать нечто такое, на что европейские художники ориентируются спустя десятилетия.

1
«0,10» — объединение художников-кубофутуристов, существовавшее в 1917 году в Петрограде. Созданию объединения предшествовала выставка под названием «Последняя футуристическая выставка картин "0,10"», состоявшаяся в декабре 1915 — январе 1916 года в Петрограде, в Художественном бюро Е. Н. Добычиной (Марсово поле, 7).

2
Фонд Бейлера — один из лучших музеев Базеля, расположенный в Риене, его пригороде. Здесь представлена коллекция произведений художников XX столетия, собиравшаяся в течение полувека выдающимся базельским арт-дилером Эрнстом Бейлером. В музее можно увидеть работы Пикассо, Джакометти, Уорхола, Ротко, Клее, Кандинского, Миро, Моне и др.

3
Николай Иванович Харджиев (1903–1996) — русский писатель, историк новейшей литературы и искусства, коллекционер.

4
Энциклопедия русского авангарда — это одновременно фундаментальное издание и культурный проект, направленный на популяризацию русского авангарда. Авторы-составители — искусствоведы Василий Ракитин и Андрей Сарабьянов.

ПАЛЛАДИО В РОССИИ. ОТ БАРОККО ДО МОДЕРНИЗМА

В сентябре–ноябре 2014 года в Museo Correr в Венеции прошла выставка под названием Russia Palladiana. Andrea Palladio in Russia dal barocco al modernismo, посвященная влиянию Андреа Палладио на русскую культуру. В России, под названием «Палладио в России. От барокко до модернизма», она состоялась в Москве в апреле–июле 2015 года, сразу в двух музеях: в Музее-заповеднике «Царицыно» и Музее архитектуры имени А. В. Щусева.
Аркадий Ипполитов

Андреа Палладио, признанный всеми историками искусства самым влиятельным архитектором в мире, для России имеет особое значение. Палладианство определило не только русскую архитектуру, но и многое в русском сознании и бытии. Впервые имя Палладио было написано по-русски в заглавии рукописи 1699 года, атрибутируемой одному из князей Долгоруковых, сподвижнику Петра I. Значение рукописи огромно — это первый трактат об архитектуре на русском языке: в России имя Палладио сразу же маркировало Архитектуру, причем Архитектуру с заглавной буквы.

Расцвет увлечения творчеством Палладио падает на время царствования Екатерины II. В 1779 году по ее приглашению в Россию приезжает Чарльз Камерон, в 1780-м — Джакомо Кваренги, при Екатерине сформировался замечательный русский архитектор Николай Львов. Эти три великих зодчих и правоверных палладианца определили неоклассицизм, стиль, господствовавший в русской архитектуре вплоть до 1830-х годов. Слова Львова «В моем отечестве да будет вкус Палладиев» стали лозунгом, под которым шло интенсивное строительство, начатое по всей России именно в екатерининское время и изменившее ее облик.

4 ↓ с. 068 с. 094 с. 142 с. 200

Палладианские прототипы легко читаются в самых различных сооружениях: церквах, дворцах, общественных зданиях, частных домах. Виллу Ротонда без преувеличения можно назвать самым значимым архитектурным образом для России времени неоклассицизма, недаром она послужила образцом как для собора Святой Софии, знака утопического «Греческого проекта» Екатерины II, так и для императорских резиденций. Помещичий дом с фронтоном и портиком, отражающийся в водной глади, такой щемяще-прекрасный, — чисто палладианский знак пушкинского времени, русского Золотого века. Во второй половине XIX столетия увлечение творчеством Палладио несколько стихло, но около 1900 года вспыхнуло с новой силой. Интерес русского модерна к неоклассике XVIII века и ампиру, слившись с тоской по ушедшей в прошлое культуре усадеб, сделал палладианство неотъемлемой частью Серебряного века.

Советское палладианство — особый культурный феномен. И. Жолтовский, И. Фомин, А. Щусев, начинавшие свой творческий путь до революции, и в СССР создавали произведения, пронизанные духом Палладио. Лаконичность палладианского стиля оказалась близка авангардной эстетике революции, а на сталинскую архитектуру, возникшую из сложного сплава неоклассики и авангарда, его влияние огромно. Хронологически экспозицию завершают работы А. Бродского и Т. Новикова, созданные уже на рубеже XX — XXI веков.

Выставка впервые позволяет проследить всю 300-летнюю историю русского палладианства и включает в себя значительное число неизданных и неизвестных публике материалов из фондов лучших российских музеев и архивов. Однако влияние Палладио вышло далеко за рамки архитектуры, поэтому в экспозиции демонстрировались не только архитектурные рисунки, проекты, чертежи и модели зданий, но также работы Левицкого, Боровиковского, Сороки, Борисова-Мусатова, Судейкина, Грабаря, Бенуа, Добужинского, Кандинского, Суетина и мн. др. Всего в выставке участвовало 22 отечественных музея, архива и библиотеки, в том числе и Эрмитаж, предоставивший примерно четверть экспонатов.

1 | **Софийский собор в городе Пушкине**

2 | **Андреа Палладио**
Вилла Ротонда в Виченце

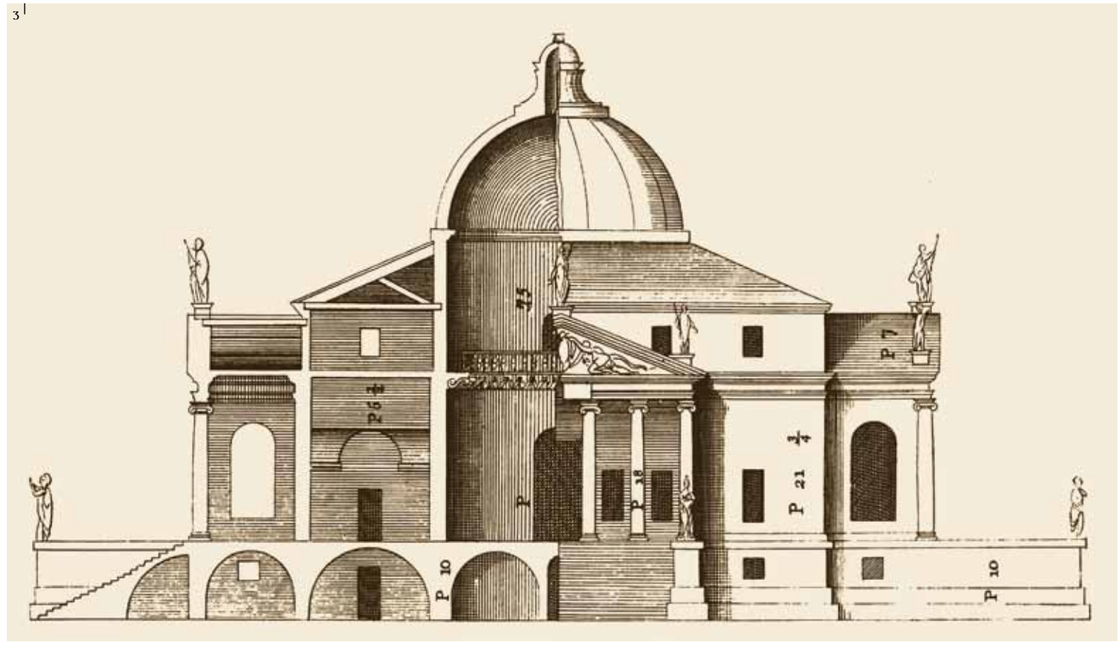
3 | **Андреа Палладио**
Вилла Ротонда
План

1

ФОТО PHOTOXPRESS

2 |

ФОТО SCHOLZ, F. / OPA / ФОТО ТАСС

3 |


МОСКВА

ВООБРАЖАЕМЫЙ ВОСТОК. КИТАЙСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА

НОЯБРЬ 2015 – АПРЕЛЬ 2016 ГОДА

Обширная выставка с таким названием открывается в ГМЗ «Царицыно» в Москве. Концепция предложена кураторами музея. Экспонаты для отражения этой темы были собраны во многих музеях: в ГИМ, Музее Востока, в Кусково, Кунсткамере, Петергофе, Ораниенбауме, Царском Селе и Эрмитаже.
Мария Меньшикова

Эрмитаж участвует в выставке небольшим количеством экспонатов, но многие из них оказываются ключевыми в освещении темы бытования китайских памятников в России. Это расписанные обои, фарфор, лаки, драгоценности, перегородчатые и расписные эмали, изделия из резной слоновой кости, ткани. Направление «шинуазри» как отражение моды на «Восток», на подражание китайским памятникам и коллекционирование собственно восточных дорогих привозных предметов, также представлено на экспозиции в Царицыно.

Некогда освоение восточных земель повлекло за собой торговлю и экспорт, а затем даже страсть к приобретению дорогих, экзотических и «практичных» товаров, которых еще не было в Европе. Увлечение «китайщиной» и развитие стиля шинуазри (от французского chinoiserie — «китайское») в основном приходится на последнюю четверть XVII — XVIII век.

В Россию сухопутным путем привозили специи, слоновую кость, раковины, перламутр, морской жемчуг, драгоценные камни; шелк, фарфор, лак, серебро, мебель и мн. др. На протяжении XVIII столетия, на фоне европейского рококо, интерес к Китаю в России проявлялся почти во всех сферах культурной жизни: в архитектуре, оформлении интерьеров, создании парков и парковых павильонов, в прикладном искусстве, в философской и политической мысли и в литературе.

В XIX — начале XX века, с развитием историзма и модерна, китайская тема прочно утвердилась в культуре двух столиц, получила широкое распространение также на выставках, в торговле и моде. «На бале… ради Бога, не забудьте букета и китайского опахала, иначе подумают, что вы из Камчатки», — рекомендовали в модных журналах (Северная пчела. 1833. № 40).

Использование китайских тем и вещей в большинстве случаев было органичным, но иногда — неожиданным. Один из центральных экспонатов «Воображаемого Востока» — фелонь, верхнее одеяние православного священника, сшитая из полотнищ темно-синего шелка конца XVI — начала XVII века. На каждом полотнище разноцветным шелком с золотыми нитями вышито по большому дракону в облаках, играющему жемчужиной. Яркие по цвету, с пугающим обликом, они парадоксальны в церковном облачении. Такие ткани вообще были большой редкостью в обиходе за пределами Китая, поскольку золотые драконы в Поднебесной служили символом императора и ношение их строго регламентировалось. Они могли попасть в Европу только как дары правителя. К примеру, 10 полотнищ с вышитыми драконами были привезены из Китая посольством Л. Измайлова в 1719–1721 годах, причем члены миссии отмечали, что ткани вышиты змиями «омерзительного вида». При подобном восприятии китайских драконов можно лишь предполагать, откуда они на фелони православного священника. Известно, что Петр I устраивал пиры с карнавалами. Возможно, это одеяние было сшито для князя-кесаря Всешутейшего Собора Ф. Ю. Ромодановского (1640–1717), тем более что его герб включал черного дракона на золотом поле.

Китайский фарфор был дорогим предметом экспорта в Европу. В XVIII и XIX веках, хотя в Европе было уже свое производство, нередко на фарфоровых мануфактурах повторяли китайские изделия. Так, в Петербурге в XIX столетии многие восточные памятники передавали из коллекций специально для копирования на Императорском фарфоровом заводе. На выставке показаны два замечательных экспоната: две похожие вазы с резным орнаментом и ручками в форме бабочек, с поверхностью, которая покрыта сероватой глазурью. Одна ваза выполнена в мастерских города Цзиндэчжэнь в 1720–1730-х годах, вторая — создана как ее повторение в Петербурге в 1880-х.

1 | **Фелонь**
Шелк, вышивка: Китай. 1600–1650
Покрой: Россия. Конец XVII — начало XVIII века
Шелк, шелковые и золотые нити, вышивка гладью и вприкреп
146 x 200 см
Государственный Эрмитаж

2 | **Ваза с бабочками**
Санкт-Петербург, ИФЗ. 1883
Фарфор, роспись белой краской, рельеф.
Высота 21.6 см
Государственный Эрмитаж

3 | **Сосуд с двумя ручками в виде бабочек**
Китай, Цзиндэчжэнь. 1730-е
Высота 21.6 см
Фарфор, рельеф, глазурь
Государственный Эрмитаж

РЕЛИКВИИ РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

Нина Тарасова

Искать я буду терпеливо
Следы казачьей старины:
В пыли станичного архива,
В курганах древней целины.
И ляжет путь моих раскопок,
Когда исполнится пора,
От Волги вплоть до Перекопа,
И от Азова до Хопра...

Строка из стихотворения «Сон», написанного в 1939 году донским казаком и поэтом Николаем Туроверовым, дала название выставке, подготовленной Государственным Эрмитажем для Государственного музея-заповедника М. А. Шолохова. Вряд ли Н. Н. Туроверов предполагал, что искать «следы казачьей старины» следует прежде всего в главном музее России.

Экспозиция в «Шолохов-Центре», новом выставочном комплексе, открытом в Ростове-на-Дону к 110-летию со дня рождения лауреата Нобелевской премии, составлена из 239 эрмитажных памятников. Произведения живописи, графики, скульптуры, предметы вооружения и военной амуниции, костюмы и аксессуары, книги, изделия из драгоценных металлов и памятники фалеристики, связанные с историей российского казачества, подчеркнули и высветили его особенную, неоднозначную и противоречивую роль в судьбе Российской империи. Защитники государственных рубежей, бесстрашные воины, первопроходцы, ревнители христианской веры и «казачьей вольницы», герои произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, фольклора и высокой литературы, они были оплотом престола, но могли оказаться и зачинателями кровавой смуты.

«Казачья» выставка из Эрмитажа стала ярким событием в культурной жизни Ростова-на-Дону и южных регионов современной России и имела широкий общественный резонанс. Посетители «Шолохов-Центра» неоднократно отмечали в своих отзывах «изысканность, красоту, разнообразие эрмитажных экспонатов», «историческую и воспитательную ценность выставки».

ФОТО: МАРИЯ КИМ

Экспозиция в «Шолохов-Центре»
Ростов-на-Дону

Реклама

«ЭРМИТАЖ-МОСКВА»

Презентация архитектурного проекта выставочного центра «Эрмитаж-Москва»
Москва. Октябрь 2015

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Михаил Пиотровский:

«В Москве уже существует динамичная система музеев, занимающихся современным искусством, но этой системе явно не хватает нас. Не хватает музейной институции, у которой своя позиция, свой взгляд на современное искусство — как на часть всей истории искусства...»

Дмитрий Озерков, заведующий Отделом современного искусства Государственного Эрмитажа и руководитель проекта «Эрмитаж 20/21», представил содержательную часть будущего музея. «Мы сделаем акцент на именах и произведениях, которые никогда раньше не демонстрировались в Москве. Само здание "Эрмитаж-Москва" будет предусматривать возможности для показа очень разного искусства, разных форм и подходов». Здесь станут демонстрировать произведения с больших эрмитажных выставок в Петербурге, работы из основной экспозиции музея (в частности, коллекцию импрессионистов и постимпрессионистов из собрания Щукина и Морозова), различные события проекта «Эрмитаж 20/21», вещи из запасников Эрмитажа.

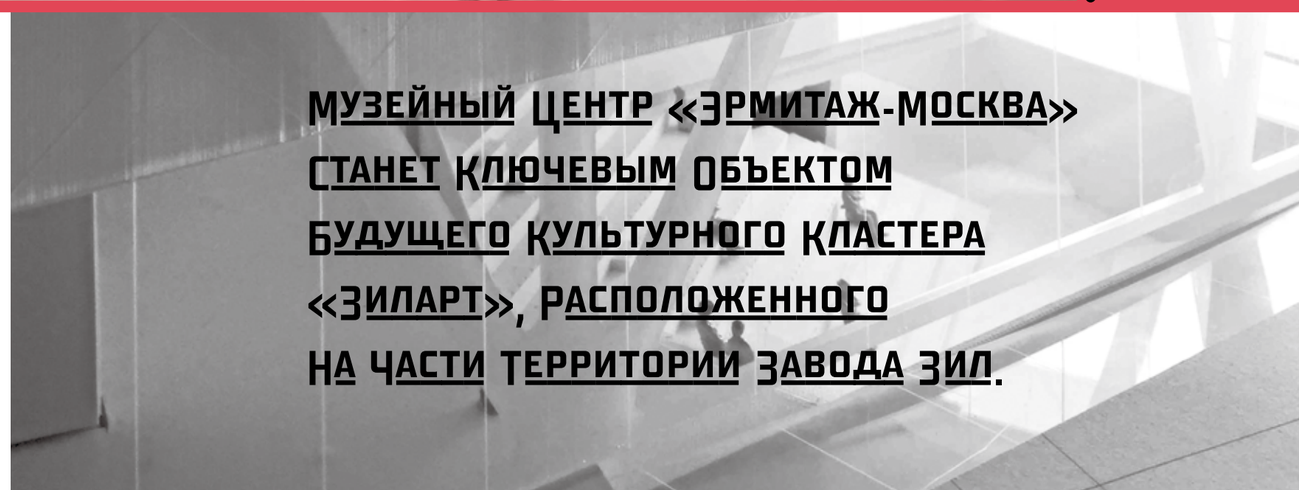
Такой опыт у Эрмитажа уже есть: в частности, на выставке братьев Чепмен показывали пыточные орудия Средневековья и графику Франсиско Гойи. Старое и новое соседствовало и взаимодействовало на Manifesta и на Венецианской биеннале.

Отдельное пространство в музее будет создано для показа работ современных петербургских художников. Дмитрий Озерков заметил, что Петербург, в отличие от Москвы, города свободного, — достаточно пуританский, и это также повлияет на концепцию музея: «То, что мы не можем показать у себя, будем показывать здесь».

Автор архитектурного проекта «Эрмитаж-Москва» — всемирно известный американский архитектор Хани Рашид. По его словам, важно

Дмитрий Озерков:

«Именно работа с запасниками порой позволяет сделать неожиданные открытия в поисках параллелей между старым и новым искусством. Наш подход к искусству заключается в том, что когда-то оно все было современным. Мы пытаемся осмыслять старое искусство через современное. Художники вдохновляются стариной, и она начинает жить по-новому».



МУЗЕЙНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-МОСКВА» СТАНЕТ КЛЮЧЕВЫМ ОБЪЕКТОМ БУДУЩЕГО КУЛЬТУРНОГО КЛАСТЕРА «ЗИЛАРТ», РАСПОЛОЖЕННОГО НА ЧАСТИ ТЕРРИТОРИИ ЗАВОДА ЗИЛ.

Фрагменты архитектурного проекта «Эрмитаж-Москва»

ФОТО: ASYMPTOTE ARCHITECTURE: HANI RASHID + LISE ANNE COUTURE / LSR

сохранить уникальный промышленный объект XX века — завод ЗИЛ. При этом новое здание будет максимально технологичным и современным: автор определяет данное архитектурное направление как «гипермодернизм».

Хани Рашид попытался объединить в одном проекте опыт русского идеализма и американского модернизма, совершив своего рода «алхимический эксперимент». Одним из источников вдохновения для него стал геодезический купол Бакминстера Фуллера. Будущий архитектор увидел купол на выставке в Монреале в 1967 году и, размышляя над проектом «Эрмитаж-Москва», вспомнил ощущение устремленности в будущее, легкость инженерной конструкции.

Серьезное влияние здесь оказало также наследие русского авангарда и конструктивизма, особенно — творчество Эль Лисицкого. «Его мощные идеи распахнули двери XX века», — считает Хани Рашид.

В новом центре предусмотрено все, что нужно для полноценной жизни музея: фондохранилище, таможня, реставрационные мастерские и исследовательские лаборатории.

Внутренне пространство организовано так, что каждый этаж будет нести свои идеи и смыслы. Первый станет расширением города в стенах музея, местом для общения, с кафе, книжными магазинами, инсталляциями и скульптурами. Чтобы попасть сюда, не нужно будет покупать билет. На втором этаже разместятся образовательный центр и библиотека. Еще выше появятся разнообразные галереи, от небольших залов до огромного помещения (50 метров в длину и 14 в высоту), а крыша станет зоной отдыха с садом скульптур и ресторанами.

Хани Рашид:

«Это территория для эксперимента. Я очень надеюсь, что здесь произойдет некая химическая реакция, которая запустит мощную культурную жизнь пространства и спровоцирует кураторов и художников на новые идеи».

МИХАИЛ КАМЕНСКИЙ

«ЭРМИТАЖ-МОСКВА». ВЗГЛЯД ИЗ МОСКВЫ

МЫ ЖДЕМ ОТКРЫТИЯ НОВОГО ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА С ЧУВСТВОМ РАДОСТИ И НЕТЕРПЕНИЯ, ПОДОБНО РЕБЕНКУ, КОТОРЫЙ ВИДИТ ПРЕДНАЗНАЧЕННЫЙ ЕМУ ПОДАРОК, УПАКОВАННЫЙ В БОЛЬШУЮ КОРОБКУ. ЧТО ВНУТРИ — НЕИЗВЕСТНО, НО ЗАВЕДОМО ПОНЯТНО: ЧТО-ТО ХОРОШЕЕ. ПОНЯТНО И ДРУГОЕ: НА МОСКОВСКОМ МУЗЕЙНОМ РИНГЕ ПОЯВЛЯЕТСЯ НОВЫЙ ГЕРОЙ, В НЕВИДИМОЙ ГЛАЗУ НЕПОСВЯЩЕННОГО МЕЖМУЗЕЙНОЙ КОНКУРЕНЦИИ ПОВЫШАЕТСЯ ГРАДУС НАПРЯЖЕННОСТИ.

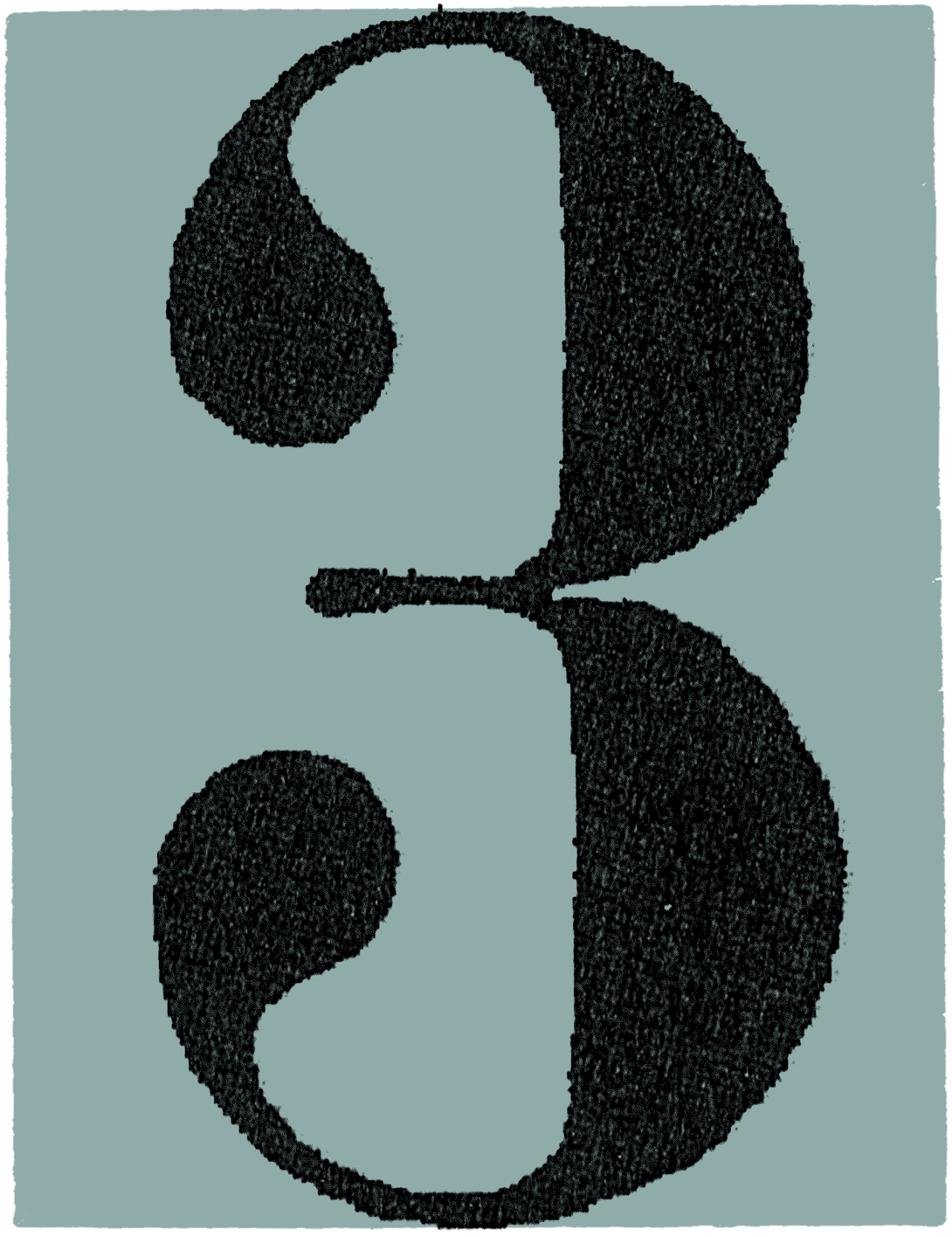
Хани Рашид,
автор архитектурного проекта,
на презентации в Москве
в октябре 2015

● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

В массовом сознании потенциальной музейной аудитории бренд Эрмитажа сопоставим разве что с брендом Музеев Кремля. Это связано и с восторженным отношением москвичей к величию эрмитажных фондов, и с эффектом неожиданного переноса в Первопрестольную с берегов Невы важного ломтя сакрального питерского пространства. На московском поле, при правильно выстроенной репертуарной политике, Эрмитаж, пожалуй, перетянет на себя значительную долю публики.

Москва охоча до зрелищ! Огромный мегаполис жаждет новых площадок с гладиаторскими боями! Роскошь сверхсовременного «Гаража» с отличными импортными проектами conlemporary arl от иноязычных кураторов — ему на один зуб! Глобализм фотовыставок Мультимедиа Арт Музея влечет в основном представителей молодежной аудитории. Но Эрмитаж — явление иного порядка. В представлении любой социальной и возрастной группы, он — универсальный символ культурной ценности. Чего ждет Москва от Эрмитажа в Москве? Универсализма и прагматики выставочных планов. Изящной аранжировки старого и нового искусства, прошлого и современности, западного и русского, азиатского и европейского, имперского и демократического. Такого, что, в силу объективных и субъективных причин, пока не в состоянии дать ни один московский музей. Такого, что позволит заглянуть в будущее.

Тимофей Парщиков
Times New Roman. Episode III: Moscow
2012



ЕКАТЕРИНА II
И СТАНИСЛАВ АВГУСТ

ЭРМИТАЖ–ПОЛЬША
СТРЖЕМИНСКИЙ

ЕКАТЕРИНА II И СТАНИСЛАВ АВГУСТ

Неизвестный художник
Портрет Екатерины II в кокошнике (копия)
Дания, 1830-е. Холст, масло. 70 x 60 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-7276

Иоганн Баптист Ламми Старший (1751–1830)
Портрет Станислава Августа Понятовского
Польша. Вторая половина XVIII в. Холст, масло
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-1361

ВЫСТАВКА В ЭРМИТАЖЕ СНАЧАЛА ПЛАНИРОВАЛАСЬ КАК ШИРОКОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ ИСКУССТВА ПОЛЬШИ И РОССИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА. ЭТОТ ПРОЕКТ НЕ УДАЛОСЬ ОСУЩЕСТВИТЬ ПО НЕ ЗАВИСЯЩИМ ОТ НАС ПРИЧИНАМ. ТЕМ НЕ МЕНЕЕ НА ВЫСТАВКЕ ДЕМОНСТРИРУЮТСЯ ПОРТРЕТЫ ЕКАТЕРИНЫ II И СТАНИСЛАВА АВГУСТА, ИХ СОВРЕМЕННИКОВ, СЫГРАВШИХ ВАЖНУЮ РОЛЬ В ИСТОРИИ ОБОИХ ГОСУДАРСТВ. ЗДЕСЬ ЖЕ ЭКСПОНИРУЮТСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХУДОЖНИКОВ, РАБОТАВШИХ В ПОЛЬШЕ И В РОССИИ.

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ

Отмечавшееся в 2014 году 250-летие Эрмитажа стимулировало новые исследования, касающиеся музея, в том числе его ранней истории, — к сожалению, довольно плохо документированной. Нет сомнений, что деятельность Екатерины II тесно связана с идеями эпохи Просвещения, распространенными в Европе во второй половине XVIII века и до какой-то степени общими для образованных людей.

Просвещенный правитель должен был быть не только ценителем искусства и архитектуры. В его обязанности входило покровительство талантливым художникам, архитекторам, литераторам, музыкантам, а также коллекционирование произведений искусства. Давние традиции, связанные с художественными собраниями, передававшимися из поколения в поколение, были у князей и герцогов в Италии, королей во Франции и Испании. Богатые коллекции, приобретенные еще Петром Великим, оказались почти не востребованными при Екатерине II, которая предпочла начать всё заново. Но было бы неправильно сравнивать деятельность русской царицы с деятельностью правителей западноевропейских стран. Аналогии нужно искать скорее в странах Восточной Европы. Особенно интересно сравнение с королем Польши — Станиславом Августом Понятовским.

Как и Екатерина II[4], пришедшая к власти в результате дворцового переворота, Станислав Понятовский не получил престол по наследству: в 1764 году его избрали под давлением русских дипломатов, в значительной степени подкрепленным военной силой. Эта поддержка со стороны России была вызвана не только политическими соображениями, но и личными отношениями. Находясь в Петербурге в 1755–1758 годах, сначала как частное лицо, а затем в качестве дипломата, Понятовский имел роман с великой княгиней Екатериной Алексеевной, будущей Екатериной II. В своих записках царица упоминает об этом достаточно деликатно, хотя и не скрывает, что молодой поляк входил в число близких ей людей.

Воспоминания Станислава Августа в данном отношении гораздо более откровенны. Он рассказывает, в частности, о том, что во время одного из посещений великокняжеской резиденции в Ораниенбауме, летом 1758 года, его задержали, по приказу великого князя Петра Федоровича, после «нескольких часов, проведенных с великой княгиней». «Там великий князь начал с того, что в самых недвусмысленных выражениях спросил меня, спал ли я с его женой». Как пишет Понятовский, он всё отрицал и в результате с трудом избежал ареста. Однако через несколько дней великий князь не только вернул Станиславу свое расположение, но и, по словам мемуариста, вполне смирился с его ролью: «Я приезжал [в Ораниенбаум] вечером, поднимался по потайной лестнице в комнату великой княгини, где находились также великий князь и его любовница [Елизавета Романовна Воронцова]. Мы ужинали вместе, после чего великий князь уводил свою даму… И я оставался у великой княгини так долго, как хотел».

Станислав Август диктовал свои воспоминания в последние годы жизни, когда свидетелей событий 40-летней давности почти не оставалось. Тем не менее, рассказывая об упомянутой странной ситуации, он счел нужным добавить: «Каким бы бредом все описанное ни показалось, я утверждаю, что всё здесь безусловно верно». По-видимому, Понятовский действительно был влюблен в юную Екатерину, и его восторженное отношение чувствуется в драгоценном для потомков описании: «Ей было двадцать пять лет. Оправясь от первых родов, она расцвела так, как об этом может мечтать женщина, наделенная от природы красотой. Черные волосы, восхитительная белизна кожи, большие синие глаза навыкате, многое говорившие, очень длинные черные ресницы, острый носик, рот, зовущий к поцелую, руки и плечи совершенной формы; средний рост — скорее высокий, чем низкий, походка на редкость легкая и в то же время исполненная благородства, приятный тембр голоса, смех, столь же веселый, сколь и нрав ее, позволявший ей с легкостью переходить от самых резвых, по-детски беззаботных игр к шифровальному столу…»

Можно утверждать, что Екатерина Алексеевна и Станислав Понятовский действительно имели немало общего во взглядах на жизнь, на общество, на политику, на искусство. Хотя Станислав был моложе, он еще до посещения России много путешествовал по Европе, побывав и в Лондоне, и в Париже, и в Вене. Там он не только знакомился с достопримечательностями европейских столиц, но и встречался с «сильными мира сего», с учеными и художниками. Словом, это был уже человек довольно большого жизненного опыта. Федор Головкин, хорошо знавший Екатерину II, отмечал, что именно Понятовский, «самый безукоризненный

4
↓
с. 052
с. 094
с. 142
с. 200

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Неизвестный художник
По оригиналу М. Шибанова 1787 г.
Портрет Екатерины II в дорожном костюме
Россия. После 1787. Холст, масло
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ-2702

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Шпалера «Портрет Екатерины II»
Россия. 1782–1783
Автор оригинала: Ф. С. Рокотов
Шерсть, шелк, металлическая нить. 82 х 62 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-16192

ЧЕЛОВЕК БАРОККО

Рене Декарт утверждал, что единство мира находится в разуме человека; его главный философский принцип, «я мыслю, — следовательно, я существую», стал девизом эпохи. **Томас Гоббс** определил материальность всего сущего на земле, в том числе и души человека. **Бенедикт Спиноза** писал о понимании как начале согласия духовного и материального миров. **Мишель Монтень** назвал жизнь вместилищем блага и зла. Мировоззренческие основы барокко сложились как результат потрясений, произведенных учением польского астронома **Николая Коперника**. Человек эпохи барокко стал сознавать себя, по выражению **Блеза Паскаля**, «чем-то средним между всем и ничем».

человек в Европе по своим хорошим манерам и по хорошему тону своей вежливости в своих речах», оказал столь благотворное влияние на будущую царицу.

Судьбы Екатерины и Станислава сложились по-разному. Правление Екатерины II сделало Россию еще более сильным европейским государством, присоединившим к себе в результате кровопролитных войн новые территории. Одной из таких территорий стала часть Польши, переставшей существовать как государство после того, как Станислав Август оказался вынужденным отречься от престола. Современные историки склоняются к мнению, что Станислав Август, получивший страну, раздираемую противоречиями и раздробленную, практически не имел шансов вывести ее из глубочайшего кризиса.

В то же время неоспоримы заслуги Станислава Августа как просвещенного правителя, мецената и коллекционера. Во время своего правления он практически с нуля приступил к коллекционированию картин, скульптур, резных камней, монет и медалей. Не обладая финансовыми возможностями Екатерины II, он создал в Варшаве богатые художественные собрания. К 1795 году каталог картинной галереи польского короля насчитывал почти две с половиной тысячи произведений, в численном отношении лишь немногим уступая картинной галерее Эрмитажа. Пластическое собрание Станислава Августа составляли 176 мраморных скульптур и 542 гипсовых слепка со знаменитых произведений Античности и Нового времени, а также работы из местного камня и декоративные вазы.

К сожалению, уже при жизни Станислава Августа его коллекции стали распыляться. Около 40 картин король привез с собой в Петербург, куда он прибыл по приглашению Павла I в начале 1797 года. Они сперва помещались в Мраморном дворце, ставшем последним пристанищем Станислава Августа. Еще при жизни он подарил некоторые из них друзьям и людям, от которых зависел (например, А. А. Безбородко). После неожиданной смерти короля 1 февраля 1798 года картины из его коллекции продавались с аукциона с 19 по 26 октября. Произведения, оставшиеся в Варшаве, также затем продавались и перепродавались. Многие из них вообще затерялись или погибли в результате военных действий, которые не раз затрагивали Варшаву. Тем не менее часть картинной галереи Станислава Августа до сих пор хранится в варшавских собраниях: в Королевском дворце, в «Королевских Лазенках», в Национальном музее.

В процессе подготовки выставки удалось выявить немало картин, происходящих из собрания Станислава Августа и хранящихся в российских музеях. Вместе с семью картинами, любезно предоставленными музеем «Королевские Лазенки», они свидетельствуют о художественных интересах и вкусах польского короля. Некоторые из них находят аналогии в картинах из эрмитажного собрания Екатерины II. Выставку дополняют рисунки и модели, относящиеся к архитектуре Петербурга и Варшавы, а также произведения глиптики из коллекций обоих правителей.

Думаю, ряд произведений, экспонируемых в Эрмитаже, заслуживают отдельного рассказа, более подробного, чем описания в каталоге выставки. Каждое из них по-своему показывает художественные и культурные контакты, существовавшие в конце XVIII века между Польшей и Россией.

ФОТО НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Декоративная пластика
Фарфор; надглазурная роспись, позолота
Мейсенская фарфоровая мануфактура. 1735–1760

«...ПРЕРОГАТИВА СОЗДАНИЯ нового человека, русского европейца, обладающего всей полнотой физического и духовного бытия, всецело принадлежала престолу. <...> Повышенная ритуализованность жизни двора размывала барьер между сценой и залом, тем более что свечи во время представления не гасились. А распространенность в аристократической среде любительских постановок приводила к тому, что зрители и актеры, в известных пределах, могли меняться местами. Складывание и обогащение эмоционального репертуара зрителей шло параллельно с приобретением фундаментальных социальных навыков, тем более что все эти процессы протекали под пристальным наблюдением монархии. <...> Личное присутствие государыни составляло смысловой центр зрелища в целом. Императрица выступала одновременно как зритель, режиссер и действующее лицо спектакля, и уверенно пользовалась партитурой этих ролей. В зрительном зале оперы Зимнего дворца у нее были две ложи. Одна — в конце зала, напротив сцены, — репрезентовала ее статус и давала ей идеальную точку обзора; другая, непосредственно перед сценой, подчеркивала ее интимную связь с происходящим, а также позволяла присутствующим видеть реакцию императрицы на те или иные фрагменты спектакля, сверять и настраивать по ним свои собственные переживания. Если театр становился символической проекцией двора, то сама придворная жизнь тоже отражала поэтику театрального представления».

Из лекции Андрея Зорина «Драма екатерининской эпохи в историко-культурном контексте», прочитанной в Санкт-Петербургском государственном университете летом 2015 года

ОСОБЕННУЮ СЛАВУ Корнель приобрел в эпоху Просвещения и Великой французской революции. В России трагедии Корнеля переводились и ставились с XVIII века и стали весьма популярными в царствование Екатерины II.

Принцесса может ли, забыв свой сан и кровь,
К простому рыцарю восчувствовать любовь?
А мненье короля? А всей Кастильи мненье?
Вы помните иль нет свое происхожденье?
Инфанта: Я помню — и скорей всю кровь пролью из ран,
Чем соглашусь забыть и запятнать мой сан
<...> Я силюсь с ним порвать — и неохотно рву...
Я вижу, что душа раздвоена во мне:
Высоко мужество, но сердце всё в огне.

Пьер Корнель. Сид (1636)

«В XVIII ВЕКЕ СЧИТАЛОСЬ, что в сексе есть нечто провоцирующее мысль. <...> Почти для всех мышление — нечто вроде интеллектуального бриколажа, и оно относится к science du concret (искусству конкретного). Мне кажется, для людей XVIII века секс тоже служил орудием мысли: с его помощью "хорошо думалось". Эротические сцены романов подталкивали читателей к размышлениям о природе удовольствия, о власти, о многом другом, в том числе, разумеется, об отношениях между мужчиной и женщиной. Собирая материал о заказах на запрещенные книги, я обнаружил, что одно из первых мест в списке бестселлеров занимает роман "Тереза-философ". В нем масса откровенной порнографии (да позволено будет мне так выразиться), но после непристойных описаний любовной близости автора заносит в философию. Восстанавливая силы перед очередной порцией наслаждения, любовники рассуждают об этических обязательствах, о существовании Бога, о прочих метафизических вопросах, которые поднимаются в философских трактатах того времени».

История, антропология и журналистика. Интервью с Робертом Дарнтоном (из книги «Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры», 1984)

«КАК ТОЛЬКО в переходный период между барокко и рококо начинает ослабевать политический абсолютизм, вместе с влечением к индивидуальной жизненной свободе, в эмбриологии появляется открытие сперматозоидов, в которых усматривали независимую vita propria живых существ (анималькулисты Левенгук, Хартсукер, Эндри и др.). С ростом общественной роли женщин (кое-кто даже называл XVIII век "веком женщин") приходят овисты (Валлиснери, Бурже), а "Бюффон пошел в признании равенства полов так далеко, что даже якобы обнаружил женские сперматозоиды". Борьба преформизма с эпигенетизмом, витализма с механицизмом происходила на определенном политическом, художественном, философском и культурном фоне. Каждый этап в развитии науки формируется под влиянием всего многообразия факторов и явлений культуры данной эпохи».

Из дискуссии Людовика Флека с Тадеушем Биликевичем (Л. Флек. «Возникновение и развитие научного факта»)

Наперстянка пурпурная (дигиталис). В 1775 году английский врач Уильям Уизеринг открыл лечебные свойства дигиталиса при сердечных болезнях. В Россию ввозилась, в основном, из Германии вплоть до 1914 года.
Ботаническая иллюстрация
из книги Köhler's Medizinal-Pflanzen. 1887

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Портрет Екатерины II в образе Минервы

Неизвестный скульптор
Государственный Русский музей

Государственный Русский музей предоставил для выставки в Эрмитаже мраморный бюст, изображающий Екатерину II. Царица здесь совсем юна. Она смотрит прямо перед собой, чуть наклонив голову к правому плечу, на которое спускается прядь волос. На голове ее — шлем с высоким плюмажем, украшенный также венком из листьев лавра. Панцирь на груди Екатерины II, поверх которого брошен плащ с лентой ордена Святого Андрея Первозванного, украшен маскароном с головой Медузы. Бюст исполнен, несомненно, умелым и профессиональным скульптором, однако создается впечатление, что, мастерски передавая детали (например, шлем), он не столь конкретен в передаче внешнего облика царицы. Не исключено, что он не работал с натуры, а пользовался какими-то образцами.

Ключ к пониманию бюста дает надпись на польском языке, высеченная справа на срезе: «Drogi upominek odmoiey Dobrodzieyki: 1765» («Дорогой подарок от моей Благодетельницы: 1765»). Она не только обозначает дату, объясняя молодость изображенной русской царицы, но и позволяет воссоздать его историю. Как предположила Е. В. Карпова, подробно изучившая произведение, из надписи мы вправе заключить, что бюст мог быть подарен Екатериной II королю Станиславу Августу (вероятно, в 1765 году или даже чуть ранее), после чего тот распорядился высечь надпись на польском языке. Логично предположить, что «благодетельницей» для Станислава Августа царица стала после его избрания на польский престол в 1764 году. В таком случае мы имеем здесь первое по времени скульптурное изображение Екатерины II, что делает бюст действительно уникальным.

Внимательно изучив литературу и архивные документы, исследовательница предлагает так реконструировать последующую историю портретного бюста Екатерины II. По-видимому, именно он находился в Зале аудиенций Королевского замка в Варшаве, вместе с бюстами, изображавшими Елизавету Английскую, Генриха IV Французского и Яна Собеского. На распродаже коллекций из замка (не ранее 1819 года) портрет Екатерины II приобрел известный литератор и коллекционер, владелец «Русского музеума» Павел Петрович Свиньин. Однако уже в 1823-м он уступил «грудной бюст из белого мрамора, представляющий изображение императрицы Екатерины Второй в виде Минервы» Российской академии за полторы тысячи рублей. Позднее бюст стал собственностью Академии наук, а в 1905-м экспонировался на знаменитой выставке в Таврическом дворце. Однако только после передачи бюста в Русский музей в 1993 году выяснилась интереснейшая его история.

Впрочем, и сейчас неясными остаются вопросы, касающиеся этого бюста. Можно предположить, что его отправка из России в Польшу была приурочена к какому-то событию, например к избранию Понятовского королем. Посылка должна была сопровождаться каким-то сопроводительным письмом, на которое польский король должен был ответить. В мемуарах Станислав Август приводит ряд писем, полученных им от Екатерины II. Казалось бы, он должен был воспроизвести и то, в котором речь идет о ее подарке. Тем не менее никаких следов такой переписки не обнаружено.

Остается неясным и главный вопрос: кто мог быть его автором? В 1764–1765 годах в России не было собственных профессиональных скульпторов (знаменитый портретист Федот Шубин еще учился в Академии художеств). Правда, с 1758-го жил в Петербурге и преподавал в Академии французский мастер Никола Жилле, однако его произведения очень не похожи на бюст из Русского музея.

Следует отметить также, что в это время Россия не располагала своим мрамором высокого качества («статуарным мрамором»), который приходилось выписывать из-за границы. Мы сохраняем надежду найти документы, позволяющие более полно раскрыть историю создания бюста.

Аудиенция короля Станислава Августа мельнику и его жене

Марчелло Баччарелли
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Картина, поступившая в московский музей в 1924 году из частного собрания Л. К. Зубалова, происходит, вероятно, из собрания Станислава Августа. В музейном инвентаре зафиксирована надпись, имевшаяся ранее на обороте картины и, возможно, являющаяся переводом оригинальной надписи на польском языке. Она раскрывает сюжет, избранный Баччарелли, придворным живописцем короля, и связанный с попыткой похищения Станислава Августа, предпринятой 1 ноября 1771 года.

В этот вечер в центре Варшавы на карету короля напал вооруженный отряд под командованием некоего Кузмы, за которым стояла вооруженная оппозиция, так называемая Барская конфедерация, выступавшая против реформ и политики Станислава Августа в целом. Немногочисленная охрана не смогла оказать сопротивления нападавшим. Раненого короля разоружили, обобрали и увезли за пределы Варшавы. Как вспоминал позднее Станислав Август, ему удалось завязать диалог с Кузмой, коего он сначала убедил, что за доставку живого короля ему заплатят больше, нежели за мертвого, а затем — что король сможет заплатить ему больше, нежели заговорщики. К тому же карета, которая должна была ожидать пленного Станислава Августа в условленном месте, так и не появилась. В результате Кузма отослал всех своих спутников и остался наедине с королем, успешно продолжавшим уговоры. Глубокой ночью Кузма и раненый Станислав Август набрели на уединенную мельницу и попросились на ночлег, который, не без колебаний, им предоставил мельник. Написав записку о своем местонахождении, король заснул, а окончательно перевербованный им Кузма остался охранять его сон. Примерно через час прибыл полковник Коккеи с небольшим отрядом — и около пяти утра привез Станислава Августа в Королевский замок. Позднее Кузма получил пенсию, на которую смог безбедно жить в Италии.

Итак, на картине представлена аудиенция, каковую в Королевском замке дал Станислав Август мельнику (чье имя в мемуарах не упоминается) и его жене. В центре изображен король, полулежащий на софе. Он протягивает правую руку для поцелуя мельнику, опустившемуся перед ним на колени. Мельничиха в платке и меховой накидке стоит за ним. Практически все приближенные, присутствующие здесь, могут быть идентифицированы. Укажем на некоторых из них. Слева от мельничихи изображен личный врач короля Ян Беклер, служивший ему долгие годы и впоследствии сопровождавший его в Петербург (в коричневом камзоле). Справа на переднем плане показан в профиль граф Казимир Понятовский, старший брат короля, обер-камергер его двора. Рядом с ним расположился Гаэтано Гиджотти, итальянский секретарь Станислава Августа, одетый во все черное. Нашлось здесь и место для автора картины — Марчелло Баччарелли. Он изобразил себя третьим слева, скромно выглядывающим между двумя более важными персонами. Действие происходит в одной из комнат королевского дворца. Отметим особо, что ее украшает овальный портрет Екатерины II в виде богини Минервы.

Картина из московского музея, по-видимому, является авторским повторением другого, датированного 1771 годом, полотна Баччарелли, большего размера, которое погибло во время Второй мировой войны. Оно известно также в ряде копий, в том числе исполненной Фридрихом Лорманном, подписанной и датированной 1788 годом (Варшава, Национальный музей, на временном хранении в Королевском замке).

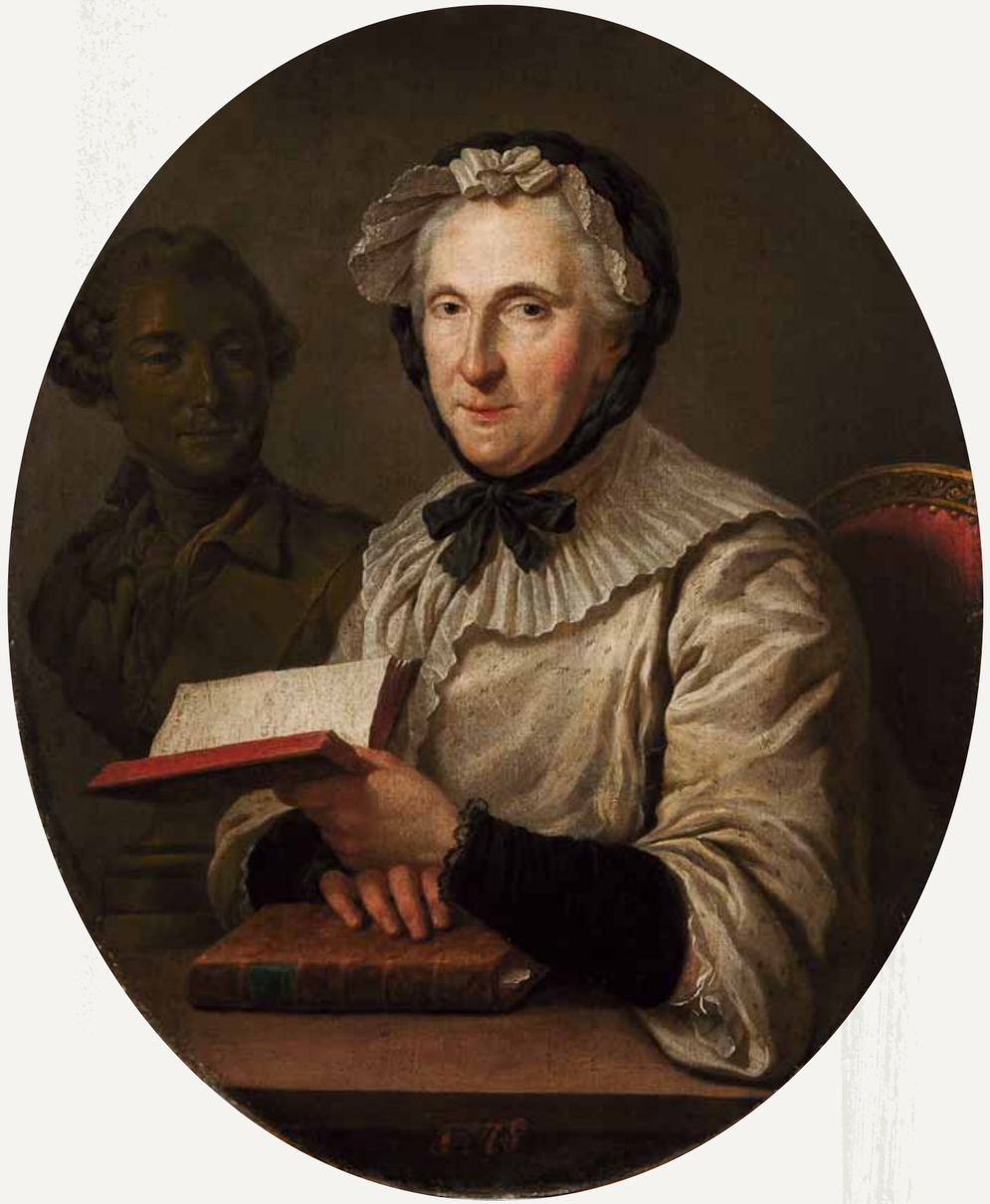


ФОТО: Л. Г. ХЕЙФЕЦ

Портрет Мари-Терез Жоффрен

Неизвестный французский (?) художник середины XVIII века
Государственный Эрмитаж

В Эрмитаже хранится небольшой овальный портрет, где представлена пожилая дама с чепцом на голове. Она сидит в кресле перед столом, на котором лежит книга с надписью: «Connoissa… de… hommes». В левой руке она держит раскрытую книгу. Слева от дамы виден бронзовый бюст, изображающий молодого человека.

Портрет нельзя назвать шедевром. Он написан довольно сухо и, вероятно, является копией несохранившегося оригинала. Имя художника остается неизвестным. Однако, благодаря пастели из Национального музея в Кракове, приписанной Луи-Франсуа Марто и восходящей, вероятно, к тому же прототипу, мы знаем имя изображенной. Это Мари-Терез Жоффрен, урожденная Роде (1699–1777), хозяйка знаменитого салона в Париже, где собирались самые известные люди, в том числе художники и философы (среди них — Вольтер, Монтескье, Гримм). Современники считали, что путешественник, посетивший Париж и не представленный мадам Жоффрен, на самом деле и не был в столице Франции. Подобная популярность тем более удивительна, что мадам Жоффрен не происходила из аристократической семьи и не отличалась богатством (ее муж был владельцем фабрики по производству зеркал и умер относительно рано).

Станислав Август познакомился с хозяйкой этого салона еще в 1753 году, во время первого посещения Парижа. С того момента началась их дружба, о которой свидетельствуют многочисленные письма. Эта переписка не была официальной, и в письмах много непосредственности и эмоциональности, — их можно читать почти как произведения литературы. Пожалуй, уникально то, что Станислав Август называл мадам Жоффрен «Моя дорогая мама» («Ma chere maman»), а она обращалась к нему как к «дорогому сыну» («Mon cher fils»). В 1766 году мадам Жоффрен даже посетила Варшаву, где Станислав Август постарался принять ее с подобающим респектом.

Тем не менее в мемуарах король писал о мадам Жоффрен с легким юмором: «Эта поразительная женщина в течение 40 лет пользовалась расположением всех, кто выделялся в Париже своими заслугами, талантами или красотой. Она была обязана этим живости ума, услугам, которые любила оказывать на редкость сердечно — и умела оказывать на редкость ловко, а также множеству поистине великодушных поступков… В 70 лет она ходит пешком, она пишет, она исправляет своих друзей и ворчит на них, и даже тиранит их — с такой энергией, с какой могла бы проделывать всё это 30 лет назад».

В 1765 году Станислав Август поручил мадам Жоффрен заказать ведущим французским живописцам — Карлу Ванлоо, Франсуа Буше и Жозефу-Мари Вьену — четыре монументальные картины на сюжеты из древней истории. Сам король участвовал в подготовке программ картин, которые должны были прославлять различные понятия: Соревнование, Правосудие, Согласие и Великодушие. Двух художников пришлось со временем заменить, потому что Буше от работы отказался, а Ванлоо умер. Тем не менее и сейчас в Королевском замке можно видеть произведения, заказанные через мадам Жоффрен. Это «Август перед статуей Александра Великого» и «Великодушие Сципиона» Вьена, а также «Царь скифов Силарус и его сыновья» Ноэля Алле и «Цезарь отказывается смотреть на голову Помпея» Луи Жана-Франсуа Лагрене.

В переписке с мадам Жоффрен находилась и Екатерина II. По-видимому, до нас дошла лишь часть писем русской царицы (ответы француженки неизвестны). В 1771-м Екатерина II купила у мадам Жоффрен две большие картины Карла Ванлоо: «Испанский концерт» и «Испанское чтение», исполненные художником еще в 1754 году.

Портрет мадам Жоффрен поступил в Эрмитаж в 1933-м, и предыдущая история его нам неизвестна. Тем не менее в инвентарях собрания Станислава Августа числился портрет его «матушки», будто бы подписанный Жаном-Франсуа Кольсоном. Он значился в королевской коллекции под номером 1478. Никаких следов подписи Кольсона на эрмитажном портрете обнаружить не удалось, однако на нем можно видеть полустертый номер, соответствующий инвентарю собрания Станислава Августа. Поэтому логично предположить, что перед нами тот самый портрет. Такую гипотезу подтверждает и бронзовый бюст, изображенный слева от мадам Жоффрен, который кажется похожим на портрет польского короля.

Алтарь

Урбано Бартелези и польские мастера
Государственный музей истории религии

Небольшой алтарь, украшенный рельефом из позолоченной бронзы и гербами Речи Посполитой и семьи Понятовских, а также орденом Святого Станислава, хранится в Государственном музее истории религии. Его история, казавшаяся загадочной, прояснилась лишь в самое последнее время, в результате исследований Р. Т. Рашковой и ее польских коллег: А. Саратович-Дудинской и Д. Шевчик-Прокурат (совместная статья готовится к публикации).

Наиболее интересен здесь барельеф из позолоченной бронзы, который представляет усекновение главы Иоанна Крестителя. Слева изображен, в сильном движении, палач, правой ногой попирающий обезглавленное тело святого. Левой рукой он поддерживает отрубленную голову, передавая ее Саломее, держащей поднос. На втором плане видна фигура служанки.

Как удалось установить, рельеф является повторением композиции из церкви Сан-Джованни Деколлато в городе Валлетта на острове Мальта и исполнен в Риме по заказу великого магистра (гроссмейстера) Мальтийского ордена Грегорио Карафа в 1688–1689 годах (ныне — в музее собора). Рисунок для литья в бронзе исполнил известный римский художник Чиро Ферри, а литье, позолоту и чеканку осуществил мастер Урбано Бартелези. По-видимому, тогда же был создан и данный рельеф, который оставался в течение более чем 100 лет в Риме. Только в 1772 году Джузеппе Гарампи, просвещенный священнослужитель, назначенный папским нунцием (послом) в Варшаве, преподнес этот экземпляр королю Станиславу Августу. Есть основания предполагать, что и весь алтарь был исполнен по рисунку Чиро Ферри в 1680-х. Стилистически он очень близок реликварию из той же церкви, который также создан по рисунку этого мастера.

Можно предположить, что гербы, связанные с Польшей, были добавлены тоже в Риме, поскольку в них допущены геральдические ошибки. Очевидно, это произошло непосредственно перед отправкой алтаря в Варшаву. В 1777 году алтарь с рельефом «Усекновение главы Иоанна Крестителя» был помещен в новой капелле Королевского замка в Варшаве.

Как же алтарь попал в Россию? Его появление связано с жизнью и смертью графини Жанетты (Иоанны Непомуцены Варвары) Грудзинской, которая 24 мая 1820 года стала супругой великого князя Константина Павловича, наместника императора в Царстве Польском. Она получила при этом титул княгини Лович. Современники писали о ней с большой теплотой и указывали, что она оказывала благотворное влияние на трудный характер своего мужа.

Как известно, в конце 1830-го в Польше произошло восстание. Константину Павловичу и его супруге пришлось покинуть Варшаву. Великий князь умер по дороге в Петербург, 15 июня 1831 года, в Витебске. Жанетта Лович присутствовала при его кончине, а затем сопровождала его тело в столицу. Здесь она жила в Гатчине, а затем в Царском Селе, пользуясь уважением императорской семьи. Однако она тяжело болела и скончалась в Царском Селе 17 ноября 1831 года, в возрасте 35 лет. Ее похоронили там же, в католической церкви Святого Иоанна Крестителя.

Незадолго до смерти княгиня Лович обратилась с письмом к императору Николаю I, где просила «доставить в Царское Село, в Римско-католическую церковь» алтарь из Королевского замка в Варшаве, перед которым она венчалась. То же пожелание она высказала в завещании. Николай I распорядился исполнить последнюю просьбу княгини Лович, и в апреле 1833 года в Царское Село в трех ящиках был доставлен алтарь из замка, в том числе «образ бронзовый с изображением усекновения главы Иоанна Крестителя». Более чем 100 лет спустя костел в Царском Селе был закрыт. Именно тогда алтарь из Варшавы передали в Музей истории религии и атеизма. История его была к тому времени полностью забыта.

Остается добавить, что останки княгини Лович к 1938 году уже не находились в Царском Селе. Потомки сестры в 1929-м вывезли саркофаг с ее останками на родину и захоронили в семейном склепе Хойновских в Равичах.

ФОТО: К. В. ШАПОВАЛОВ

Пигмалион и Галатея

Пьетро Стаджи
Государственный Эрмитаж

Эта монументальная мраморная группа не экспонируется на выставке в Николаевском зале. Из-за больших размеров (ее высота — 235 см) и внушительного веса ее оставили на постоянном месте, в Галерее истории древней живописи в Новом Эрмитаже. Однако не вызывает сомнения, что она тоже происходит из собрания Станислава Августа.

Сюжет композиции взят из «Метаморфоз» Овидия: скульптор Пигмалион влюбился в созданную им самим мраморную статую девушки. Внимая мольбам художника, богиня любви Венера оживила Галатею. Пьетро Стаджи изобразил обнаженную девушку стоящей на небольшой подставке. Чуть наклонившись вперед, она, кажется, обращается к Пигмалиону, который, сжимая руки, бросается на колени перед ней. Мальчик Амур целует правую руку Галатеи.

Группа лишена авторской подписи, но из документов следует, что выполнил ее малоизвестный скульптор Пьетро Чеккардо Стаджи (1754 — до 1814). Стаджи жил и трудился в итальянском городе Каррара, славящемся своими каменоломнями мрамора. Каррарцы с юности умеют работать в камне, и многие из них становились профессиональными скульпторами. В то же время обычно они предпочитали творить по уже известным образцам, например копируя знаменитые статуи — древние или современные.

Так в нашем случае и поступил Стаджи. Только образцом для него послужила работа не древних мастеров, а старшего современника. В 1763 году Этьен Морис Фальконе (1716–1791), в будущем автор Медного всадника, создал композицию на сюжет «Пигмалион и Галатея». Небольшая группа, находящаяся ныне в Лувре, послужила, в свою очередь, образцом для реплики в фарфоре (исполненной на Севрской мануфактуре), которой как раз и вдохновлялся Стаджи. Можно сказать, что в создании каррарского ваятеля пропали элегантность и тонкость, присущие группе Фальконе, однако ему нельзя отказать в профессионализме и умении работать с мрамором.

Неизвестно, когда именно Стаджи получил заказ от Станислава Августа на две монументальные мраморные группы (вторая, под названием «Прометей и созданный им человек», имеющая образцом композицию в фарфоре, исполненную по модели Луи-Симона Буазо (1743–1809), также хранится ныне в Эрмитаже). Вероятно, выбор скульптора объяснялся тем, что брат Пьетро, Джоакино Стаджи, работал в Польше и был лично известен Станиславу Августу. По-видимому, обе группы были завершены к концу 1792 года, поскольку 6 февраля 1793-го король дал указания об их оплате, упаковке и транспортировке из Каррары в Ливорно (откуда регулярно отправлялись корабли в разные страны). Вероятно, из-за большой тяжести скульптур, их пересылка в Польшу заняла много времени. Только 8 августа 1795 года придворный живописец и художественный консультант короля Марчелло Баччарелли писал своему патрону: «Как я уже сообщал Вашему Величеству в моем последнем письме о получении двух групп Стаджи, они прибыли в хорошем состоянии. Мне [они] кажутся хорошей работой. У Галатеи особенно прекрасное тело, ее лицо достаточно красиво и выражает нежность, довольно выразительна и голова Пигмалиона… Однако не могу судить окончательно или критиковать эти группы, потому что видел их только внутри ящиков…»

Вероятно, тогда мысли Станислава Августа были далеки от искусства. Практически, его королевство уже перестало существовать. Прошел год, прежде чем Баччарелли получил секретный указ перевезти обе группы в Петербург. Возможно, это было связано с задуманным еще Екатериной II переездом Понятовского в столицу России. Обе группы действительно были доставлены в Петербург в следующем году, когда здесь оказался и сам король. Вскоре после приезда он подарил обе композиции Павлу I, который «велел поспешить с постановкою этих групп, чтоб король мог их видеть уже установленными на первом балу в Георгиевском зале…». Позднее из Зимнего дворца их перевезли в Таврический дворец, затем вернули в главную императорскую резиденцию. При этом не учитывалось, что группы создал один и тот же скульптор, рассматривавший их, вероятно, как парные. В результате они оказались в одном музее, но в разных зданиях и на разных этажах.

ЭРМИТАЖ — ПОЛЬША*

На фото:
Национальный музей в Варшаве
● ФОТО: NICOLAS GROSPIERRE

ПОЛЬША
ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В ПОЛЬШЕ

1956
Рембрандт и его школа
3 экспоната
Национальный музей, Варшава
15 марта — 30 апреля 1956

1964
Бернардо Беллотто, прозванный Каналетто
8 экспонатов
Национальный музей, Варшава
Сентябрь–ноябрь 1964
Ранее: Дрезден; далее: Вена

1965
[Археологическая выставка]
31 экспонат
Национальный археологический музей, Варшава
Июнь–август 1965

1967
Ордена, наградные медали и знаки СССР
177 экспонатов
Музей медальерного искусства, Вроцлав
Ноябрь 1967 — 1968

1970
Декоративно-прикладное искусство Дагестана
534 экспоната
(85 экспонатов — из собрания Государственного Эрмитажа)
Археологический музей, Варшава
Археологический музей, Краков
Археологический музей, Вроцлав
Октябрь 1970 — 1971
Далее: Прага, Писек, Братислава (ЧССР)

1972
Западноевропейский пейзаж 1550–1650 годов
(из собраний музеев ГДР, ВНР, ПНР, ЧССР и Государственного Эрмитажа)
10 экспонатов
Национальный музей, Варшава
15 марта — 15 апреля 1972
Далее: Прага, Будапешт

1973
Французская живопись XVII — XX веков
(из собрания Государственного Эрмитажа)
25 экспонатов
Национальный музей, Варшава
15 июня — 1 августа 1973

1973
Коперник: наука, правда, прогресс
13 экспонатов
Галерея и центр детского творчества, Торунь
5 сентября — 8 ноября 1973

1975
Художественное оружие Западной Европы и Востока XV — XVIII веков
(из собрания Государственного Эрмитажа)
151 экспонат
Исторический музей, Вроцлав
19 марта — 30 апреля 1975;
Замок-музей, Мальборк
Май — 9 сентября 1975;
Музей Войска Польского, Варшава
22 сентября — 3 ноября 1975

1976
Сокровища скифского искусства (Сокровища скифских курганов)
162 экспоната
Национальный музей, Варшава
4 августа — 12 сентября 1976
Ранее: София
Далее: Прага, Белград

1978
Художественное оружие Средней Азии и Кавказа XVIII — XIX веков
(из собрания Государственного Эрмитажа)
240 экспонатов
Исторический музей, Вроцлав
Март — 13 мая 1978;
Замок-музей, Мальборк
Май — 20 июля 1978;
Музей Войска Польского, Варшава
Июль — 5 ноября 1978

1981
Западноевропейская резная кость XII — XIX веков
(из собрания Государственного Эрмитажа)
146 экспонатов
Национальный музей, Варшава
15 июня — 19 июля 1981

1984
Рембрандт и его школа
32 экспоната
Национальный музей, Варшава
10 октября — 14 ноября 1984

1989
Мир этрусков. Археологические памятники из музеев социалистических стран
190 экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа
Народный музей, Варшава
С октября 1989
Ранее: Берлин, Прага, Будапешт

1990
Русское художественное оружие XVI — XIX веков
123 экспоната
Замок-музей, Мальборк
1 июня — 18 декабря 1990

1991
Европейское парадное оружие XVII — XIX веков
110 экспонатов
Замок-музей, Мальборк
15 июня — 15 октября 1991

1994
Средневековое прикладное искусство Западной Европы
90 экспонатов
Замок-музей, Мальборк
15 июля — 11 ноября 1994

1996
Акварели Зигмунда Фогеля
17 экспонатов
Королевский дворец Лазенки, Варшава
14 октября — 20 декабря 1996

1997
Золотые ворота Польши. К 1000-летию Гданьска
7 экспонатов
Национальный музей, Гданьск
2 мая — 31 августа 1997

2000
Шедевр Питера Пауля Рубенса «Снятие с креста»
(из собрания Государственного Эрмитажа)
3 экспоната
Национальный музей, Варшава
7 апреля — 28 мая 2000

2002
Сто один шедевр старых мастеров.
Доспехи и гобелены XIV — XVII веков из собрания Государственного Эрмитажа
101 экспонат
Замок-музей, Мальборк
25 мая — 27 октября 2002

2004
Спорт в Древней Греции
25 экспонатов
Национальный музей, Варшава
15 мая — 30 июля 2004

2004
Замок эпохи Возрождения.
Шпалеры и другие произведения декоративно-прикладного искусства XV — XVI веков из собрания Государственного Эрмитажа
55 экспонатов
Замок-музей, Мальборк
28 мая — 31 октября 2004

2005
300 лет ордена Белого Орла
33 экспоната
Королевский замок, Варшава
1 ноября 2005 — 28 февраля 2006

2006
Балтийский янтарь
(из собрания Государственного Эрмитажа)
227 экспонатов
Исторический музей, Гданьск
28 июня 2006 — 17 января 2007

2006
Сияние серебра.
Художественное серебро XVI–XIX веков с территории исторической Речи Посполитой и современной Польши из собраний ведущих российских музеев: Государственного Эрмитажа, Музеев Московского Кремля, Государственного Исторического музея
62 экспоната
Королевский замок, Варшава
11 сентября — 26 ноября 2006

ЭРМИТАЖ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ ПОЛЬСКИХ СОБРАНИЙ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ

1956
Выставка произведений изобразительного искусства из польских музеев
410 экспонатов
22 июля — 31 августа 1956

1960
Произведения Яна Матейко
120 экспонатов
12 января — 8 февраля 1960

1966
Современный польский плакат
22 июня — 22 августа 1966

1967
Произведения скульптора Ф. Стрынкевича и художника К. Шрамкевича
53 экспоната
18 декабря 1967 — 25 апреля 1968

1968
Международная выставка графики «Интерграфика-67»
958 экспонатов
(26 произведений художников Польши)
24 августа — 15 сентября 1968

1968
Современные польские шпалеры и декоративные ткани
46 экспонатов
19 ноября 1968 — 6 января 1969

1968
Международная выставка революционного плаката
481 экспонат
29 декабря 1968 — 29 января 1969

1970
Образ В. И. Ленина в современном польском искусстве
89 экспонатов
4 августа — 24 сентября 1970

1972
Современная польская графика
94 экспоната
24 октября — 26 ноября 1972

1972
Западноевропейский пейзаж 1550–1650 годов
(из собраний музеев ГДР, ВНР, ПНР, ЧССР и СССР (Государственный Эрмитаж)
122 экспоната
24 октября — 26 ноября 1972

1973
Западноевропейская живопись XVII — XVIII веков
(из Национального музея, Варшава)
26 экспонатов
20 июня — 1 октября 1973

1975
Гравюры и рисунки Тадеуша Кулисевича
163 экспоната
23 июля — 7 сентября 1975

1976
Польский портрет XVII–XVIII веков
80 экспонатов
3 декабря 1976 — 2 января 1977

1977
Ксаверий Дуниковский. Живопись, скульптура, графика
118 экспонатов
20 апреля — 10 мая 1977

1978
Медальерное искусство Польши
562 экспоната
21 сентября 1978 — 22 октября 1978

1978
Янтарь в творчестве старых и современных мастеров
(из собрания Замка-музея в Мальборке)
137 экспонатов
Апрель — 30 октября 1978

1979
Реалистическое искусство Польши XVI — XX веков. Традиции и современность
115 экспонатов
22 мая — 24 июня 1979

1981
Польское серебро XIII — начала XX века
(из собрания Национального музея, Варшава)
120 экспонатов
7 мая — 21 июня 1981

1990
Мир этрусков. Археологические памятники
(из стран Восточной Европы)
862 экспоната
(26 экспонатов из музеев Польши (Народный музей, Варшава; Народный музей, Голуховский замок, Познань))
4 июня — 23 июля 1990

2003
Страсть. Музыкальные зарисовки Кшиштофа Пендерецкого
12 экспонатов
19 июня — 27 июля 2003

* *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «всемирный», или Планета Эрмитаж. Выставочная деятельность музея за рубежом и произведения из зарубежных собраний на выставках в Государственном Эрмитаже. СПб., 2012.

КОРОТКАЯ ЛИНИЯ

ВЛАДИСЛАВ СТРЖЕМИНСКИЙ И КОМПОЗИЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

ВЫСТАВКА НОВОГО ИСКУССТВА, ОТКРЫТАЯ В 1923 ГОДУ В ВИЛЬНЮССКОМ КИНОТЕАТРЕ «КОРСО», СТАЛА ПЕРЕЛОМНЫМ МОМЕНТОМ, «ИНАУГУРАЦИЕЙ» НОВОГО ЭТАПА ПОИСКОВ В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА В ПЕРИОД МЕЖВОЕННОГО ДВАДЦАТИЛЕТИЯ В ПОЛЬШЕ. ЭКСПОЗИЦИЮ ГОТОВИЛИ ВИТАУТАС КАЙРЮКШТИС (1890–1961) И ВЛАДИСЛАВ СТРЖЕМИНСКИЙ (1893–1952) ВМЕСТЕ С МОЛОДЫМИ ХУДОЖНИКАМИ ПОКОЛЕНИЯ 20–30-ЛЕТНИХ ИЗ ВИЛЬНЮСА И ВАРШАВЫ. ВЫСТАВКА ОКАЗАЛАСЬ НЕ ТОЛЬКО МАНИФЕСТОМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, НО И ПЕРВЫМ СОВМЕСТНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЕМ УЧАСТНИКОВ РАЗВИВАЮЩЕГОСЯ В ПОЛЬШЕ КОНСТРУКТИВИЗМА. СПУСТЯ ГОД ХУДОЖНИКИ ОБЪЕДИНИЛИСЬ В ГРУППУ «БЛОК КУБИСТОВ, СУПРЕМАТИСТОВ И КОНСТРУКТИВИСТОВ», ТЕМ САМЫМ УВЕДЯ ПОЛЬСКИЙ АВАНГАРД ОТ УЖЕ НЕ ВДОХНОВЛЯЮЩЕГО ФУТУРИЗМА-КУБИЗМА В НАПРАВЛЕНИИ КОНСТРУКТИВИЗМА. ТО, ЧТО БЫЛО ПРЕДСТАВЛЕНО НА ВИЛЬНЮССКОЙ ВЫСТАВКЕ, В БОЛЕЕ ПОЗДНИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ПОЛУЧИЛО НАЗВАНИЕ «РАДИКАЛЬНЫЙ МОДЕРНИЗМ».

Бывший кинотеатр «Корсо», Вильнюс

ПАУЛИНА КУРК-МАЙ

Владислав Стржеминский[3] экспонировал 10 работ: в диапазоне от кубизма и супрематизма до синтетического направления, названного «унизмом». Среди них (в основном это рисунки и живописные произведения) особого внимания заслуживает единственный пространственный объект, сегодня не существующий и реконструированный в Музее искусства в Лодзи в 70-х годах, — проект железнодорожного вокзала в Гдыне.

Формально ссылаясь на архитектоны Казимира Малевича, работа фактически предлагала новое направление развития современной архитектуры. Сегодня можно сказать, что Стржеминский представил концепцию модернизации не только изобразительного искусства и архитектуры, но и страны.

Гдыня служила тогда одним из крупнейших транспортных узлов возрожденной Речи Посполитой — современным портом, стремительно построенным на месте небольшой рыбацкой деревушки. Манифест Стржеминского был уместен. Польша в 1918 году обрела независимость вместе с другими странами Балтии и Центральной Европы. Все эти страны уделяли особое внимание государственному строительству и созданию современных хозяйственной, социальной и культурной систем — таких, которые обеспечили бы развитие, позволяющее не потерять достижений цивилизации и вместе с тем учесть идентичность сообщества местных жителей. Геополитическая ситуация Центральной Европы тех лет специфически связала искусство с более широкими поисками правильной модели модернизации государства. Стржеминский, представляя упомянутый проект вокзала для Гдыни, выступил с моделью, встраивающей современное искусство и архитектуру в общенациональные процессы.

Проект вокзала в Гдыне никогда не был осуществлен, однако вернулся к зрителю в 1931 году в качестве иллюстрации к книге «Композиция пространства», написанной художником совместно с женой, Катажиной (Екатериной Николаевной) Кобро (1898–1951). Это была вторая его книга, после «Унизма в искусстве» (1928), и обе они связывали унизм с концепциями построения формы в скульптуре, архитектуре и даже в типографике.

5
↓
с. 086
с. 160

Идеи Стржеминского были сродни неопластицизму [1]. Так же как и идеи голландского De Stijl, они постулировали использование упрощенных форм и основных цветов, добавив, однако, соединяющий их элемент — так называемый пространственно-временной ритм. В качестве отправной точки, предлагалось взглянуть на создание скульптуры как на задачу формирования пространства: для того чтобы скульптура могла соединяться с пространством, нужно найти правильный ритм, гармонизирующий эти отношения и основанный на золотом сечении. Ожидалось, что этот подход продвинет пластические искусства и архитектуру. Архитектурные проекты, созданные по другим принципам, определялись Стржеминским как «демонстрационные»: архитектура Ле Корбюзье, с ее геометрикой и упрощением форм, без опоры в основе композиции, была, по словам художника, слишком поверхностной.

Стржеминский и Кобро не отвергали, однако, утилитаризма, царившего, например, в кругу варшавской группы Praesens, членами которой они были некоторое время. Правильную композицию они признавали частью столь же важной, сколь и функциональность и соответствие технологиям. Обращали они внимание и на значимость архитектуры для ее пользователей: «План и разрезы здания имеют значение не сами по себе, но как оболочка, управляющая движениями человека, находящегося в ней, его пространственно-временным ритмом».

Теория «композиции пространства» делала акцент на выработке такого решения, которое связывает «функциональный ритм»

> «Конечной целью архитектуры не является построение практичных домов, а также увеличение числа скульптур и выставочных павильонов. Ее цель — быть регулятором ритма жизни, социального и индивидуального.»
>
> Владислав Стржеминский
> W. Strzemiński,
> Zasady nowej architektury [1931],
> [w:] red. Z. Baranowicz, Władysław Strzemiński.
> Pisma, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
> 1975, s. 141.

турой, в которой они представлены. Посетители также имели четко очерченный «путь движения», обозначенный с помощью черной полосы коврового покрытия на полу.

Статья Владислава Стржеминского о подходах к формированию окружающей среды была напечатана в 1947 году. Он постулировал в ней создание города как «единого и целенаправленного самодостаточного организма». Правда, здесь не было прямого обращения к идее ритма, а были идеи создания «оптических впечатлений», которые могли бы усилить в людях положительные чувства, а также повлиять на их эффективность. Стржеминский выступил против радикального функционализма, безликого конструирования, обозначил концепцию «идеального города», где будут решены проблемы связи, жилья, доступа к зелени, солнцу и чистому воздуху. Одна из идей заключалась в использовании параллельного расположения районов, которые в графической системе напоминают основные изображения неопластицизма.

В этом контексте проектной задачей художника оставалось создание современной среды для нового человека, который благодаря разработанным нормам и стандартам строительства получит лучшие условия развития. Понятие пространственной композиции и ее использование в архитектуре были для Стржеминского моделью применения современного искусства на практике. Он принципиально отвергал эстетику в пользу организации и эргономики, которые могли быть поддержаны научной организацией труда, техникой, психофизиологией и механикой. Целью изобразительного искусства должно было стать «производство пресс-форм в области социальной полезности».

Владислав Стржеминский, идеолог социальной полезности искусства, остается уникальной фигурой на фоне польского авангарда. В определенной степени, как Иосиф Обертинский, один из героев его незавершенной повести, написанной после Второй мировой войны, он был «рациональным, человеком логики и самой математически короткой линии, энтузиастом, который верил в равномерно восходящее движение прогресса в мире». Где, добавим, искусство авангарда может быть опорой для жизни.

движений человека с «пространственно-временным континуумом» композиции (с учетом используемых материалов): «Архитектура требует полной взаимосвязи: места, утилитарных решений, дизайна, качества, цвета и направления, формы, каковые в архитектуре сами управляют ритмом жизни человека».

Эти смелые предложения нашли воплощение в серии скульптур Катажины Кобро и в картинах Владислава Стржеминского.

Известно также, что художники в составе группы Praesens участвовали в проектировании выставочных павильонов для Всеобщей национальной выставки в Познани в 1929 году.

Тем не менее новые принципы организации пространства оставались лишь замыслами. Некоторое представление о них можно получить, увидев проект композиции жилого интерьера, сделанного Владиславом Стржеминским в 1930-х годах.

Единственный сохранившийся проект дизайна интерьера за авторством Стржеминского, Зал неопластицизма, сделан в 1948 году для нового здания Музея искусства в Лодзи. В этом зале должна была экспонироваться часть международной коллекции современного искусства, созданного в 1929–1939 годах группой a.r. Вмешательство Стржеминского заключалось здесь в выборе цвета стен в обновленном интерьере и в делении пространства через «расчленение» стен цветами неопластицизма, что не только организовывало пространство, но и, несомненно, снижало контраст между радикальной формой изображений и традиционной архитек-

1 **Неопластицизм** — введенное Питом Мондрианом обозначение направления абстрактного искусства, которое существовало в 1917–1928 годах в Голландии и объединяло художников, группировавшихся вокруг журнала De Slijl («Стиль»). Для «Стиля» характерны четкие прямоугольные формы в архитектуре («интернациональный стиль» П. Ауда) и абстрактная живопись в компоновке крупных прямоугольных плоскостей, окрашенных в основные цвета спектра (П. Мондриан).

АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО

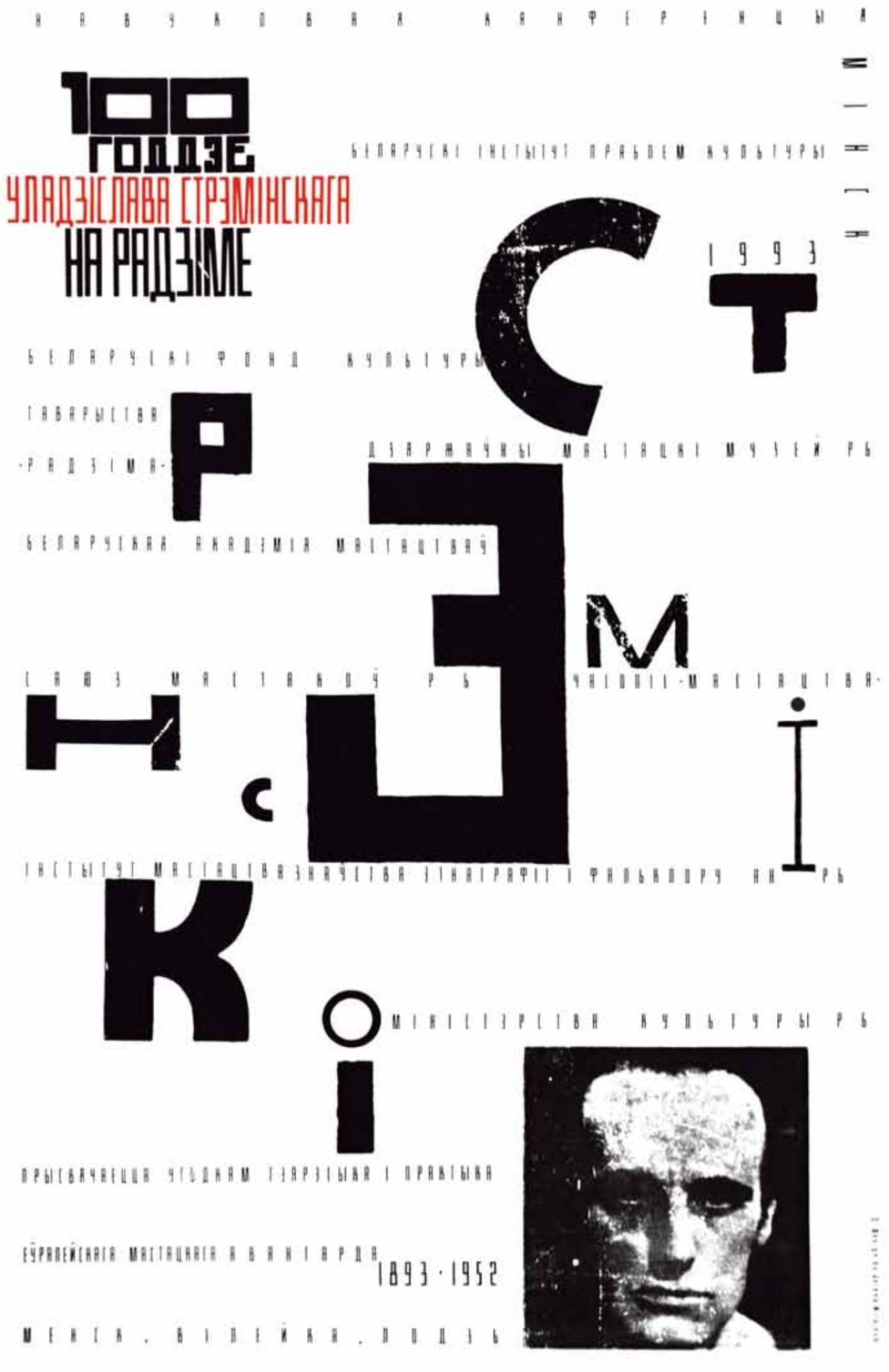
Стржеминский[3] окончил кадетский корпус в Минске, потом Высшее военно-инженерное училище в Санкт-Петербурге. На войне он лишился руки и ноги, но, как и древний рыцарь, продолжил свое победное сражение. Знакомство с Цехановским в Петербурге во многом сподвигло его на смену поля битвы, Стржеминский делается художником. Вслед за Малевичем становится Утвердителем нового искусства (УНОВИС) и впоследствии создает теорию унизма, этимологически и идейно связанную с витебским экспериментом. Вместе с Цехановским и Дмитриевым, назначенным в 19-м году главным хранителем памятников в только что созданной Белоруссии, придумал проект создания в Минске города будущего, странным образом осуществившегося в середине 30-х, когда граница СССР была в 20 километрах и в Минске строили символический въезд в СССР. Он постоянно перемещался между культурными центрами: Витебском, где товариществовал с Малевичем; Смоленском, где работал с Эйзенштейном в Художественно-агитационных мастерских; и Минском, где расписывал агитпоезда. В Смоленске вместе с женой, немкой по происхождению, Катажиной Кобро (они познакомились в госпитале в Москве, где она была сестрой милосердия), Стржеминский открыл Художественную мастерскую — модель Витебской школы Малевича, который приезжал туда с лекциями. Ученицей их, например, была Надя Ходасевич, в будущем французская художница Надя Леже, оставившая воспоминания о своих учителях. В тогдашнем Вильно Стржеминский ничего близкого для себя не нашел, Рущиц и постакадемисты были для него жалкими интерпретаторами. Он нашел нужное место в Варшаве, примкнув к объединению BLOK, а потом и вовсе переехал в пролетарский город Лодзь, сочтя аудиторию подходящей для своей теоретической, а по сути — магической, деятельности. По примеру Малевича, он пишет книгу — Die Gegenstandlose Welt («Беспредметный мир»), оказавшуюся незамедлительно в центре европейской арт-критики; затем последовали Unizm w Sztuce, «Пространственная композиция» (вместе с Кобро), «Солнце в закрытых глазах».

3
↓
с. 084
с. 160

СТРЖЕМИНСКИЙ, ХУДОЖНИК-ВОИН, РЫЦАРЬ, ОДИН ИЗ ТЕХ, КТО ВОССТАНОВИЛ В ПРАВАХ МАГИЧЕСКОЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ И ОПЫТ ИСКУССТВА. ЕГО ФАМИЛИЯ И ГЕРБ «СТРЕМЯ» ПРОИСХОДЯТ ИЗ ДРЕВНЕЙ ИСТОРИИ О РЫЦАРЕ, КОТОРЫЙ, УТРАТИВ В БИТВЕ МЕЧ И КОНЯ, ПОБИВАЛ ВРАГОВ ОГРОМНЫМИ КОВАНЫМИ СТРЕМЕНАМИ, ИСПОЛЬЗУЯ ИХ КАК БОЕВЫЕ ЦЕПЫ.

Например, он настоял, чтобы студенты обязательно пошли на выставку африканского оружия. Там были наконечник древнего копья и фильм о том, как раненные им слоны падают замертво. Экскурсоводы, огромные черные воины, говорили только на французском, и Дуцкий, для которого это был второй родной язык, спросил у них: «Чем отравлено это страшное копье?» «Ничем, — ответил великолепный негр. — На нем рисунок, видите? Будьте уверены: если вы коснетесь лезвия, то немедленно умрете, поэтому оно под стеклом». Этот короткий урок исчерпывающе демонстрировал суть мышления Стржеминского. Предлагая ученикам оценить композицию, Томашевский требовал долго смотреть на нее, а потом закрыть глаза: если вы продолжали видеть свою композицию как ожог сетчатки, то композиция считалась хорошей. Солнце в закрытых глазах.

Е. Китаева
Плакат к 100-летию В. Стржеминского



РИСУНОК, ВИДИТЕ?

«Ибо король имеет в себе два тела, а именно тело природное и тело политическое. Его природное тело <…> есть смертное тело, подверженное всем превратностям природы и случая вплоть до младенческого или старческого слабоумия, как и прочим подобным бедствиям, случающимся с природными телами прочих людей. Но его политическое тело является телом, каковое не может быть видимо или ощущаемо в прикосновении, поскольку оно состоит из политики и правления и создано для руководства народом и поддержания общего блага. И <…> то, что король совершает в своем политическом теле, не может быть лишено силы или оспорено на основании какого бы то ни было несовершенства его природного тела».**

«После заключения Нового Завета цари должны представать уже не как “провозвестники” Христа, а скорее как Его “тени”, подражатели Христу. Христианский правитель стал christomimetes — буквально “актером”, играющим Христа, или же Его “воплотителем”, представлявшим собой на уровне земного мира двуприродного Бога. <…> Противопоставление природы и благодати повсеместно использовалось для указания не только на то, что ущербность человеческой природы была восполнена благодатью, но и на то, что благодать сделала человека сопричастным самóй Божественной природе»*.**

ДИХОТОМИИ*

КРУЖКА «БЕСЕДА АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО С ДИОГЕНОМ»

Петер Роде III
Польша, Гданьск (Данциг). 1707–1717
Серебро; литье, ковка, чеканка, золочение
Высота 39 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-443

Плутарх рассказывает, что Александр Македонский долго ждал, пока Диоген придет к нему выразить почтение, но философ преспокойно проводил время у себя. Тогда Александр сам решил навестить его. Он нашел Диогена в Крании, когда тот грелся на солнце.
Александр подошел к нему и сказал: «Я — великий царь Александр». «А я, — ответил Диоген, — собака Диоген». «И за что тебя зовут собакой?» «Кто бросит кусок — тому виляю, кто не бросит — облаиваю, кто злой человек — кусаю». «А меня ты боишься?» — спросил Александр. «А что ты такое, — спросил Диоген, — зло или добро?» «Добро», — сказал тот. «А кто же боится добра?» Наконец, Александр сказал: «Проси у меня чего хочешь». «Отойди, ты заслоняешь мне солнце», — сказал Диоген и продолжил греться.

КРУЖКА «ВСТРЕЧА ЦАРЯ СОЛОМОНА С ЦАРИЦЕЙ САВСКОЙ»

Иоганн Роде II
Польша, Гданьск (Данциг). 1690-е
Серебро; литье, ковка, чеканка, частичное золочение. Высота 27 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-17969

Согласно библейскому повествованию, царица Савская, узнав о мудрости и славе Соломона, пришла испытать его. И объяснил ей Соломон все слова ее, и не было ничего незнакомого царю, чего бы он не изъяснил ей.
Царица Савская не могла удержаться и сказала: верно то, что я слышала в земле своей о делах твоих и о мудрости твоей; но я не верила словам, доколе не пришла и не увидели глаза мои: и вот, мне и вполовину не сказано; мудрости и богатства у тебя больше, нежели я слышала.
И подарила она царю 120 талантов золота, и великое множество благовоний, и драгоценные камни; никогда еще не было такого множества благовоний, какое подарила царица Савская царю Соломону.

КРУЖКА «ПРОРОК ИЛИЯ И САРЕПТСКАЯ ВДОВА»

Петер Роде III
Польша, Гданьск (Данциг). 1700–1710
Серебро; литье, ковка, чеканка, частичное золочение. Высота 18.5 см
Государственный Эрмитаж
Инв. № Э-18019

Сарептская вдова — женщина, приютившая пророка Илию, который в благодарность сотворил несколько чудес: сделал так, чтобы в ее доме еда не кончалась, а потом воскресил ее маленького сына, предположительно — будущего пророка Иону.

КРУЖКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЕКАТЕРИНЫ II НА ТРОНЕ

Иоганн Якоб Бром
Польша, Гданьск (Данциг). 1770–1789
Серебро; литье, ковка, чеканка, золочение. Высота 21.5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-8849

Ранним утром 28 июня (9 июля) 1762 года, пока Петр III находился в Ораниенбауме, Екатерина в сопровождении Алексея и Григория Орловых приехала из Петергофа в Санкт-Петербург, где ей присягнули на верность гвардейские части. Петр III, видя безнадежность сопротивления, на следующий день отрекся от престола, был взят под стражу и погиб при невыясненных обстоятельствах. Однажды Екатерина указала в письме, что перед смертью Петр мучился геморроидальной коликой. Екатерина приказала сделать вскрытие, дабы рассеять подозрения в отравлении. Вскрытие показало (со слов Екатерины): желудок абсолютно чист, что исключает присутствие яда.

КРУЖКА «ВСТРЕЧА ИЕФФАЯ С ДОЧЕРЬЮ»

Зигфрид Орнстер
Польша, Гданьск (Данциг). 1690-е
Серебро; литье, ковка, чеканка, частичное золочение. Высота 21.4 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-1786

Один из судей Израиля, Иеффай, поклялся Богу, что если Господь дарует ему победу над злобными аммонитянами, тогда первое, что выйдет ему навстречу по возвращении домой, будет принесено во всесожжение. Когда Иеффай прибыл домой, дочь вышла встретить его. Он был ошеломлен, но в конечном итоге исполнил свою клятву.
Почти все ранние авторы считали, что Иеффай действительно принес дочь в жертву. Идея же о том, что он посвятил или оставил ее навечно в девах, появилась лишь в Средние века.
А поскольку Иеффай изображается великим героем ветхозаветной эры, некоторые библеисты полагают, что это создает для Библии нравственную дилемму.

КРУЖКА «ВСТРЕЧА ИСААКА С РЕВЕККОЙ»

Бенедикт Клаузен (Клаусс)
Польша, Гданьск (Данциг). 1700–1730-е
Серебро; литье, ковка, чеканка, частичное золочение. Высота 19.1 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № Э-17409

Авраам, живший в Ханаане, далеко от родных мест, — решил найти жену своему сыну Исааку у себя на родине, в Харране. По его поручению домоправитель Элиезер отправился в Месопотамию. Собираясь в дорогу, он помолился Господу, попросив дать знак, что его выбор невесты для Исаака угоден Богу.
Прибыв в «город Нахора» (Харран), слуга Авраама встретил у колодца Ревекку, приходившуюся Аврааму внучатой племянницей, и был тронут ее приветливостью и предупредительностью. Элиезер усмотрел в этом знамение свыше, попросил руки́ Ревекки у ее родителей для сына своего господина и получил согласие.
Исаак полюбил Ревекку и женился на ней.

*
Дихотомия (греч. dicholomia) — рассечение надвое.
**
Plowden E. Commentaries or Reports. London, 1816. Цит. по: *Э. Х. Канторович* Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М., 2015.
***
Там же.

ПОЛЬСКИЕ ПЛИТЫ И «КОНСЕРВАТОРЫ ЗАБЫТКОВ»

Возвращение произведений искусства в Познань

В КОНЦЕ 1990 ГОДА ПРОИЗОШЛО ВАЖНОЕ СОБЫТИЕ В СФЕРЕ РУССКО-ПОЛЬСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ. ПОЛЬСКОЙ СТОРОНЕ БЫЛИ ПЕРЕДАНЫ ИЗ ЭРМИТАЖА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА, ПРОИСХОДЯЩИЕ ИЗ ПОЗНАНИ И ЕЕ ОКРЕСТНОСТЕЙ И СЧИТАВШИЕСЯ УТРАЧЕННЫМИ ВО ВРЕМЯ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ, В ТОМ ЧИСЛЕ ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННЫЕ БРОНЗОВЫЕ НАДГРОБИЯ ИЗ ПОЗНАНСКОГО СОБОРА. В СВОЕ ВРЕМЯ ОБ ЭТОМ ПИСАЛОСЬ В ПОЛЬСКИХ ГАЗЕТАХ, НО В НАШЕЙ СТРАНЕ ИНФОРМАЦИИ ОБ ЭТОМ ПРАКТИЧЕСКИ НЕ БЫЛО. ТЕМ НЕ МЕНЕЕ САМ ФАКТ ВОЗВРАТА ТАК НАЗЫВАЕМОГО ПЕРЕМЕЩЕННОГО ИСКУССТВА СЛЕДУЕТ СЧИТАТЬ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫМ, И ОСУЩЕСТВИТЬ ЕГО УДАЛОСЬ ТОЛЬКО БЛАГОДАРЯ ЦЕЛОМУ РЯДУ СЧАСТЛИВЫХ СЛУЧАЙНОСТЕЙ. СВИДЕТЕЛЕЙ СОБЫТИЯ ОСТАЛОСЬ СЕГОДНЯ СОВСЕМ НЕМНОГО, ЧТО ПОБУЖДАЕТ МЕНЯ НАПОМНИТЬ О НЕМ.

Могильная плита воеводы Лукаша Гурки
Познань, Архикафедральная базилика Святых Петра и Павла

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ
● ФОТО: АЛЕКСАНДР ПЕТРОСЯН

Группа произведений, о которых пойдет речь, поступила в Эрмитаж из ГМИИ имени А. С. Пушкина в Москве относительно поздно, в 1955 году, без какой-либо легенды и без сведений о первоначальном местопребывании. Сюда входили пять бронзовых надгробий в разобранном состоянии (всего 31 предмет), а также старинная дверь и чугунное ограждение камина. Позднее выяснилось, что плиты были вывезены нацистами из Познани в Германский национальный музей в Нюрнберге, а затем эвакуированы оттуда и где-то по пути перехвачены советскими войсками. Некоторое время они хранились в Москве, потом их «списали» в Эрмитаж. Справедливости ради следует сказать, что, по некой устной традиции, они считались в Эрмитаже «польскими».

Насколько мне известно, никаких попыток изучения плит долго не предпринималось, да это было не так уж и легко сделать. Одни из них стояли в «гребенке», другие были просто прислонены к стенке. Они находились в самом романтичном (и одновременно самом неудобном) хранилище скульптуры, на первом этаже здания Эрмитажного театра (ныне это помещение вошло в Зимний дворец Петра Великого). Вряд ли стоит напоминать, что «перемещенное искусство» считалось секретным и проявлять к нему большой интерес было рискованно.

Вероятно, в конце 1970-х годов И. Н. Новосельская, возглавлявшая в течение многих лет Отдел западноевропейского искусства, поручила мне разобраться с этими плитами, дабы понять их происхождение. С трудом прочитав надписи старинным готическим шрифтом, я нашел латинское слово poznaniensis, что прямо указывало на Познань. Просмотрев несколько книг по истории этого польского города, я нашел фотографию одного из наших надгробий. Другие оказались воспроизведенными в старой монографии о Петере Фишере Старшем, скульпторе и бронзолитейщике конца XV — начала XVI века, также с указанием на местонахождение в соборе Познани.

Дирекция Эрмитажа не раз предлагала Министерству культуры вернуть бронзовые плиты дружественной стране, к тому же пострадавшей в результате немецкой агрессии. Возможно, вопрос решался на еще более высоком уровне, однако, скорее всего, письма из Эрмитажа скапливались где-то в архиве министерства.

Так продолжалось до 1990 года, когда министром культуры (еще СССР) стал известный артист и режиссер Николай Губенко, а министром культуры в Польше — актриса Изабелла Цивиньска, с которой он находился в хороших отношениях. Это обстоятельство, по-видимому, придало нужный импульс развитию событий. Летом 1990 года Эрмитаж посетила делегация специалистов из Польши. Они осмотрели плиты (к тому времени перевезенные в другое помещение и подготовленные к изучению), опознали их и пришли в состояние радостного энтузиазма.

Стоит вспомнить, что, вслед за поляками, в хранилище прорвался знаменитый тогда журналист Александр Невзоров и тоже рассказал о находке, сделав при этом упор на ужасные условия хранения в Эрмитаже (все познается в сравнении).

Наконец, к поздней осени 1990 года принципиальное решение о возврате всей коллекции в Польшу было принято. Однако техническое осуществление операции вызывало большие проблемы. Эрмитаж не располагал ни финансами, ни материалами. Не хватало и просто рабочих рук, чтобы осуществить упаковку и транспортировку тяжелых произведений. На помощь пришло генеральное консульство Польши в Ленинграде. Они договорились с польскими мастерами, работавшими тогда над реставрацией Большого каскада в Петергофе, и те прибыли в Эрмитаж не только с инструментами, но и с материалами. Ящики не понадобились, потому что решили раскреплять тяжелые плиты прямо досками. Работу завершили через пару дней, и плиты общими усилиями погрузили на польский же грузовик (кажется, с открытым кузовом), который должен был довести их до Познани. Согласно достигнутой договоренности, мне предстояло лететь в Познань, распаковать и физически передать польской стороне экспонаты, а на торжественный акт передачи через неделю должны были прибыть В. Ю. Матвеев (тогда заместитель директора по хранению) и Н. К. Косарева (хранитель этих экспонатов).

Добраться до Познани оказалось не так просто. Я летел самолетом до Гданьска, где меня встретили, накормили (не без изысков, абсолютно непривычных в голодном 1990 году) и посадили на поезд, следовавший в Познань, куда я попал, таким образом, поздно вечером.

Во второй половине следующего дня грузовик прибыл в Познань, и тут же возникла проблема. Надгробия предназначались не для музея, а для собора, который не располагал никакими рабочими. Призванные по этому поводу активисты еле-еле выгрузили пару плит и стали жаловаться на сорванные спины и отдавленные пальцы (во что легко верилось из-за отсутствия соответствующей техники). Можно было предполагать, что выгрузка и распаковка займут не один день.

Но на следующий день вопрос решился довольно неожиданно. Дамы из службы по охране памятников, принимавшие в наших действиях самое решительное участие, проявили подлинный патриотизм. Они мобилизовали своих мужей и сыновей, достигших зрелого возраста. С их помощью грузовик наконец разгрузили, а в распаковке дамы приняли даже личное участие, с энтузиазмом открывая произведения, считавшиеся утраченными во время войны. За всеми нашими действиями внимательно наблюдал пожилой настоятель собора, ксендз Томашкевич, который, как и большинство жителей Познани, владел немецким языком. «На огонек» заходили представители культурной общественности города, в том числе реставратор пан Леман, один из тех, кто первым увидел плиты еще в Ленинграде. Посетил нас и профессор Константин Калиновский, с которым мы были заочно знакомы, знаток местной скульптуры барокко. Впоследствии мы не раз встречались с ним на различных конференциях по скульптуре, в том числе и в Познани. Позднее он стал директором Национального музея в Познани и много сделал для его развития.

В тот же день все экспонаты были распакованы, сосчитаны и переданы польской стороне. Согласно плану, я затем переехал в Варшаву, чтобы дожидаться коллег. Через три или четыре дня они прилетели, и мы воссоединились в гостинице, а на следующий день поездом выехали в Познань. Здесь мы оказались вовлеченными в общепольский съезд «консерваторов забытков» (хранителей памятников), в программу которого вошла официальная передача плит. Собственно говоря, «консерваторы» уже начали заседать без нас, причем не в самой Познани, а в ее окрестностях, в усадьбе XIX века. Туда нас и привезли прямо с вокзала. Тут возникла единственная накладка, вероятно из-за простой арифметической ошибки. Нам с Матвеевым отвели одну комнату, с одной супружеской кроватью, правда позолоченной и очень широкой. Как прошла ночь, не помню. Зато вечер выдался бурным. После общего ужина нас в девятом часу вызвали на «продолжение банкета», на сей раз в узком кругу и без дам. «Консерваторы» один за другим произносили длинные заздравные речи на не вполне понятном нам польском языке, после которых нужно было пить до дна. В тот же момент затаившиеся за нашей спиной официанты наполняли бокал снова. После такого гастрономического марафона мы еле дошли до комнаты и спали как убитые.

Сам торжественный акт состоялся в воскресенье. Плиты были приведены в относительный порядок, хотя еще не расставлены на своих местах. Торжественную мессу служил епископ Познани. По словам сотрудника нашего посольства, присутствовавшего при этом, епископ благословил советский народ, едва ли не впервые в истории.

Мы возвращались через Варшаву и имели аудиенцию у министра культуры Польши, госпожи Цивиньской. После обмена любезностями нам были вручены подарки — пакеты с разными продуктами, которые мы радостно привезли домой. Эта деталь показала доброе отношение поляков, уже прошедших суровое испытание рыночной экономикой, к тем, кому подобное испытание еще предстояло.

Остается заметить, что в 1993 году я снова побывал в Познани и увидел знакомые плиты уже в постоянном положении, правда вертикальном, а не горизонтальном, как это было первоначально. По-видимому, так решили для лучшей сохранности плит, испытавших в XX веке столько приключений и все же благополучно вернувшихся назад.

МОЛОДАЯ ЕКАТЕРИНА: THE MAKING OF AN EMPRESS

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО

Георг Кристоф Гроот
Портрет великой княгини Екатерина Алексеевны
Германия. Около 1745
Холст, масло. 105 х 85 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-2474

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»
С 13 ИЮНЯ 2016

С ОГРОМНЫМ УСПЕХОМ ПРОЕХАВ ПО МИРУ, ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ СПУСТЯ 20 ЛЕТ ВНОВЬ ВОЗВРАЩАЕТСЯ В АМСТЕРДАМ. ОСНОВНОЙ ТЕМОЙ ВЫСТАВКИ ВЫБРАНА ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ЕКАТЕРИНЫ КАК ИМПЕРАТРИЦЫ. КСТАТИ, РАБОЧЕЕ НАЗВАНИЕ ЭКСПОЗИЦИИ, THE MAKING OF AN EMPRESS, НЕ ИМЕЕТ АНАЛОГА НА РУССКОМ И НИДЕРЛАНДСКОМ ЯЗЫКАХ.

В один из декабрьских вечеров 1996 года в Амстердаме одновременно открывались две большие выставки: «Петр I» и «Екатерина Великая». Первая — в Амстердамском историческом музее, вторая — в Национальном выставочном центре «Новая церковь». Обе эти масштабные экспозиции стали основными событиями в череде мероприятий, посвященных празднованию 300-летия отношений между Россией и Нидерландами. С выставки, названной «Екатерина II. Императрица и искусства», началась история Нидерландского общества Друзей Эрмитажа: именно в день ее открытия директор выставочного центра «Новая церковь» Эрнст Вейн объявил о создании национального Фонда Друзей Эрмитажа. Эрнст Вейн стал идеологом, а впоследствии — директором, открытого в 2004 году выставочного центра «Эрмитаж Амстердам»[1].

С тех пор прошло без малого 20 лет. Выставки из Эрмитажа, посвященные Екатерине II[4], с успехом прошли по всему миру: от Канады до Австралии.

Личность Екатерины II вызывает в голландцах трепетные чувства, ведь российская императрица приходилась родной бабушкой голландской королеве Анне Павловне, российской великой княжне, младшей дочери великого князя Павла Петровича — единственного сына Екатерины.

Приезд юной немецкой принцессы в Россию зимой 1744 года, брак с наследником престола Петром Федоровичем и жизнь при дворе императрицы Елизаветы Петровны, переворот 1762 года и восшествие на российский трон, превращение принцессы Фике в Екатерину Великую, — вот основные акценты амстердамской выставки. Внутренняя и внешняя политика России во время правления Екатерины, приобретение ею художественных коллекций, положивших начало Эрмитажу, превращение ею же искусства в инструмент государственной пропаганды, страсть императрицы к философии, архитектуре и резным камням, — Государственный Эрмитаж вновь продемонстрирует свою энциклопедичность и умение по-новому взглянуть на, казалось бы, давно знакомую тему.

«Личность Екатерины и ее жизнь на фоне культурно-исторических событий России второй половины XVIII века всегда будут привлекать исследователей, искусствоведов, историков, поскольку данная тема, на мой взгляд, неисчерпаема», — говорит куратор выставки, заведующий Отделом истории русской культуры Государственного Эрмитажа Вячеслав Федоров.

4
↓
с. 052
с. 068
с. 142
с. 200

1 В 2009 году была полностью завершена реконструкция исторического здания Амстелхоф, где разместился выставочный центр «Эрмитаж Амстердам», и с тех пор дважды в год в центре проводятся временные выставки из коллекции Государственного Эрмитажа.

Кшиштоф Занусси (2005):

«Мы не понимаем друг друга, а следовательно, боимся. Мы должны осознать, что Польша и Россия не так уж похожи, как нам всегда внушали».

Кадр из короткометражного фильма Кшиштофа Занусси «Смерть провинциала *» (1968)

*_____
Провинциал — монашеская степень в Римско-католической церкви.

ВОСТОК
РЕСТАВРАЦИЯ

ПОЛУНИН

Фрагмент шелковой ткани
Испания. XIV в.
38.5 x 59.0 см
Поступил в 1927 из музея бывшего Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЕГ-1187

ВЫСТАВКА
«“ПОДАРОК СОЗЕРЦАЮЩИМ”. СТРАНСТВИЯ ИБН БАТТУТЫ»
СЕНТЯБРЬ–ДЕКАБРЬ 2015

СТРАНСТВИЯ ИБН БАТТУТЫ

СОХРАНИЛОСЬ ВЫСКАЗЫВАНИЕ АКАДЕМИКА И. А. ОРБЕЛИ (1887–1961), ВЫДАЮЩЕГОСЯ УЧЕНОГО И ЛЕГЕНДАРНОГО ДИРЕКТОРА ЭРМИТАЖА, ОТНОСИТЕЛЬНО ОДНОЙ ВЫСТАВКИ, ПОСВЯЩЕННОЙ СРЕДНЕВЕКОВОМУ ЛИТЕРАТУРНОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ: «ВЕЩИ НЕ МОГУТ И НЕ ДОЛЖНЫ СЛУЖИТЬ ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ К ТЕКСТУ». ДАННАЯ ВЫСТАВКА, НАПРОТИВ, ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО И ТЕКСТ И ПРЕДМЕТЫ В РАВНОЙ СТЕПЕНИ ЯВЛЯЮТСЯ ЗНАКАМИ, ПЕРЕДАЮЩИМИ КОЛОРИТ И АТМОСФЕРУ ЭПОХИ. ЧЕМ БОЛЕЕ РАЗНОПЛАНОВЫЙ МАТЕРИАЛ ПРИВЛЕКАЕТСЯ ДЛЯ ЭКСПОНИРОВАНИЯ, ТЕМ БОЛЕЕ ЯРКОЙ И НЕОДНОЗНАЧНОЙ ПРЕДСТАЕТ ПЕРЕД НАМИ ОБЩАЯ КАРТИНА. ВО МНОГОМ «ПОДАРОК СОЗЕРЦАЮЩИМ...» — ПОВОД ОБРАТИТЬ ВНИМАНИЕ НА ЭПОХУ ИБН БАТТУТЫ И НА СТРАНЫ, КОТОРЫЕ ОН ПОСЕТИЛ, РАССМОТРЕТЬ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ, ПРЯМО ИЛИ ОПОСРЕДОВАННО КАСАЮЩИЕСЯ ЛИЧНОСТИ ПУТЕШЕСТВЕННИКА.

1 | **Футляр для хранения свитка самаритянского Пятикнижия**
Сирия, Дамаск. 1520-е
Государственный Эрмитаж

2 | **Бодхисатва**
Китай, мастерские Цзиндэчжэнь
Первая половина XIV в.
Государственный Эрмитаж

3 | **Кафтан и халаты**
Династия Юань. Конец XIII — XIV в.
Фонд Марджани

4 | **Ваза Фортуни**
Испания, Малага
Вторая половина XIV в.
Государственный Эрмитаж

Ал-Идриси
Отрада страстно желающего пересечь мир
Северная Африка. Начало XIV в.
На арабском языке. Магрибинский почерк. Чернила коричневые
Государственный Эрмитаж

КНИГИ О ДОРОГАХ

ПУТЕШЕСТВИЯ — ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. ОНИ СЛУЖАТ ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЮ НА ЗЕМЛЕ И ОБЕСПЕЧИВАЮТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР. В ЭТОМ СМЫСЛЕ ЗАВОЕВАНИЯ ВЫСТУПАЮТ ЧАСТНЫМ СЛУЧАЕМ ПУТЕШЕСТВИЙ. ДЛЯ МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ, МИРА ГОРОДОВ И ТОРГОВЛИ, С ОДНОЙ СТОРОНЫ, И ВСЕГДА РЯДОМ ЖИВУЩИХ КОЧЕВНИКОВ — С ДРУГОЙ, ПУТЕШЕСТВИЕ СТАЛО ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЭЛЕМЕНТОВ СТРУКТУРЫ И ЖИЗНИ.

В СЕНТЯБРЕ 2015 ГОДА В ЭРМИТАЖЕ ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА «“ПОДАРОК СОЗЕРЦАЮЩИМ”. СТРАНСТВИЯ ИБН БАТТУТЫ»[6], ОРГАНИЗОВАННАЯ СОВМЕСТНО С РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКОЙ И ФОНДОМ ПОДДЕРЖКИ И РАЗВИТИЯ НАУЧНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ПРОГРАММ ИМЕНИ Ш. МАРДЖАНИ.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

6 ↓ с. 224

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Мусульманский мир возник как единый халифат — обширная империя. Он унаследовал у своих предшественников, Византии и сасанидского Ирана, обширную систему дорог и дорожных станций — кровеносных сосудов и лимфатических узлов государства. Единый халифат распался быстро, но система дорог и «почты» (барид) осталась, развивалась и расширялась. Вокруг них образовалась не просто структура, но целый мир людей и институтов, обеспечивавших безопасность и комфорт путешествующих чиновников, торговцев, паломников, военных, искателей знаний и искателей приключений. Одновременно обеспечивался и порядок поборов.

Дороги с их инфраструктурой стали важнейшим конструктивным элементом физической и человеческой географии мира ислама. Они рассекали пустыни, и на них нанизывались города. Все это описывала начальная географическая литература арабов. Знаменитые книги Ибн Хаукаля, ал-Мукаддаси, Ибн Хордадбеха и многих других были дорожниками, указывающими расстояния и практические особенности каждой «станции» почты. Постепенно эти части разрастались в подробные описания. Все они, в принципе, были приложениями к картам, которые стали важным элементом мусульманской науки и исламского культурного и художественного наследия. Они действительно загадочно-красивы. Географические же описания весьма дотошны и претендуют на точность.

Многие географы часто путешествовали, однако труды свои создавали как свод сведений, где изредка прорывались личные впечатления, но почти никогда — события из личных судеб.

Мусульманский мир унаследовал от предшественников эллинистическую картографию и астрономию. Он поднял на новый уровень старые возможности измерения расстояний и местоположения на земном шаре. Напомним, что астролябия стала одним из символов исламского наследия: точный научный инструмент и произведение высокого эстетического вкуса одновременно. Звезды и созвездия были частью мира еще арабов-язычников. Они указывали дорогу и предсказывали судьбу. Астрономия и астрология были неразлучны. Рядом с типичными для мусульманской науки астрономическими таблицами жили книги о силе и влиянии звезд и созвездий, часто украшенные иллюстрациями, где имена знаков зодиака становились человеческими и животными образами.

Географическая литература — практическая, научная и развлекательная — росла и множилась. Ее довольно строгое описание, сделанное И. Ю. Крачковским, представляет собой огромный фолиант. Жанры ее очень разнообразны. Среди них знаменитые словари (Йакут), энциклопедии, отдельные описания и истории городов: от книг о достоинствах священных городов до описания всех кварталов Каира, выполненного ал-Макризи (XV век). Рассказы путешественников служили важнейшим источником этой литературы. Они были разнообразны: от торговых и посольских отчетов до морских сказок типа «Синдбада-морехода». Дальние страны манили и увлекали людей, звали одних пуститься в путь, а других — разукрашивать реальные сведения. К примеру, рассказ обычного торговца превращался в легенду о посольстве Харуна ар-Рашида к Карлу Великому. Одним из самых ярких примеров увлеченного интереса к чужим мирам и по сей день остается уникальная «Индия» ал-Бируни (XI век).

В исламской культуре было несколько элементов и базовых понятий, которые способствовали популярности путешествий и возможности их описать. Узнавать новое и путешествовать в поисках знаний и учителей считалось большой добродетелью и обязанностью мусульманина. На этот счет передавались даже высказывания пророка Мухаммада, скорее всего недостоверные, но важные как воплощение мнения общины («Ищите знания хотя бы в Китае»). Однако всякий мусульманин, в том числе и путешественник, должен молиться, обращаясь к кибле — в сторону Каабы. Определение киблы в разных местах огромного мусульманского мира, от Китая до Испании, а уж тем более за его пределами, было серьезной и важной наукой. Путешествия ее стимулировали, а она стимулировала путешествия.

Важным понятием мусульманского образа жизни был термин «хиджра». Кроме знаменитого переезда Мухаммада из Мекки в Йасриб, он означал переселение в благополучное или более благоприятное место, туда, где мусульманину лучше жилось, или туда, где он мог приобрести новые знания, лучше использовать свои таланты для распространения ислама.

Стремление к хиджре сдвигало с места большие количества людей в Средние века. К этой категории можно отнести и психологические мотивировки Ибн Баттуты. Он искал новых впечатлений и новых мест для приложения своих талантов. Заметим, что в наши дни стремление к хиджре приобрело массовый и порой угрожающий для некоторых стран характер.

Главным стимулом и регулятором путешествий выступал, конечно, хадж — обязательное паломничество мусульман к мекканской святыне. Обеспечение хаджа было заботой властей по всем миру. Хадж был долгим и включал в себя много видов деятельности: от учебы до торговли. Он служил важным стимулом в традиционной азиатской торговле. Религиозная обязанность и деловая инициатива сливались воедино. Дороги хаджа особо обустраивались и контролировались. Хадж менял социальный статус человека, переполнял его гордостью и служил по возвращении источником многочисленных рассказов. С другой стороны, из этих рассказов рождались путеводители по хаджу, необходимые паломникам.

Отчеты о поездках в разные экзотические и не очень экзотические места постепенно превращались в самостоятельные книги, всё больше и больше окрашенные личными впечатлениями и личным опытом. Знаменитым образцом стало «Путешествие» Ибн Фадлана, рассказ о поездке аббасидского чиновника на Волгу в начале X века. Визит с торговой и политической целью стал позже чуть ли не эпосом о принятии ислама в далеком Булгаре. Всякие рассказы

Бокка
Китай
Династия Юань
Конец XIII — XIV в.
Фонд Марджани
Инв. № ИМ/Т-229, ИМ/Т-405

о волшебных путешествиях всегда вызывали и вызывают подозрения в недостоверности и выдумке. «Путешествие» Ибн Фадлана выдержало испытание веками. А вот сохранившаяся в той же Мешхедской рукописи «Вторая записка» Абу Дулафа (тоже X век) — нет. По поводу героя нашей выставки, Ибн Баттуты, также было немало сомнений, но число их постоянно уменьшается и разъясняется. Экзотические миры описывает ал-Гарнати (XII век). Другой выходец из Магриба, Ибн Джубейр (XII век), оставил знаменитый подробный дневник своей поездки к святыням Аравии. С хаджа начинал и Ибн Баттута. Рассказы Ибн Джубейра очень живы. Личностный элемент, живые впечатления становятся всё более важными в книгах о географии и в жанре описания путешествий.

Благодаря этому мы видим значительно более широкую панораму мусульманской жизни, чем в простых географических сочинениях. С одной стороны, они содержат огромное количество сведений о посещенных странах — часто за пределами обычного мира — и потому уникальны и драгоценны для исследователей и для критиков. С другой стороны, они рассказывают о психологии мира, который породил эти путешествия. Чего стоит обзор, чем занимался Ибн Баттута для обеспечения своей простой, а иногда и очень комфортной, жизни в разных местах, где он останавливался! В огромном мире, включавшем Китай, Поволжье, Индию, Африку и другие земли, для него находились вполне мусульманские и добропорядочные занятия. Образ востребованного всюду богослова-судьи — одна из крайне важных и показательных черт мусульманской культуры. Вот так работал механизм культурного единства.

Число пишущих мусульман-путешественников росло, время расцвета приходится на XII — XIV века. Интересно, что Западная Европа редко бывала предметом их интереса. Напротив, в Европе аналогичный жанр развивается сам по себе и порождает нечто похожее. Говоря об Ибн Баттуте, нельзя не вспоминать Марко Поло. Эти два имени вместе удивительно напоминают нам, что весь мир можно объездить и без самолетов — и рассказать о нем без телевизионных программ.

Абу Абдаллах Мухаммад ибн Мухаммад ибн Абдаллах ал-Лавати ат-Танджи, известный как Ибн Баттута, которому в будущем суждено было стать великим путешественником, родился в марокканском городе Танджа (европейское название — Танжер) в 1304 году. Члены его семьи традиционно выполняли обязанности кадиев (араб. *кади* — «судья»). По-видимому, юноша получил классическое мусульманское образование, в которое входило изучение Корана, хадисов (высказываний пророка Мухаммада), правовой литературы, основ каллиграфии; в своей книге странствий Ибн Баттута уделяет этим аспектам большое внимание. При описании почти всех городов исламского ареала, посещенных им, путешественник дает подробную информацию о местных кадиях, теологах, собирателях хадисов, представителях ученого сословия и подвижниках-аскетах. В этой среде он заводил знакомства, проводил время в беседах и совместных молитвах. Как неоднократно сообщает сам Ибн Баттута, человек его круга, то есть относящийся к традиционно образованной прослойке, даже оказавшись в бедственном положении и без всяких средств, всегда мог найти себе доходную должность имама мечети, хранителя мавзолея святого или же пост кадия.

Живость впечатлений от путешествий делает их описание частью изящной литературы практически всегда. Иногда литературный элемент преобладает, иногда он перерастает в сказочный.

Современная наука умеет в этом разбираться и считывать культурологическую информацию из любых текстов. Среди них есть и знаменитый жанр, в котором можно видеть и некую пародию на книги путешествий и даже мир путешествий. Это «плутовские» новеллы — макамы. В них всегда действуют постоянно путешествующие плуты, обманывающие и веселящие публику в разных концах мира. Кстати, порой они делают и добрые дела. При желании, во многих эпизодах макам, например в тех, где главные герои изображают из себя факихов-богословов, можно видеть прямую пародию на известные рассказы о путешествиях. На самом деле это, конечно же, не пародия, а еще одно измерение полнокровной и разнообразной жизни, которая бурно текла по дорогам мусульманского мира. И которую Ибн Баттута представил нам, пожалуй, лучше, чем другие.

В возрасте 21 года марокканец решил совершить хадж. По-видимому, главными целями Ибн Баттуты были, во-первых, благочестивое исполнение одной из основных обязанностей мусульманина, а во-вторых, расширение своих познаний в области исламского образования и ознакомление с авторитетами в данной сфере. Поэтому, например, в Дамаске, одном из первостепенных культурных центров мусульманского Востока, он прослушал курс лекций и получил соответствующие «сертификаты». Как следует из книги Ибн Баттуты, он начал свое путешествие 2-го числа месяца раджаб 725 года хиджры / 13 июня 1325 года, прошел через страны Магриба на восток, остановился в Египте, посетив

5 |

6 |

5 | **«Портрет» высокопоставленной дамы**
Турфанский оазис, Кочо
Вторая половина XIII — XIV в.
Государственный Эрмитаж. Инв. № ВДсэ-869

6 | **Изразцовые плиты**
Хорезм, Куня-Ургенч,
мавзолей султана Текеша. Около 1200
Государственный Эрмитаж. Инв. № АФР-5905

7 |

7 | **Навершие от шапки с изображением дракона, укрепленное на крышке сосуда-треножника**
Китай. XIII — XIV вв.
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЛМ-63 а, б

не только Каир и Александрию, но и Верхний Египет. Затем он направился в Сирию, где также побывал во всех основных центрах, после чего с сирийским караваном отбыл в Мекку. Совершив первое паломничество, Ибн Баттута посетил Ирак и Западный Иран, откуда через Багдад снова вернулся в Мекку. После третьего паломничества в Священный город он остался там на два или три года, а потом на корабле с попутчиками предпринял путешествие по Красному морю вплоть до Йемена. Оттуда он двинулся морем на юг, вдоль восточного побережья Африки, а возвращался вдоль южного берега Аравийского полуострова, войдя затем в Персидский залив. Еще одно путешествие в Мекку Ибн Баттута совершил предположительно в 1332 году, после чего, снова обойдя Сирию и Египет, в Латакии, сирийском средиземноморском порту, сел на корабль, идущий в «земли тюрок» (Малую Азию). Объехав едва ли не все крупные центры этого полуострова, он посетил множество правителей из местных династий. Из Синопа (южный берег Черного моря) путешественник приплыл в Крым, принадлежавший Золотой Орде. Далее вместе с ханским обозом он путешествовал по Кавказу, обширным степям и наконец отбыл в Константинополь для сопровождения третьей ханской жены, византийской принцессы, пожелавшей нанести визит родителям. Вернувшись из этой поездки через степи в Сарай, ордынскую резиденцию, Ибн Баттута решил добраться по суше до Индии. Пройдя через многочисленные центры Средней Азии, такие как Ургенч, Бухара и Самарканд, следуя затем по сложному маршруту через Хорасан и Афганистан, 12 сентября 1333 года он достиг Инда.

После нескольких насыщенных приключениями лет, проведенных при дворе делийского султана Мухаммад-шаха II (1325–1351) из династии Туглукидов, Ибн Баттута был отправлен этим монархом в качестве посла в Китай. По дороге он пересек всю Индию и добрался до Малабарского побережья. В порту Каликута произошло несчастье: буря внезапно унесла в открытое море снаряженные корабли со всеми посольскими дарами и документами. Некоторое время Ибн Баттута провел в общении с малабарскими князьями, а затем отправился на Мальдивские острова, где прожил 18 месяцев, исполняя обязанности кадия. Затем он посетил Цейлон и Суматру, откуда направился в Китай. Высадившись в порту Зайтун, как его именуют средневековые арабские источники (очевидно, Цюаньчжоу), он добрался до Пекина (Ханбалык). После, по-видимому, короткого пребывания в Китае странник решил, что пришло время возвращаться на запад. В 1347 году он отправился в обратный путь примерно следующим маршрутом: с остановкой в Суматре до Малабара, затем через Персидский залив, далее до Багдада, в Сирию, а затем в Мекку, чтобы совершить еще одно паломничество. В 1349 году путешественник прибывает в Египет, откуда морем из Александрии добирается до Туниса, затем до Алжира и сушей — до города Фес (араб. Фас; в современном Марокко). После краткой остановки Ибн Баттута, переплыв Гибралтар, отправился в Гранаду — мусульманское государство династии Насридов (1230–1492) в Испании. Вернувшись в Марокко, он предпринял свое последнее, весьма опасное, путешествие с целью посетить новое исламское государство Мали, для чего пересек Сахару и добрался до реки Нигер. В 1354 году он возвратился в Фес, где по приказу султана Абу Инана его воспоминания были записаны гранадским книжником Ибн ал-Джузаййем; они и составили фундаментальный труд под названием «Подарок созерцающим о диковинах городов и чудесах странствий».

Таковы, согласно Ибн Баттуте, основные вехи его почти 30-летнего странствия. Книга одного из величайших путешественников Средневековья, озаглавленная «Подарок созерцающим о диковинах городов и чудесах странствий», — уникальный памятник, описывающий основные культурные миры первой половины XIV века: мусульманский, христианский, буддийский. В нем запечатлена эпоха, когда эти миры, благодаря монгольскому завоеванию, оказались открытыми друг для друга, когда мусульманский Восток, восстановившийся после разрушительных монгольских набегов предыдущего столетия, обрел процветание под властью новых династий. С другой стороны, в это же время на человечество обрушилась эпидемия чумы, одно из величайших бедствий в истории, свидетелем которого также стал арабский странник.

Подставка под зеркало в виде «лунной коровы»
Китай. XII — XIV вв.
Государственный Эрмитаж
Инв. № ЛМ-799

Изразец для нижнего ряда мукарнаса (сотового свода)
Средняя Азия, Самарканд, ансамбль Шахи Зинда, мавзолей неизвестной женщины. 1360–1361
Фонд Марджани. Инв. № ИМ/Арх-13

VIII Европейская конференция по иранистике
Эрмитаж, Главный штаб

ФОТО НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ДИПЛОМАТИЯ И НАУКА СЛИЛИСЬ ВОЕДИНО В УДИВИТЕЛЬНОМ СОБЫТИИ В ЖИЗНИ ЭРМИТАЖА. В 1935 ГОДУ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ СОСТОЯЛСЯ КОНГРЕСС ПО ИРАНСКОМУ ИСКУССТВУ И АРХЕОЛОГИИ. ГЛАВНОЙ ОРГАНИЗУЮЩЕЙ СИЛОЙ КОНГРЕССА БЫЛИ ЭРМИТАЖ И ЕГО ДИРЕКТОР И. А. ОРБЕЛИ. КОНГРЕСС ПРОХОДИЛ В ГОДЫ ЖЕСТКИХ РЕПРЕССИЙ И ЯВИЛСЯ РЕДКОЙ ВОЗМОЖНОСТЬЮ СОХРАНИТЬ НА БУДУЩЕЕ НАУЧНЫЕ СВЯЗИ С ОСТАЛЬНЫМ МИРОМ. ОДНАКО ОН ИМЕЛ И КУДА БОЛЬШЕЕ ЗНАЧЕНИЕ, ПОКАЗАВ, ЧТО ДАЖЕ В УСЛОВИЯХ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ДИКТАТА И НЕСВОБОДЫ ИСТИННАЯ НАУКА В РОССИИ НЕ ТОЛЬКО СУЩЕСТВУЕТ, НО И ПРОДОЛЖАЕТ РАЗВИВАТЬСЯ НЕСМОТРЯ НИ НА ЧТО. ПРЕКРАСНЫЕ, ГЛУБОКИЕ ДОКЛАДЫ, НАУЧНЫЕ ТРУДЫ, ОБРАЗЦОВО ВЫПОЛНЕННЫЕ НАУЧНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДАНИЯ, ПРЕКРАСНО ПОДГОТОВЛЕННЫЕ И ПРОВЕДЕННЫЕ ВЫСТАВКИ, — ВСЕ ЭТО СДЕЛАЛО КОНГРЕСС ИСТОРИЧЕСКИМ. А ДЛЯ ЭРМИТАЖА ОН СТАЛ НА ДОЛГИЕ ГОДЫ НЕ ПРОСТО ДОБРЫМ ВОСПОМИНАНИЕМ, НО И ОПТИМИСТИЧЕСКИМ ОБРАЗЦОМ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ.

СЕГОДНЯ МЫ НЕ ПРЕТЕНДУЕМ НА РАЗМАХ И БЛЕСК ТОГО КОНГРЕССА. НО МЫ ПОМНИМ О НЕМ И О ТОМ, ЧТО ЛИНИЯ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ИРАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В НАШЕМ ОТЕЧЕСТВЕ НИКОГДА НЕ ПРЕРЫВАЛАСЬ. ИЗЫСКАНИЯ УЧЕНЫХ И МУЗЕЙНЫЙ ПРОЦЕСС ВЗАИМНОГО ОБОГАЩЕНИЯ И ДИАЛОГА КУЛЬТУР СТОЯТ ВЫШЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ ПЕРЕМЕН.

ЭРМИТАЖ — СВИДЕТЕЛЬ ТОМУ, И СВОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО ОН СТАРАЕТСЯ ЯРКО ПРЕДСТАВИТЬ ЛЮДЯМ.

МЫ БЛАГОДАРНЫ ВСЕМ, КТО ВМЕСТЕ С НАМИ УЧАСТВУЕТ В ТАКОМ ДОБРОМ ДЕЛЕ.

ЭРМИТАЖНЫЙ ИРАН — ИРАНСКИЙ ЭРМИТАЖ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Для Эрмитажа Иран — страна, близкая по духу и месту. Связи России с иранским миром запечатлены в эрмитажных коллекциях во всем своем многообразии. Ранняя история иранцев не может быть понята без скифских памятников, хранящихся в Эрмитаже, и без исследований поколений эрмитажных скифологов. Изумительный орел из «Сибирской коллекции» Петра Великого является одним из самых красноречивых символов красоты древнего иранского искусства и величия ахеменидской державы. За много тысяч километров к северу от Ирана, на берегах Невы, он рассказывает людям о славе Древнего Ирана, как рассказывают о ней в Эрмитаже и самый древний в мире иранский ковер из Пазырыкского кургана, и один из самых древних иранских ковров мусульманского времени, найденный в Дагестане.

Связи наши с Ираном удивительно разнообразны. С одной стороны, это глубокая наука, с другой — политика. В Эрмитаже работали и работают крупнейшие иранисты России и мира. Предметом их исследований были и остаются уникальные коллекции иранского искусства, собранные музеем. Лучшая коллекция сасанидского серебра, после изучения ее Я. И. Смирновым, И. А. Орбели, К. В. Тревер, В. Г. Лукониным, Б. Я. Маршаком, стала эталонной для всех, кто изучает древнюю и средневековую торевтику Востока. Без работ Л. Т. Гюзальяна о персидских надписях на изразцах — невозможно издание полного текста «Шах-наме». Собрание памятников ювелирного искусства Ирана введено в науку А. А. Ивановым и его коллегами. Большая выставка «Персидская живопись», созданная А. Т. Адамовой, стала прорывом в понимании

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Афиша выставки искусства и культуры Востока
Ленинград. 1935
Бумага; типографский оттиск
Государственный Эрмитаж

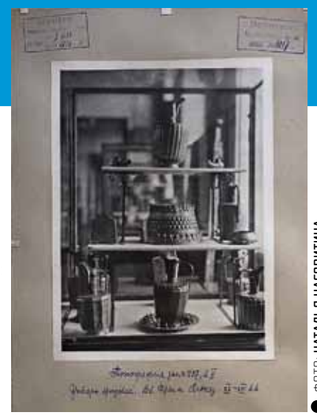


ФОТО НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Топография зала 227
Утварь бронзовая
Северный Иран и Кавказ. XII — XIII вв.
Государственный Эрмитаж

Рукопись «Хамсе» Низами. 1431
Миниатюра на сюжет
«Хосров видит купающуюся Ширин»
Государственный Эрмитаж

«Уже задолго до Революции одной из достопримечательностей Эрмитажа являлась его сасанидская коллекция, даже несмотря на то, что эти выдающиеся памятники искусства средневекового Ирана в старом Эрмитаже были искусственно разобщены.

Передача в Эрмитаж в 1913 году целого ряда великолепных памятников, хранившихся до того в Риме в собрании одного из Строгановых, значительно обогатила коллекцию Эрмитажа.

Решающим моментом в деле накопления и постановки исследования сасанидских памятников явилось создание в 1920 году в составе Эрмитажа первого востоковедного подразделения музея — Отделения Кавказа, Ирана и Средней Азии. Освобожденный Революцией от необходимости рассматривать памятники восточного искусства лишь как испорченные разновидности искусства великих средиземноморских народов, как вспомогательный материал для истории античного искусства, искусства Византии и искусства претендовавшей на роль ее естественной, законной и бесспорной наследницы — царской России, Эрмитаж положил начало развитию нового отдела, Сектора культуры и искусства Востока. Это обеспечило осуществление тех прав и обязанностей, которые были возложены на музей Октябрьской революцией: охранения в Эрмитаже художественных памятников из национализованных частных собраний и сосредоточения в Эрмитаже разбросанных поодиночке в различных местных музеях особо выдающихся произведений искусства, хранение, изучение и экспозиционное использование которых лучше обеспечены в центральном государственном музее, чем в музеях местных.

Всё это и покупки отдельных предметов из новых находок в земле и в бытовом скарбе саклей горных аулов Дагестана привело к колоссальному росту как собраний Сектора Востока в целом, так, в частности, и его сасанидской коллекции. Вот почему в том, что касается сасанидских художественных предметов из металла, Эрмитаж в несколько раз богаче всех музеев мира вместе взятых, вот почему научное исследование этих предметов искусства нигде в мире так не обеспечено материалом, как в Ленинграде. <...> Мы надеемся <...> воздать хотя бы в ничтожной доле наш долг учителям, так много, каждый в своей области, сделавшим для того, чтобы подготовить нас, прямым учительством или передачей в устной традиции, к изучению искусства ирано-кавказского мира, — Н. Я. Марру, С. Ф. Ольденбургу, Я. И. Смирнову».

Орбели И. А., Тревер К. В.
Сасанидский металл. Художественные изделия из золота, серебра и бронзы.
М.; Л., 1935.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Солейман Сепахбади,
делегат из Ирана на III Международном конгрессе по иранскому искусству и археологии. Ленинград. 1935
Желатиновая фотография
Санкт-Петербургский филиал
Архива Российской академии наук

Мохаммад Таги Мостафави,
делегат из Ирана на III Международном конгрессе по иранскому искусству и археологии. Ленинград. 1935
Желатиновая фотография
Санкт-Петербургский филиал
Архива Российской академии наук

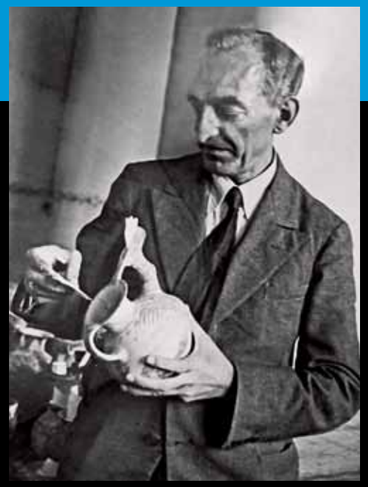


ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Рукопись «Хамсе» Низами. 1431
Миниатюра к главе о посещении
Бахрам-Гуром иранской царевны
Государственный Эрмитаж

того, как развивался художественный язык всего мусульманского мира. В Эрмитаже работают редкие специалисты многих поколений, составляющие славу отечественной иранистики. Их усилиями, объединенными с усилиями сотрудников практически всех отделов Эрмитажа, создана эта уникальная выставка, составляющая единое целое с постоянными экспозициями музея.

У древнего и средневекового Ирана были активные торговые связи с Сибирью, Поволжьем, Русским Севером. Яркое свидетельство и результат этих связей — уникальное собрание иранского серебра.

За торговцами следовали и многочисленные посольства. Слоны, приходившие в Петербург с персидскими послами, стали частью культурной памяти нашего города. История самих посольств, иногда связанных с драматическими событиями (такими, к примеру, как убийство в Тегеране нашего посла и великого поэта Александра Грибоедова), осталась в памяти не только как политические акции. Когда Александр Сокуров создавал свой уже знаменитый фильм «Русский ковчег», где в интерьерах Эрмитажа оживали характерные эпизоды русской истории, то в главном зале Зимнего дворца он разыграл сцену приема посольства Хосров-мирзы. Необыкновенная по торжественной красоте сцена — не напоминание о политике, это встреча двух культур: русской и иранской.

Дипломатически-военный аспект русско-иранских отношений богато представлен в Эрмитаже, являющемся не просто музеем истории культуры, но и памятником русской государственности. Дипломатические подарки и военные трофеи стали источником появления в Эрмитаже удивительной коллекции каджарской живописи, привлекающей сегодня внимание, сходное с вниманием к нашему сасанидскому серебру. Уникальные батальные полотна каджарских мастеров вписываются в еще одну научную тему: как иранцы и русские видели друг друга глазами художников. Этот раздел выставки впервые показывает такое обилие вновь обнаруженных и интерпретированных художественных документов.

Каджарской картине о сражении с русскими как бы противостоит в Эрмитаже огромная панорама П. Я. Пясецкого, запечатлевшая движение в Тегеран русского посольства. Сегодня, пресыщенные информативностью фотографии, мы по-новому и с восторгом оцениваем труд акварелистов-документалистов. Целый комплекс материалов о том, как русские воспринимали персов, а персы — русских, еще не раз станет объектом тщательного изучения и эстетского любования.

В дни работы конференции Эрмитаж открыл экспозицию в фойе Эрмитажного театра — «“День отрадных встреч с друзьями вспоминай...” К 80-летию Иранского конгресса в Эрмитаже», на которой представили около 100 предметов из коллекции музея, рассказывающих о значимом событии в истории отечественного и мирового востоковедения — III Международном конгрессе по иранскому искусству и археологии.

Источник:
Пиотровский М. Б.
Эрмитажный Иран — иранский Эрмитаж //
Иран в Эрмитаже.
Формирование коллекций :
Каталог выставки
в Государственном Эрмитаже.
СПб., 24 июня — 22 августа 2004 г.
СПб., 2004.

КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ИРАНИСТИКЕ: «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВАХХАБИЗМ»

В Петербурге, в Государственном Эрмитаже и Институте восточных рукописей, с 15 по 19 сентября 2015 года проходила VIII Европейская конференция по иранистике. Было заслушано 236 докладов.

ПАВЕЛ БОРИСОВ

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Изразец из фриза мавзолея Пир-Хусейна
Иран. 1285–1286
Фаянс, кобальт, люстр
Государственный Эрмитаж

МНОГИЕ ОБИДЕЛИСЬ

Что такое «научная конференция», и какую роль она может сыграть в науке? По моему глубокому убеждению, конференция есть встреча ученых из разных городов и стран, занимающихся схожими темами, обсуждение и дискуссии по поводу их работ. Дискуссии, вопросы и ответы призваны улучшить результаты работы.

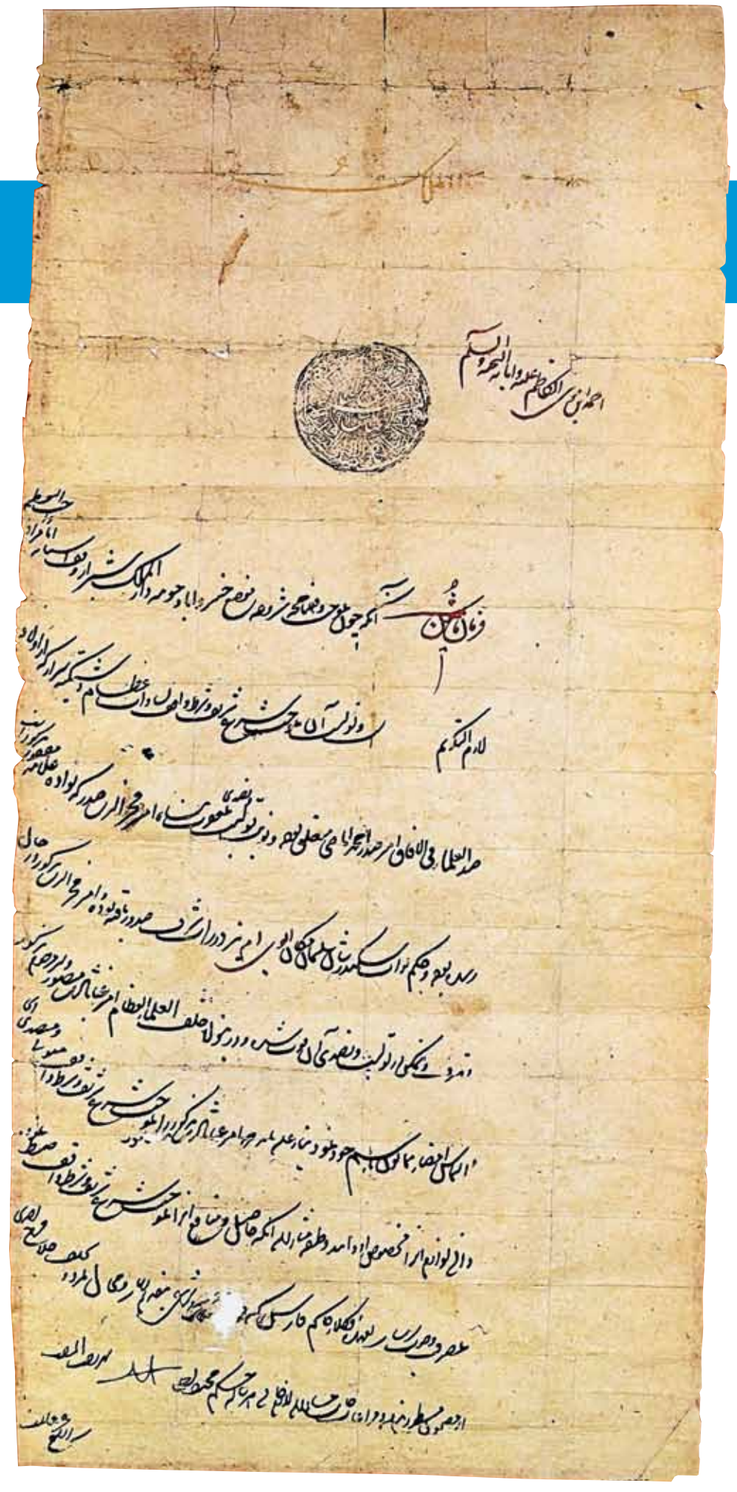
Именно поэтому полные тексты докладов, прочитанных на VIII Европейской конференции по иранистике, будут опубликованы только через пару лет, а присланные тезисы служат не более чем краткими резюме, заявкой темы доклада. Поэтому тезисы были вывешены в Интернете, сборник же тезисов не издавался. За это некоторые коллеги на нас обиделись, они хотели выдать тезисы за научную работу и отчитаться ею, но не тут-то было.

И по этой же причине — конференция есть место для дискуссий — не принимались доклады in absenlia, то есть зачитанные не самим исследователем (хорошо, пусть одним из соавторов), а кем-то другим, как правило мало знающим о теме исследования. Обычно председатель по окончании доклада, сделанного в отсутствие автора, говорит: «К сожалению, вопросы и суждения по поводу доклада не принимаются, ибо докладчик отсутствует», и какой же тогда прок в конференции? Так что доклады in absenlia не принимались, и некоторые коллеги, опять же, на нас обиделись.

На конференции существовал и довольно строгий отбор тезисов; требовалось выбрать лучшие работы, заявок было подано очень много, в последний день приема сыпалось по пять новых писем в минуту. Не все тезисы выглядели достойно, многие были очевидно любительскими, не относящимися к науке, имеющими чересчур яркую политическую, религиозную, национальную окраску, повторялось то, что уже было высказано или написано автором ранее; ученая комиссия отказала примерно 100 авторам тезисов. Нужно ли говорить, что они обиделись? Впрочем, и некоторые доклады, допущенные к конференции, надо было бы, как выяснилось, отсеять.

Европейские конференции по иранистике происходят раз в четыре года, и, сообразно сложившейся европейской научной традиции, доклады принимаются на трех языках: английском, французском и немецком. Персидский и русский, таким образом, не были рабочими языками конференции, и снова на нас многие обиделись. Впрочем, пару раз пришлось дать слабину: прислал человек тезисы на европейском языке, а сам, оказывается, не может по-английски и «здрасьте» сказать. Не вызывать же полицию...

И еще распространена практика, когда человек «заявляется» на конференцию, но не приезжает. Приходилось отлавливать, вычислять, кто долго не подавал документы на визу (визы — отдельная история, низкий поклон паспортно-визовой службе Эрмитажа), кто



Фирман шаха Аббаса (Сефевиды)
Национальный музей, Тегеран

не отвечает на письма, кто затаился; писать то вежливо: «Пожалуйста, соблаговолите подтвердить», то сурово: «В течение 10 дней не ответите — вычеркиваем»; отвечали, подтверждали приезд или извинялись за то, что приехать не могут, не отвечали, были вычеркнуты, обижались. Конечно, пару раз просчитались, ожидали, что приедет человек, а его нет, никак не сообщил, нужно программу на ходу перекраивать. Тут уж организаторы обижались.

И все равно докладов было много, одновременно пять-шесть сессий, и председательствующим надо было следить, чтобы один доклад сменялся следующим строго раз в полчаса. Чтобы участник, послушав доклад в одном зале, мог перейти в другой зал послушать доклад на другой сессии (так действительно многие и делали, некоторых выступавших приходилось прерывать, и они тоже слегка обижались).

То, что было сказано выше, — что конференция есть реальный съезд ученых, которые лично выступают с сообщениями перед коллегами, и коллеги в процессе обсуждения както исправляют работу (высокопарно говоря, рождают все вместе истину), и что конференция не есть галочка в годовом отчете научного работника, — воспринимается сейчас как устаревшее понятие, этакий академический ваххабизм. Обижайтесь, не обижайтесь, но иначе научная ценность конференции стремится к нулю.

А научная ценность в VIII Европейской конференции по иранистике присутствовала. Не буду пересказывать все 236 докладов, расскажу о тех отдельных докладах или темах, которые, на мой взгляд, были самыми интересными и важными.

Европейские конференции по иранистике, организуемые Европейским обществом иранистов, традиционно являются съездом специалистов по древнему, средневековому и, отчасти, новому периоду истории иранских народов (это не только персы Ирана, но и таджики, афганцы, курды, осетины, а в древности еще и скифы, бактрийцы и мн. др.). Современность и относительно недавняя история присутствуют, однако относительно скромно. Изучаются также литература (опять же, преимущественно средневековая), языки, фольклор.

О ЦАРСКИХ НАДПИСЯХ

Примерно пятая часть докладов была посвящена так называемому древнеиранскому периоду — от первых сведений об иранских народах до походов Александра. Древние персы под предводительством Кира покоряли одно за другим царства Востока, и в 539 году до н. э. Кир вошел в Вавилон. Так была основана огромная, растянувшаяся на многие тысячи километров и существовавшая две сотни лет империя Ахеменидов. Персидским царям царей требовалось примирить со своим правлением, да и между собою, находившиеся на самых разных ступенях развития и относившиеся к самым разным этническим группам подвластные народы.

Будучи первой в мире империей, ахеменидская Персия первой в мире испытала потребность в имперской идеологии, и этой теме был посвящен ряд интереснейших докладов. Идеология выражалась в монументальной пропаганде и царских надписях. Надписи встречались редко и знаменовали, как полагает Илья Якубович, апологию тех или иных неблаговидных действий царя. Самая известная надпись, на скале Бехистун, есть апология Дария, захватившего трон и усмирившего вспыхнувшие после этого восстания в разных сатрапиях. Сын и наследник Дария, Ксеркс, оставил после себя так называемую Антидэвовскую надпись. В ней он говорит, что усмирил восстание в Месопотамии и разрушил какие-то храмы демонов — дэвов. По предположению Якубовича, разрушение дэвовских храмов есть не что иное, как сожжение афинского акрополя Ксерксом в 480 году до н. э., во время Греко-персидских войн.

Сама концепция нанесения царских надписей была заимствована Ахеменидами у предшествующих царств Востока, и, как показала иранская исследовательница Марьям Дара, есть много сходств между ахеменидскими надписями и более ранними урартскими. Эти связи заставляют предполагать традицию прокламативных текстов у мидян — единственного связующего звена между урартами и персами (мидяне поработили Урарту, персы захватили Мидию), но о Мидии мы знаем очень мало, и в настоящее время ученые сомневаются в солидности этого государства. После завоеваний Александра Македонского письменная традиция Ахеменидов, казалось бы, перестала существовать, однако коллега из Британии, Бурзин Вагмар, исследовал связи ахеменидских надписей и более поздних текстов Ашоки (III век до н. э.), правителя Индии. Они совершенно другие, посвящены установлению буддийских законов на субконтиненте, но ряд лингвистических особенностей связывает их с ахеменидскими. Вероятно, существовала и какая-то устная традиция царских речений, которая сохранилась и в крайних восточных, индийских сатрапиях.

Но надписи были уделом очень небольшой группы грамотного населения. Для остальных важнейшим из видов пропаганды была монументальная. В ритуальной столице Ахеменидов, Персеполе, дворец покрыт рельефами с изображением царя в различных ипостасях, его гвардии и воинов, а также представителей народов империи, с великою радостию несущих царю дань из своих областей. Рельефы Ахеменидов отличаются необычным для Древнего Востока миролюбием. Имеются

сцены охоты и терзания зверей. В остальном — тишь да гладь, нет ни сражений, ни столь любимых ассирийцами сцен казней и пыток, разве что плененные противники с веревкой на шее (и неизменной улыбкой на лице) на Бехистунской скале. Несколько лет назад итало-иранская экспедиция приступила к раскопкам «холма жженого кирпича» в черте Персеполя. Было раскопано основание монументального сооружения. В завале лежали многочисленные жженые кирпичи с разноцветной поливой. Выяснилось, что эти кирпичи по дизайну полностью соответствуют кирпичам, из которых выложены фигуры быков и грифонов — мушхушу на знаменитых Воротах Иштар в Вавилоне, а сооружение датируется периодом, предшествующим правлению Дария, и должно относиться к временам Кира Великого (или недолго правившего Камбиза). Это открытие меняет наше представление о многих событиях эпохи Ахеменидов. Во-первых, выясняется, что монументальные в Персеполе были запланированы не Дарием (как всегда предполагалось), а, за много лет до него, Киром. Во-вторых, захватив Вавилон, Кир, вероятно, захотел на своей родной земле в Персии построить копию величайшего тогда города и повелел изготовить на месте, в Персеполе, точную копию сотен тысяч кирпичей, из которых за 50 лет до этого были возведены Ворота Иштар.

О МЕДИЦИНЕ И СЕМЕЙНОМ РАБСТВЕ

Период между Александром и исламизацией Ирана принято называть «среднеиранским». В это время развивалась письменность на многих языках иранской группы, а судьбы народов запада Ирана и восточных иранцев во многом различались. Одним из языков восточной группы был согдийский. Доклад Христианы Рек (Берлин) был посвящен неопубликованным медицинским согдийским фрагментам. Один из текстов начинался вопросом: «Как снова стать девственницей?» Ответ сохранился плохо, перечислялся список снадобий, из которых мы многие, увы, не можем идентифицировать.

Другим восточноиранским языком был бактрийский. Николас Симс-Уильямс (Кембридж) представлял издание удивительного бактрийского документа. В нем оговаривалось, на каких (в общем-то, полурабских) условиях человек оставлял жену и детей у своего отца. Вспоминается обычай снохачества в русском селе XIX века (особенно при призыве мужа в рекруты), но он, разумеется, не фиксировался на бумаге. В другом бактрийском документе, брачном контракте, два брата женятся на одной женщине (как это случается, например, и в сегодняшнем Тибете).

О ЗОРОАСТРИЙСКОМ КОНЦЕ СВЕТА

Парадоксально, но основная среднеиранская литературная традиция — так называемый книжный пехлеви, среднеперсидский язык зороастрийцев, — пережила расцвет уже в VIII — IX веках, во время господства ислама. Как кажется, литература на пехлеви возникла не в контексте внутренней логики развития зороастризма (с его упором на устную передачу традиции), а под влиянием внешних обстоятельств: мусульмане не терпели язычников — кафиров, но позволяли существовать общинам других монотеистических религий, так называемым людям книги. Для того чтобы сойти за «людей книги», зороастрийскому жречеству срочно надо было обзавестись собственной письменной культурой, которая не замедлила появиться.

В условиях власти неверных, притеснений, массовой потери прихожан, среди оставшихся зороастрийцев распространились эсхатологические представления о скором конце космической эпохи и появлении спасителя. Эсхатологии, фигурам спасителей в пехлевийской традиции были посвящены доклады Пурия Алиморади (Торонто) и Артура Амбарцумяна (Санкт-Петербург). Ожидание мессии, спасителя, также характерно для шиитского толка ислама, ныне господствующего в Иране (сохранение зороастрийской темы?), и для иудаизма и христианства. Но ожидание мессии — не единственная точка соприкосновения иудаизма и зороастризма. Вавилонский Талмуд был составлен в Междуречье в III — V веках, в эпоху правления персидской Сасанидской династии, исповедовавшей зороастризм. В Талмуде и в пехлевийской литературе было обнаружено в последнее время много общих концептов, показывающих единую мифологическую основу, толкуемую для нужд совсем разных религий. Доклад Азаде Эхсани-Чомбели (Тегеран) был посвящен сходствам фантастических морских животных пехлевийских текстов и Талмуда.

Впрочем, эсхатологические ожидания зороастрийцев не оправдались. И религия, и письменная традиция на новоперсидском языке (фарси) продолжались и в мусульманское время (доклады О. М. Ястребовой, А. И. Колесникова, Санкт-Петербург); в XVII веке французский путешественник Жан Шарден описывает зороастрийский квартал в тогдашней столице, Исфагане (об этом — доклад Бадросадат Ализаде из Исфагана). До сего дня группы зороастрийцев сохранились в Центральном Иране и Бомбее, а в последние десятилетия расселились по всему миру. Одна из необычных (сейчас практически изжитых) особенностей зороастрийской обрядности — выставление трупов на съедение стервятникам и шакалам на каменных сооружениях, дахмах («башнях молчания»). Служители «башен молчания» — им был посвящен доклад А. О. Зыкова (Москва) — именовались «насу-салар», что переводится как «руководитель мертвой плоти, трупов». В Индии насу-салары вербовались из низших каст, в Иране выставляли трупы особо обученные представители зороастрийской общины; в целом же можно увидеть, что отношение к обслуживающим тела умерших в зороастрийских общинах было сходно с тем, как к могильщикам относилось окружающее население.

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» МУСУЛЬМАНСКОЙ ПЕРСИИ

Подавляющее большинство населения Ирана с VIII века было мусульманами, и подавляющее большинство докладов по иранистике классического и постклассического периодов было посвящено мусульманской религии, письменной

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

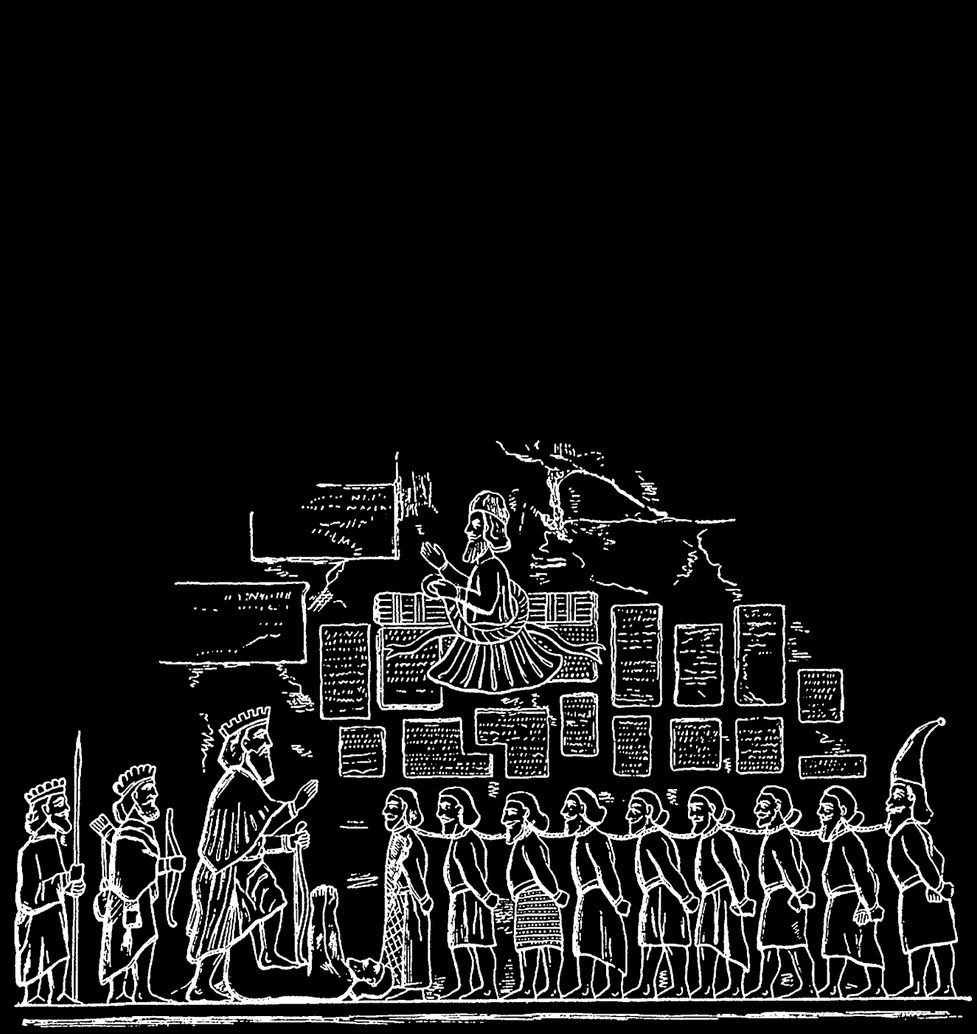
Мастер
Али ибн Мухаммад ибн Абу-л-Касим
Водолей
Бронза (латунь), инкрустация серебром
Мухаррам 603 г. х. / август-сентябрь 1206
Государственный Эрмитаж

культуре, истории, искусствам. Небольшой и неспокойный ныне городок Газни в Афганистане в XI столетии выступал крупнейшим культурным центром. Правители из Газневидской династии, Махмуд и Мас'уд, собрали в столице наилучшие библиотеки, приглашали выдающихся ученых и поэтов, в их числе — великих Бируни и Фирдоуси. Доклад Виолы Аллегранци (Париж) был посвящен соответствию описаний Газни в исторических сочинениях XI века и материалов итальянских раскопок в городе.

Фирдоуси (который, кстати, не подошел двору Газни) своим эпосом «Шахнаме» породил значительную волну подражаний, появившихся с XII столетия и относившихся к более простонародной литературе. Одно из развитий сюжета — «Барзунаме», известное не только поэтической и прозаической, но и фольклорными версиями (Габриэль ван ден Берг, Лейден). Марио Казари (Рим) впервые представил стихотворную дискуссию XV века между шахматами и нардами. В иранской традиции нарды считаются более совершенной игрой, персидским ответом на индийские шахматы. Многие статьи были посвящены тем или иным филологическим вопросам в связи с классиками персидской поэзии: Джалаладдином Руми (Махмуд оборот — и «ловить» в них, в общем-то, нечего, а нумизматический материал продолжает пополняться (в первую очередь, увы, благодаря распространению металлодетекторов).

Зато очень многие доклады были посвящены эпохе Сефевидов (XVI — начало XVIII века). Кызылбаши, тюркские шиитские племена, с территории Азербайджана в 1502 году захватили всю Персию и прилегающие территории. И Сефевиды, и последующие иранские династии (Афшары, Каджары) происходили из кызылбашей, которые потеснили Чингизидов. Ко времени шаха Аббаса (1524–1587) Сефевидская империя достигла расцвета, ведя победоносные войны с Оттоманской Портой и Великими Моголами; развивались ирригация, ремесла, велось монументальное строительство в Исфагане, возникли непосредственные контакты с европейскими странами. От Сефевидов сохранилось множество письменных источников, которые, в силу объема и трудности текстов, только сейчас привлекли к себе исследователей.

Доклады коснулись политической истории Сефевидов (Руди Матте, Ньюарк; Чарльз Мелвилл, Кембридж; Мохаммад Тагави, Тегеран; Роман Зиберц, Вена), религии, в том числе распространения шиизма по территории



Рельеф Дария Великого на Бехистунской скале
Все улыбаются

Джафари-Дехаки, Тегеран), Низами (Ольга Дэвидсон, Бостон), Саади (Архам Моради, Марбург), Насиром Хосровом (Мортаза Мохсени, Ахмад Ганипур, Бабольсар), Биделем (Джеймс Уайт, Оксфорд), а также сборником «Калила и Димна» (Шокуфе Таги, Уппсала).

Среди докладов по истории бросалось в глаза малое количество работ по эпохе IX — XV веков, причем те, что были, базировались на нумизматическом материале (В. С. Кулешов, Санкт-Петербург; Захра Басери, Мортаза Баглу, Хасан Каримиян, Тегеран; Амирхосейн Салехи, Сиямак Солтани, Тебриз; Майкл О'Нил, Вашингтон). Похоже, в настоящее время основные нарративные источники по Ирану и сопредельным областям введены в научный Ирана (Пейванд Фирузе, Кембридж; Гулам Ахйа Хусейни, Гёттинген; Марьям Саббаги, Чикаго), изучения документов (Мейсам Абдоли, Марзие Мортазави, Али Рафи, Тегеран), региональной истории (Юкако Гото, Квансей; Акихико Ямагути, Токио), отдельных поэтов и историков (Мохсен Бахрамнежад, Марьям Мушарраф, Тегеран) и даже такой темы, как посольство Сефевидов в Сиам (Томоко Морикава, Саппоро).

Среди докладов, посвященных эпохе Каджаров в Иране (1796–1925), выделяется серия выступлений о зарождении национального самосознания иранцев и становлении иранистики в Европе, России и Иране. Янник Линц (Париж) указала на подражания ахеменидским рельефам в рельефах Каджаров; Реза Зия-Эбрахими

Игра в нарды на согдийской росписи
Пенджикент. 740-е
Государственнный Эрмитаж

(Лондон) критиковал принятую модель иранской истории как цепи завоеваний страны и культурной абсорбции завоевателей; а Стефани Кронин (Оксфорд) задалась вопросом, можно ли считать русское и советское востоковедение «ориентализмом» в понимании Эдварда Саида, то есть исследованием *чужой* культуры, которое сопровождается намеренным дистанцированием от заведомо несовершенного объекта. Предметом ряда докладов стали выдающиеся иранисты: Агафангел Крымский (О. П. Василюк, Киев), Ян Рипке (Маджид Бахревар, Прага), Владимир Минорский (Д. Волков, Манчестер), Артур Поуп (Юка Кадои, Эдинбург), Анри Курбен (Янис Эшотс, Лондон).

Одна из специальных сессий была посвящена дипломатии Ирана, России, Великобритании и «третьих стран» в первой половине XIX века и концентрировалась вокруг личности А. С. Грибоедова. Великий поэт, русский посол в Тегеране, растерзанный фанатиками в 1829 году, до сих пор является особенной страницей в русско-персидских отношениях. Один коллега из Тебриза, будучи не вполне в ладах с реальностью, данной нам в ощущениях, и обидевшийся почему-то на изображение верблюда в логотипе конференции (взято с согдийского серебряного сосуда в Эрмитаже), написал мне на разговорном персидском следующее письмо: «Сам ты верблюд! Русский, враг Ирана! Зачем ты ставишь для иранистики изображение верблюда? Имей чуть-чуть уважения; если мы верблюды — ладно, но сами вы, русские, что такое? Убийство русского посла в Иране — наша самая большая гордость. Зарезали его как собаку! Те, кто из Ирана туда (в Петербург. — *П. Б.*) приехал, — воры и безграмотные...» Под этими пассажами могло бы подписаться ничтожное число современных иранцев: хорошие отношения между странами дополняются и человеческой симпатией, что проявляется, например, персидской речью, все чаще слышной в залах Эрмитажа, — но упомянутый пример демонстрирует значимость инцидента 1829 года для самосознания иранцев. В докладах Н. А. Тарховой (Москва) и Ф. Мелвилл (Кембридж) подчеркивалось изрядное политическое и экономическое противостояние русской и британской миссии в Тегеране, планы Грибоедова по развитию русского торгового присутствия (как нам известно, толпу фанатиков часто направляет некая вполне трезвая сила).

В качестве компенсации за резню, учиненную в русском посольстве, шах Ирана отправил с богатейшими дарами своего внука, Хосрова-мирзу. Миссии 16-летнего шахзаде и дарам — манускриптам — посвящены доклады Джорджа Бурнутяна (Нью-Йорк) и О. В. Васильевой (Санкт-Петербург), а Л. Леонтьева (Тарту) открыла в библиотеке Тартуского университета очень раннюю рукопись «Семи корон» Абдуррахмана Джами, которая была преподнесена Грибоедову Хосровом-мирзой за год до расправы.

ВПЕРВЫЕ — В МУЗЕЕ

Впервые Европейская конференция по иранистике проводилась не в университете или академическом заведении, а в музее, да еще столь богатом иранскими коллекциями. И это обусловило ту ее особенность, которая, кажется, запомнится всем участникам, — богатство выставочной программы. За неделю до конференции открылась выставка «Подарок созерцающим», посвященная путешествиям Ибн Баттуты и показывающая исламский мир, в том числе Иран XIV века, выставка «Иран в Эрмитаже» с семью залами шедевров иранского искусства, панорама Павла Пясецкого, изображающая путь русского посольства от Каспия в Тегеран. Коллеги из Института восточных рукописей экспонировали манускрипты на персидском и других иранских языках из своих фондов, а Российская национальная библиотека выставила иллюминированные списки сочинений персидских поэтов.

В процессе подготовки к конференции постоянно всплывала тема III Международного конгресса по иранскому искусству и археологии, состоявшегося в Эрмитаже 10–16 сентября 1935-го, 80 годами ранее, с точностью чуть ли не до дня. В музее, разумеется, уже нет ни одного участника того конгресса, но память о нем передавалась из поколения в поколение, и нашу конференцию все неформально именовали «конгрессом». Одна из выставок, специально открытых к конференции, призывала вспомнить конгресс, состоявшийся 80 лет назад, в тяжелые для нашей страны и мира времена, и ставший событием выдающимся. Тогда участников принимал лично предсовнаркома В. М. Молотов, на неделю Эрмитаж был закрыт для посетителей, и в 85 залах выставлялось специально искусство иранских народов: из коллекции музея, а также доставленное из других музеев СССР и присланное из Франции и Ирана. Времена меняются, международный конгресс или конференция уже не является чем-то экстраординарным, но все же остается важным событием в развитии науки, да и в памяти участников.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Подготовка к переезду коллекции фотографии ОИРК в новые помещения в РХЦ «Старая Деревня»

РЕСТАВРАЦИЯ ФОТОГРАФИЙ

В новом корпусе «Е» реставрационно-хранительского центра «Старая деревня» Государственного Эрмитажа располагается лаборатория научной реставрации фотоматериалов (ЛНРФМ), оснащенная необходимым оборудованием и материалами для реставрации и исследований.

ТАТЬЯНА САЯТИНА

Большая фотографическая коллекция Государственного Эрмитажа отражает историю мировой и отечественной фотографии: от самых ранних образцов до произведений современных отечественных и зарубежных мастеров; она состоит и из архивных материалов, передающих многогранную жизнь музея, и из фотографий, документирующих реставрацию экспонатов и работу в археологических экспедициях. Особое место занимают исторические коллекции из собраний Зимнего дворца и Императорского Эрмитажа.

На протяжении многих лет в Эрмитаже не было специализированной лаборатории реставрации фотографий. Создание лаборатории, современных хранилищ и, прежде всего, воспитание собственных специалистов по реставрации фотографии стали целью многолетней работы сотрудников музея, а также сотрудничества Государственного Эрмитажа с американским благотворительным Фондом Эндрю Меллона и Фондом Американского института реставрации.

Начало сотрудничества Эрмитажа и Фонда Эндрю Меллона было положено в 2005 году, когда в музее состоялся международный научно-практический семинар «Обследование фондов фотоматериалов — первая ступень планирования программы их сохранения», привлекший не только отечественных, но и зарубежных специалистов. Тогда и были намечены основные направления совместной деятельности, определены фотографические программы, необходимые Эрмитажу.

Практическое сотрудничество и поддержка Фондом Эндрю Меллона фотографических программ Государственного Эрмитажа начались с совместной работы хранителей и реставраторов по изучению коллекции дагеротипов, ее консервации и реставрации. В результате экспонаты были подготовлены к выставке «Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России»; тогда же в свет вышел каталог.

1 сентября 2011 года — день открытия Лаборатории научной реставрации фотоматериалов в Государственном Эрмитаже. Это самая молодая лаборатория в структуре Отдела научной реставрации и консервации.

В 2015 году завершился совместный пятилетний проект Государственного Эрмитажа и Фонда Эндрю Меллона. Данная программа

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Фоторепродукция картины «Женский портрет» неизвестного мастера голландской школы XVII в.
Желатиновый отпечаток
До и после реставрации

включала в себя несколько направлений: обучение сотрудников музея тестированию, каталогизации и документации фотоматериалов, их реставрации и консервации; оснащение лаборатории необходимым оборудованием и материалами; разработка дизайна лаборатории и хранений. Работу возглавили заведующий лабораторией Lens Media Института по сохранению культурного наследия при Йельском университете, директор частной реставрационной студии в Бостоне Пол Мессиер, заведующий Отделом истории русской культуры Вячеслав Анатольевич Федоров и заведующая Отделом научной реставрации и консервации Татьяна Александровна Баранова.

При финансовой поддержке Фонда Эндрю Меллона были закуплены оборудование и материалы для хранения и реставрации, положено начало формированию научно-методического фонда лаборатории (книги и учебная коллекция фотоматериалов). Большую помощь в реализации данного направления оказал благотворительный Фонд «Эрмитаж XXI век».

Сегодня одно из приоритетных направлений в работе лаборатории — подготовка к перебазированию коллекций фотографии ОИРК в новые помещения хранений в РХЦ «Старая Деревня». Экспонаты проходят первичную консервационную обработку: обеспыливание, упаковку в бескислотные конверты и коробки для хранения. Попутно реставраторы выявляют те фотографии, которые нуждаются в реставрации. Они включаются в реставрационный план ЛНРФМ и проходят плановую реставрацию. С 2012 по 2015 год в лаборатории прошло обеспыливание свыше 10 тысяч фотографий.

Огромное значение в работе реставраторов уделяется документации. Все реставрационные задания и методики утверждаются на реставрационной комиссии, состоящей из научных сотрудников и реставраторов Эрмитажа. Подготовка экспонатов, реставрационные мероприятия и их результат документируются, а весь процесс сопровождается фотофиксацией. Разработан и эффективно используется реставрационный модуль Музейной информационной системы КАМИС Государственного Эрмитажа.

Помимо реставрационной деятельности, в лаборатории развивается научно-исследовательское направление. ЛНРФМ располагает оборудованием и материалами, при помощи которых можно провести анализы на кислотность бумаги, на миграцию красителей, применяющихся при химической отбелке бумаги, и тест на фотоактивность материалов, используемых для хранения и экспонирования отпечатков. Также в рамках совместного проекта был закуплен портативный рентгенофлуоресцентный прибор, активно применяющийся для идентификации различных фотографических техник и химических реактивов, использовавшихся при тонировании (вирировании) отпечатков.

В последние годы в Эрмитаже резко увеличилось количество фотографических выставок из фондов музея и из других музеев. Таким образом, важнейшим направлением работы реставраторов стал мониторинг экспонатов во время выставок.

За эти годы реставраторы приняли участие в следующих экспозициях: «Вильям Каррик. Картины русской жизни», «Последний император. Семья и двор Николая II на рубеже эпох», «Памятники русского масонства XVIII — первой трети XIX в. в собрании Эрмитажа», «Мир русского дворянства. Под фамильным гербом и императорским орлом», «Новые поступления. 1997–2014», «“Высочайшего двора служители”. Ливрейный костюм конца XIX — начала XX века в собрании Эрмитажа», «Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет», «Реставрация в Эрмитаже. Взгляд сквозь призму времени», «“Сосуд вечной радости”: японские миниатюрные чайники для чая сэнтя в собрании Эрмитажа», «“День отрадных встреч с друзьями вспоминай...”. К 80-летию Иранского конгресса в Эрмитаже».

Реставраторы подготовили экспонаты к выставке «Ателье “Светопись Левицкого”. Ранняя фотография в собрании Государственного Эрмитажа», которая открылась 10 декабря 2015 года (куратор — старший научный сотрудник ОИРК Н. Ю. Аветян). Отпечатки, выполненные в ранних фотографических техниках (на соленой бумаге и альбуминовые), разной степени сохранности, поступили в лабораторию из ОИРК и Научной библиотеки Государственного Эрмитажа. К выставке реставраторами были разработаны монтировки для экспонирования отпечатков формата carle de visile, раскрывающие полностью фотографию (отпечаток и паспарту), и посетитель экспозиции может проследить тенденции в оформлении фотографий такого формата в 1850-х годах в ателье Левицкого. Также были проведены специальная съемка отпечатков на соленой бумаге в отраженном свете и макросъемка, позволившие более наглядно выявить лаковое покрытие в теневых участках и проработку светлых участков изображения белилами.

СВЕТОПИСЬ ЛЕВИЦКОГО

О ВЫСТАВКЕ РАБОТ ПАТРИАРХА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА

Представленные произведения из фондов Государственного Эрмитажа позволяют взглянуть на историю русской фотографии XIX века через призму времени, избегая привычного для нас видения фотографии с позиций современного фотоискусства, с его неотъемлемой «моментальностью» и совершенно иными эстетическими воззрениями. Не случайно для выставки были выбраны произведения лучшего в Петербурге фотографического заведения, открытого в 1849 году фотографом-любителем Сергеем Львовичем Левицким (1819–1898).

Портрет неизвестной
1856–1857
Отпечаток
на альбуминовой бумаге
Инв. № ЭРФт-3313

Портрет графини Екатерины Михайловны Рибопьер (1788–1872)
Из альбома князей Юсуповых
1856–1857
Отпечаток
на альбуминовой бумаге
Инв. № ЭРФт-15311

Портрет неизвестной
Из альбома семьи Балашовых
1856–1857
Отпечаток
на альбуминовой бумаге
Инв. № ЭРФт-13413

НАТАЛЬЯ АВЕТЯН
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Наследие мастера столь значительно и разнообразно, что делает его вклад в историю отечественной фотографии, без преувеличения, выдающимся: подтверждением этому служит неофициальный титул, данный современниками, — «патриарх светописи». За более чем 40 лет деятельности им были созданы тысячи отпечатков, которые впоследствии не раз становились ядром экспозиций, посвященных искусству русской фотографии XIX века.

Мы впервые представляем работы Левицкого из собрания Государственного Эрмитажа в таком объеме, не только знакомя с одним из самых ярких периодов его творчества (1854–1859), но и показывая первые шаги мокроколлодионной техники в России. К этому времени Левицкий сумел добиться поистине грандиозного успеха на родине, прежде всего как дагеротипист. Профессиональный опыт, полученный во Франции, художественный вкус и постоянное стремление к техническому совершенству произведений, в сочетании с редкими организаторскими способностями, позволили ему занять особое положение в отечественном фотографическом сообществе. Как признавались современники, он оказал огромное влияние на развитие российской фотографии, которая, благодаря этому, за короткий срок сделала значительный шаг вперед.

Поиски, начатые в 1840-х годах и продолжившиеся в следующем десятилетии, стали, по справедливому определению Левицкого, временем «фотографической алхимии», эпохой самых активных профессиональных экспериментов. Русские фотографы, как и их европейские коллеги, увлеченные возрастающими возможностями фотографии на бумаге, настойчиво искали новые способы ее совершенствования. Расстановка основных игроков в области фотографического дела, сложившаяся в Петербурге, в первой половине 1850-х годов изменится совершенно: в лучшие и успешные попадут лишь те, кто много экспериментировал, и не только как художник, но и, в большей степени, как химик. Сам Левицкий, будучи страстным поклонником дагеротипа, тем не менее прекрасно осознавал всю перспективность негативно-позитивных процессов, поскольку сам никогда не был просто практиком, а тратил значительную часть усилий и материальных ресурсов на научные изыскания и развитие технологий. В его мастерской уже несколько лет существовало особое отделение, где делались портреты на бумаге, которое в 1852 году было значительно расширено и начало создавать «образцы редкого совершенства». Продлившееся более четырех лет сотрудничество ателье «Светопись Левицкого» с выдающимся изобретателем и военным инженером Александром Ильичом Шпаковским (1823–1881) стало важной вехой в творчестве обоих мастеров и позволило вывести дело на новый уровень. К концу 1850-х годов ателье Левицкого продолжало считаться лучшим в Петербурге фотографическим заведением.

Сегодня сложно представить те трудности, с которыми сталкивались мастера в своей практике: начиная от организации съемки, экспонирования, проявления изображения и заканчивая печатью и оформлением снимков. Вот почему устроители выставки сделали выбор в пользу не только замечательных в художественном отношении работ Левицкого, но и тех отпечатков, которые наглядно демонстрируют сложности переходного периода, подчеркивают рукотворный характер произведений.

87 экспонатов в полной мере отражают характерные для этого периода творчества Левицкого поиски образного решения, знакомят с особенностями иллюминирования, ретуши и разнообразными примерами оформления отпечатков. Представлены как образцы повседневной продукции ателье, так и уникальные оттиски, созданные мастером для императорской коллекции.

Данная выставка является продолжением другой выставки — «Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России», с успехом прошедшей в Эрмитаже в 2011–2012 годах (см. № 18), и знакомит с этапами становления негативно-позитивных процессов на примере деятельности «Светописи Левицкого», одного из самых известных и успешных ателье Петербурга.

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

СОСТОЯНИЕ ПРАЗДНИКА

ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН

Я пародию ненавижу. Еще Райкин сказал, что если ты хочешь над кем-то смеяться, ты должен болеть за это больше, чем тот, кого ты изображаешь. Это обязательный закон. Или же как у «Монти Пайтон» — разрушение мира как праздник.

У МЕНЯ ДВЕ ДОМИНАНТЫ, К КОТОРЫМ Я ВСЕ ВРЕМЯ ПРИЛИПАЮ: ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ЮМОР. МЕЖДУ ЭТИМИ ДВУМЯ ВЕЩАМИ ВСЕ МОИ ЛЮБИМЦЫ: В КИНО, ЖИВОПИСИ, ЛИТЕРАТУРЕ, ХОТЬ ГДЕ. ОДНИ БЛИЖЕ К ГРОТЕСКУ, АБСУРДУ, СЮРРЕАЛИЗМУ, ДРУГИЕ — К ТЕПЛОТЕ, ЮМОРУ, ПРАЗДНИКУ. МЕЖДУ ЭТИМИ ДВУМЯ ВЕЩАМИ ВСЕ НАХОДИТСЯ, И БОЛЬШЕ ВСЕГО МНЕ НРАВИТСЯ, КОГДА — ОДНОВРЕМЕННО.

Всё фантастическое искусство, начиная с Босха, Брейгеля, даже Гойи. И босховские карнавальные фигуры, огромная серия маленьких рисуночков карликов, уродцев, они преображены и принаряжены: кто в бочках, кто с какими-то кастрюльками на голове. Я попросил сына, он мне целую печку сделал изразцов с ними, скопировал Босха.

Этот страшный Гойя — он как раз мой. Я вообще с Испанией так и не смог сжиться. Хотя и Миро мой там, и Пикассо, и Дали, все мои любимцы там... Я очень много езжу — и знаю свои страны; с Францией — наоборот, как будто я дома там. И с Англией то же самое, и с Италией.

Брейгель, конечно, — это состояние праздника, один из самых праздничных людей на свете. И его празднества, игры детские, ярмарки, карнавалы, — освобождение от всего. Вот здесь, «в Брейгеле», находится самое глубокое место.

Потом начинается «выскакивание» через Калло. У него тоже есть фантастические серии, я учился движению у Калло. Пульчинеллы тьеполовские... Несколько сотен великих картин, я их собирал, копался, персонажей всех своих оттуда выуживал.

Немножко «задел» романтизм, мне нужно фантастическое ощущение жизни, она должна быть нереальной. Поэтому — Фридрих, с этими его спинами: тайна, страх, опасность, странные фигуры, одинокий человек, стоящий на вершине. Потом — символисты. Самый мой любимый из символистов — Бёклин, наверное. Эта улетающая птица из окна... А к «Острову мертвых» я прихожу много-много раз. Бёклин рядом с Гойей находится, они на одной линии.

Самый мой разгул — сюрреалисты. В первую очередь Эрнст и его серия «Семь элементов». Один из моих друзей покосился на этой серии, ушел из реальности и не может вернуться никак. Я считаю, что это одна из сильнейших серий-фантасмагорий. И конечно, хотя это вроде бы так просто, — Магритт. Я не ожидал. Я смотрю картинки — довольно наивные. А когда увидел в Нью-Йорке подлинники, не поверил: какой силы магия его, какая мощь! Линия Бёклина через Магритта продолжается.

Дали для меня больше эксцентрик-личность, а не художник. Я считаю его великим клоуном, но картины его меня не цепляют. Среди «моих» символистов, конечно, наши: это и Сомов, и Мусатов, и Врубель; все яркие, кто за ними: Петров-Водкин и далее. Из-за красочности. Из-за праздника жизни. Для меня Кустодиев и Петров-Водкин — те, кто чувствует праздник жизни. Даже тот, который женщин в платках рисует...

Фламандцы — больше праздник тела. Это не мое. У меня праздник души должен быть, радости, игры.

Иероним Босх
Сад земных наслаждений (фрагмент). 1500–1510
Музей Прадо

Франсиско Гойя
Выверенная глупость
Около 1815–1824
Государственный Эрмитаж

Франсиско Гойя
Карнавальная глупость. Около 1815–1824
Государственный Эрмитаж

Питер Брейгель Младший
Ярмарка с театральным представлением
Первая половина XVII века
Государственный Эрмитаж

Джакомо Леонардис
Веселье карнавала
Вторая половина XVIII века
Государственный Эрмитаж

Джованни Доменико Тьеполо
Всадник с пульчинеллами
1770–1790-е
Государственный Эрмитаж

Каспар Давид Фридрих
Закат солнца (Братья)
Между 1830 и 1835
Государственный Эрмитаж

Пауль Клее
Angelus Novus. 1920
Масло, акварель, бумага
31.8 x 24.2 см
Музей Израиля, Иерусалим

Вальтер Беньямин. «Пассажи» (Passagenwerk), 1939, перевод В. Беленкина (1996):

«У Клее есть картина под названием Angelus Novus. На ней изображен ангел, который выглядит так, как будто он собирается удалиться от чего-то, во что пристально вглядывается. Его глаза вытаращены, рот раскрыт, крылья распахнуты. Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Где нам видится цепь событий, там он видит одну-единственную катастрофу, которая беспрерывно громоздит обломки на обломки и бросает их ему под ноги. Ангел, может, и хотел бы остаться, разбудить мертвых и восстановить разрушенное. Но из рая дует ураганный ветер, который поймал его крылья с такой силой, что ангел уже не может их сложить. Этот ураган неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним растет в небо. Этот ураган и есть то, что мы называем историей».

ЭЛЬ ГРЕКО
ИСПАНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ГОЙЯ
ДЕТИ

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

НЕСТЬ НИ ЭЛЛИНА, НИ ИУДЕЯ

ЭЛЬ ГРЕКО. «АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ»

В течение 70 лет политического атеизма в нашей стране картины и экспозиции Эрмитажа с библейскими сюжетами служили источником знаний о Библии, религиозных догматах и событиях. Эту роль музеев мы никогда не должны забывать, когда говорим о том, где должны находиться вещи: в церквях или в музеях. Духовность, в том числе религиозная, сохранилась в России благодаря музеям: они показывали то, чего в другом месте было не увидеть.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Эль Греко[7] — греческий художник, живший в Испании и Италии, ставший испанским и привнесший в испанское искусство, и так надрывное, особый византийско-греческий надрыв.

7 ↓ с. 147

Можно вспомнить, что за 200 лет до Эль Греко Феофан Грек, замечательный русский художник-грек, расписывал церкви в Новгороде, и при всей временно́й разнице их интересно сравнивать, тут есть о чем подумать.

Петр и Павел — две ключевые фигуры в христианстве. Каждая фигура имеет свои символы.

Петр держит ключ. Простое объяснение: это ключ от рая; но у него должно быть два ключа, которыми он открывает и закрывает грехи.

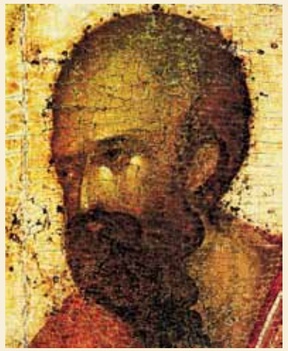
Павел всегда с книгой. Иногда у него меч, но не здесь. Павел всегда почти лысый, с бородкой и вытянутым лицом. Считается, что здесь Павел является полуавтопортретом Эль Греко. Но у Эль Греко было несколько лиц, которыми он пользовался в своих картинах, часто делая их похожими на себя.

Петр всегда был попроще. Бывал лысоват, бывал — нет. Волосы у него часто курчавые (не здесь, но у других Петров, которых у нас много в Эрмитаже, это видно). Две главные фигуры по этим признакам и с этими атрибутами легко узнаваемы и в русской живописи, в иконописи: в иконостасе русской церкви они всегда замыкают самый торжественный ряд икон. В Эрмитаже прекрасные образцы разных Иисусов, Петров и Павлов разных школ: и московской, и новгородской, и северного письма.

Павел — величайшая фигура в истории христианства. Апостол, который не был соратником Христа, а стал христианином уже после Его смерти, очень образованный, религиозно экзальтированный человек, который ждал, как и многие иудеи, Мессию и был огорчен и рассержен, когда какого-то погибшего на кресте человека стали считать Мессией. И вот тут произошло то великое чудо, которое — на картине Паоло Веронезе «Обращение Савла». Эта история случилась на дамасской дороге. Савл, или Саул (Павлом он уже стал потом, когда принял христианство), едет по дороге, и вдруг конь сбрасывает его и раздается голос с неба: «Савл, Савл, почто ты гонишь Меня! — Кто Ты, Господи? — Я тот Христос, Которого ты гонишь!» На этой потрясающей картине — разбегающиеся люди и кони, голос с неба, какие-то небесные огни и человек, лежащий в сине-стальном одеянии: упавший Савл, обращенный головой к тому, что говорится ему с небес. Савл ослеп. Христианин Анания наложил на него руки, и он прозрел, принял христианство, сменил имя и стал проповедовать. В Эрмитаже есть прекрасная картина Панини «Проповедующий Павел».

Он окончил свою жизнь в Риме. Это было при Нероне. Говорят, Нерон использовал пожары Рима для того, чтобы преследовать христиан. Казнены были и Павел, и Петр, который к тому времени добрался в Рим. Павлу отсекли голову, поэтому он часто изображается с мечом, который одновременно и меч церкви, и меч, которым его обезглавили. Вместе они в смерти своей сошлись.

Петр — очень простой человек. Он был рыбаком. В Эрмитаже есть английская шпалера по эскизам Рафаэля, где изображено, как рыбак Петр вместе с Андреем становятся первыми последователями



Феофан Грек
Апостол Павел (фрагмент)
Последняя четверть XIV в.
210 x 117 см
Благовещенский собор
Московского Кремля

Феофан Грек
Апостол Петр (фрагмент)
Последняя четверть XIV в.
210 x 107 см
Благовещенский собор
Московского Кремля

Грот Святого Павла, Мальта

Христа. Христос дал им большой улов, а потом спас их лодку, когда рыбы оказалось слишком много. Петр стал одним из первых, любимейших учеников Христа, все время следовал за Ним. Есть икона, где Иисус моет ноги ученикам; очень часто именно Петру Он моет ноги. И другая икона, знаменитый сюжет Преображения, когда Христос явил Свою божественную сущность: при этом присутствуют три Его ученика — Иоанн, Иаков и Петр. И все трое падают, катятся вниз с горы, увидев это; и слева катится Петр — любимый ученик. Есть прекрасный «Святой Петр» ван Дейка.

Еще во время Тайной вечери Христос предупредил, что Петр предаст Его. И действительно, Петр отрекался несколько раз, когда Христа арестовали и вели на суд, совершил предательство и в этом предательстве страшно раскаялся. В Эрмитаже есть несколько подобных сюжетов, например картина фламандского художника Герарда Сегерса «Отречение святого Петра». Момент отречения и раскаяния — очень важный и в жизненном, и в философском смысле. Существует целый жанр мировой живописи: «Святой Петр раскаивающийся».

Интересно смотреть портреты Петра, пребывающего в различных психологических состояниях. Вот раскаивающийся Петр, дальше он — проповедник в Антиохии, потом — в римской темнице. Множество сюжетов в мировой живописи — о его освобождении. На картине Мурильо ангел выводит Петра из темницы. Как известно, Петр стал епископом Рима, и римские папы наследуют Петру. Поэтому скульптура Петра на почетном месте стоит в соборе Святого Петра в Риме. Во время нероновских гонений на христиан он был схвачен и казнен. И казнь его запечатлена на потрясающей картине Караваджо. У нас есть картина, которая приехала в Эрмитаж как «Караваджо», но ее автор не Караваджо, а Спада, — «Мученичество святого Петра».

Апостолы, изображенные отдельно, — статичны. На картине Эль Греко, напротив, они не просто вместе. У Эль Греко всегда всё драматично, с некоторой истерией, но эта картина драматична особенно. Здесь речь идет о серьезном, очень важном эпизоде в развитии христианства: Павел, проповедуя,

приехал в Антиохию и устроил Петру выволочку за то, что тот неправильно себя ведет. И это неправильное поведение — довольно важный сюжет для понимания того, как создавалось христианство. В Послании к Галатам Павел рассказывает об эпизоде, который, видимо, здесь изображен: «Когда же Петр пришел в Антиохию, то я лично противостал ему, потому что он подвергался нареканию. Ибо, до прибытия некоторых от Иакова, ел вместе с язычниками; а когда те пришли, стал таиться и устраняться, опасаясь обрезанных. Вместе с ним лицемерили и прочие иудеи, так что даже Варнава был увлечен их лицемерием. Но когда я увидел, что они не прямо поступают по истине евангельской, то сказал Петру при всех: если ты, будучи иудеем, живешь по-язычески, а не по-иудейски, то для чего язычников принуждаешь жить по-иудейски?» Очень эмоциональная речь.

Язычники и иудеи… Говорят, одного апостола называли язычником, а другого — иудеем. Петр пришел в Антиохию и сначала общался с язычниками, эллинами, и ел с ними, нарушая законы иудейские, а потом от этого отстранился и примкнул к той части ранних христиан, которые считали обязательным соблюдение закона наряду с верой в Иисуса, выполнение всех предписаний иудейских обрядов, всех ритуалов. Но не законом спасается человек, надо верить в Бога: грехи побеждает вера, а не исполнение законов. Это очень важный для всякой религии вопрос. Язычники (по-другому их называли эллинами) стали христианами. Одни говорили, что все равны и прежнее нужно забыть, другая часть иудеохристиан считала, что закон до́лжно строго соблюдать.

Петр колебался, переходя от одних к другим. На картине Павел, твердо держа руку на книге, при всех объясняет Петру. Петр весь сжался, можно увидеть слезы у него на глазах: он понимает, что его справедливо осуждают. Здесь, в этой проповеди, Павлом были произнесены чуть ли не самые главные для верующих и неверующих слова.

Сделав такой «реприманд» Петру, Павел потом обратился ко всем жителям: «Итак, закон был для нас детоводителем ко Христу, дабы нам оправдаться верою; по пришествии же веры мы уже не под руководством детоводителя. Ибо все вы сыны Божии по вере во Христа Иисуса». И вот тут — важнейшая фраза: «Нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужеского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе». Эта знаменитая фраза «несть ни эллина, ни иудея» объявляет всех христиан представителями одной, единой нации, одного народа, в котором все равны; люди не делятся, в частности, по этническому принципу. Именно эта сторона учения дала возможность христианству завоевать, увлечь, покорить весь мир. По сей день она выступает одним из наиболее важных этических заветов.

Я был в гроте на Мальте, где во время кораблекрушения, якобы, спасался Павел. Он был блестящий проповедник, осталось много его знаменитых проповедей. Когда он проповедовал в Афинах знатокам философии (которую он тоже хорошо знал, и многие его слушали и за ним пошли), то оказался на каком-то афинском кладбище и увидел там много памятников. Павел пришел в ужас: в Афинах столько идолов кругом; а на одном надгробии было написано: «Богу неведомому». Он вышел и сказал: «Посмотрите, вы поклоняетесь Богу неведомому. Так вот, тот Бог, Который вам неведом, и есть тот Бог, о Котором я говорю». И дальше изложил все принципы христианства.

Здесь, на этой картине Эль Греко, произносятся одни из самых главных слов христианской проповеди, которые оставил апостол Павел. Нам очень повезло, что такая картина есть в Эрмитаже. Картина, глядя на которую можно думать, что́ сильнее: изображение или слово. Как правило, слово сильнее, чем изображение; иногда изображение может заменить слово. Но тут мы имеем прекрасный пример необыкновенного соединения слов и изображения — именно того, что вложил Эль Греко в эту картину.

Франсиско Пачеко[8].
Искусство живописи,
его древность и величие (1649)

«…Опередил всех в отношении колорита Доменико Греко. Поэтому меня очень удивило <…> что, когда я в 1611 году спросил Доменико Греко, что труднее — рисунок или колорит, он мне ответил: колорит. Этому не приходится удивляться после того, как он вслух очень низко оценивал Микеланджело (который является отцом живописи), говоря, что тот — хороший человек, но неумелый живописец».

8
↓
с. 166

Art | Basel
Basel | June | 16–19 | 2016

UBS

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»
НОЯБРЬ 2015 — МАЙ 2016

ИСПАНСКИЕ МАСТЕРА ИЗ ЭРМИТАЖА. МИР ЭЛЬ ГРЕКО, РИБЕРЫ, СУРБАРАНА, ВЕЛАСКЕСА, МУРИЛЬО И ГОЙИ

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО
ФОТО: ЭВЕРТ ЕЛЗИНГА (EVERT ELZINGA)

ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВА ЭТА ЭКСПОЗИЦИЯ СТАНЕТ НАСТОЯЩИМ ПРАЗДНИКОМ: В СОБРАНИЯХ ГОЛЛАНДСКИХ МУЗЕЕВ ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ — РЕДКОСТЬ. НЕ ИЗБАЛОВАН ГОЛЛАНДСКИЙ ЗРИТЕЛЬ И ВРЕМЕННЫМИ «ИСПАНСКИМИ» ВЫСТАВКАМИ: ЕДИНСТВЕННАЯ ТАКАЯ ВЫСТАВКА, «ВЕЛАСКЕС И ЕГО ВРЕМЯ», СОСТОЯЛАСЬ В РЕЙКСМУЗЕУМЕ В 1985 ГОДУ.

Первые посетители каждой новой выставки в центре «Эрмитаж Амстердам», традиционно, представители СМИ

Ее Королевское Высочество Принцесса Беатрикс принимает в дар от директора Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровского его книгу «Мой Эрмитаж». Слева — директор выставочного центра «Эрмитаж Амстердам» Кателейн Брурс

На выставке в Амстердаме также представлено творчество испанских художников XIX века. Внимательный посетитель у картины «Балерина» кисти Висенте Пальмароли-и-Гонсалеса

Утонченный век ампира [1] в Амстердаме сменяется золотым веком испанской живописи. Государственный Эрмитаж привозит в Нидерланды лучшие образцы своей «испанской» коллекции, крупнейшей в мире за пределами Испании.

«Золотые» периоды испанской и голландской живописи совпадают: со второй половины XVI до конца XVII столетия. Встретятся оба века и в центре «Эрмитаж Амстердам»: с конца 2014 года во флигеле выставочного центра открыта постоянная экспозиция «Портретная галерея золотого века» из коллекции Рейксмузеума и Амстердамского музея; это работы современников Рембрандта в уникальном жанре группового портрета [2], самый знаменитый из которых — «Ночной дозор» [3].

В период «золотого века» Нидерланды официально входили в состав Священной Римской империи под властью испанских королей: Карла V, а затем его сына Филиппа II. Страницы жестокого «испанского» правления Филиппа II представлены здесь работой неизвестного художника XVII века «Аллегория тирании герцога Альбы в Нидерландах» и образцами оружия и доспехов того времени.

Главные герои, безусловно, полотна известных испанских мастеров, эрмитажные шедевры: «Апостолы Петр и Павел» Эль Греко, два портрета кисти Веласкеса — ранний «Портрет молодого человека в профиль» (1616–1617) и более поздний «Портрет графа-герцога Оливареса» (1638), «Непорочное зачатие» (около 1680) Мурильо.

Государственный Эрмитаж имеет в коллекции всего одно полотно Гойи — «Портрет актрисы Антонии Сарате» (1811), которое ради амстердамской экспозиции также покидает Эрмитаж; но Гойя будет представлен в Амстердаме значительной частью своих графических серий: от «Боя быков» до «Ужасов войны».

Жанр временной выставки позволяет комбинировать экспозиционный материал разного типа. Так, ни один музей не имеет постоянной экспозиции графических работ, поскольку для их экспонирования необходим особый световой режим. На одновременное экспонирование живописи и предметов декоративно-прикладного искусства также решаются не все музеи; последним примером такой решительности стала новая экспозиция амстердамского Рейксмузеума.

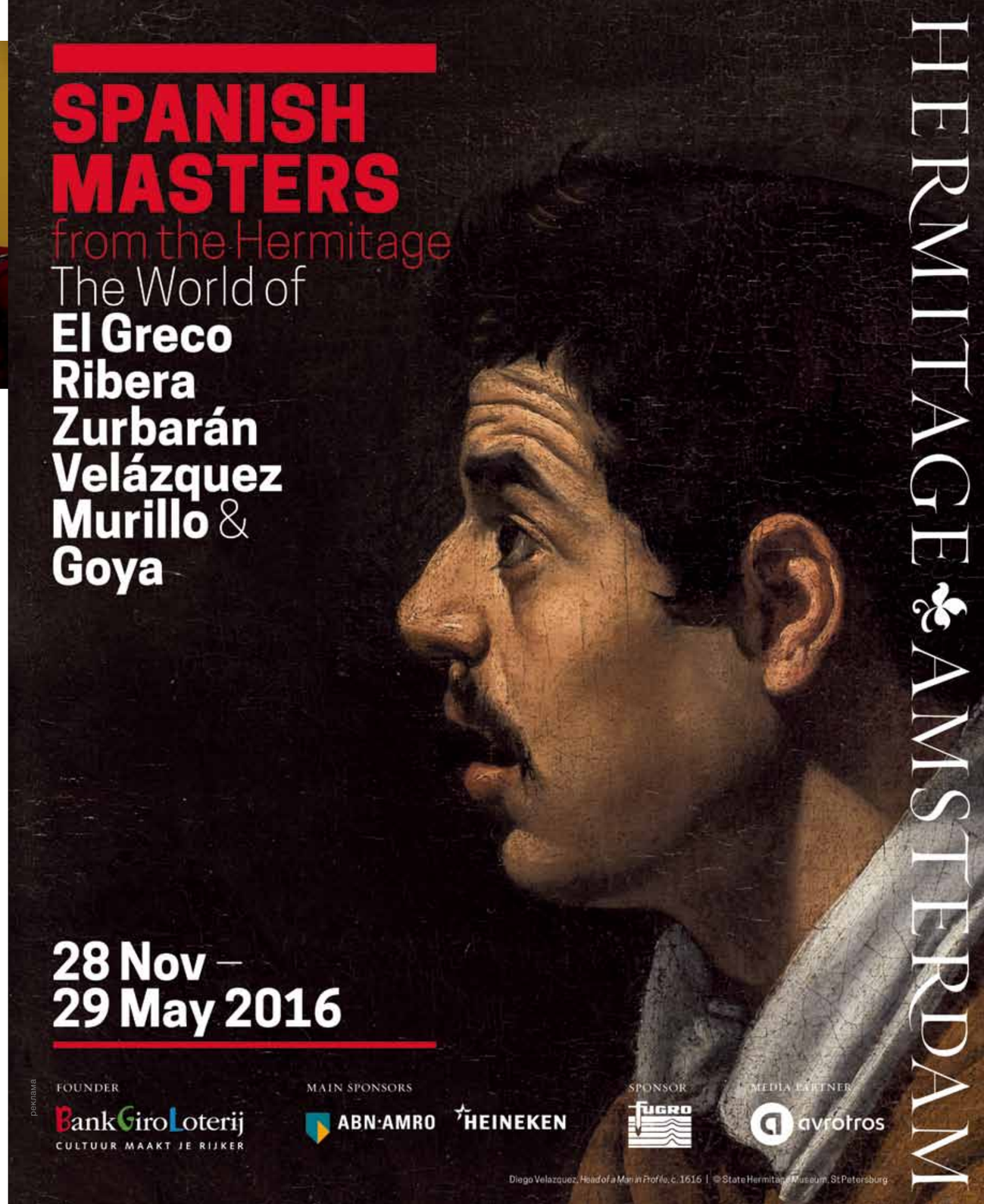
Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам», не имея собственной коллекции, создает временные экспозиции, сочетая живопись, графику, рисунки, предметы декоративно-прикладного искусства. Именно по этому пути пошли кураторы выставки «Испанские мастера из Эрмитажа»; наряду с прекрасными образцами испанской живописи, зрителю представится возможность ощутить вкус эпохи: заглянуть в окно зажиточного испанского casa середины XVII века, почувствовать себя немного Колумбом, рассматривая вещи ацтекских племен времени завоевания Америки, или испытать трепет, глядя на картины казни непокорных голландских дворян, учиненной герцогом Альбой.

Официально выставка заканчивается работами Гойи. Но невозможно не упомянуть еще одного великого испанца — Пабло Пикассо. В Амстердаме Пикассо представлен ранним живописным натюрмортом, двумя рисунками и керамическими работами.

1
В конце осени в выставочном центре «Эрмитаж Амстердам» закрылась выставка «Александр, Наполеон и Жозефина».

2
О выставке группового портрета в Эрмитаже см. в статье «Люди в черном» (№ 20).

3
«Ночной дозор» Рембрандта по-прежнему экспонируется в Рейксмузеуме.



реклама

Эрмитажная коллекция картин старых испанских мастеров — одна из самых значительных за пределами Испании. В ней представлены произведения от интернациональной готики XV века и до начала XIX столетия; основная часть — работы живописцев «золотого века», периода со второй половины XVI до конца XVII столетия. Собрание разнообразно по составу, в нем есть шедевры всех прославленных испанских живописцев: Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Мурильо, Гойи. Начало истории коллекции восходит ко времени Екатерины II.

Испанское собрание

ИСТОРИЯ ЭРМИТАЖНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XV — НАЧАЛА XIX ВЕКА

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

А. Н. Бенуа. «Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа»:

«...Императорский Эрмитаж нельзя рассматривать (подобно Берлинскому музею) как систематическое пособие к изучению истории искусства. Характер коллекции отражает скорее личные вкусы русских государей или тех коллекционеров, собрания которых целиком вошли в состав Эрмитажа. Кроза, Брюль, Вальполь, Екатерина II и Николай I: каждый привнесли свою часть для создания того, что сделалось главным музеем Российского государства. Однако в этом собирании они не руководились целью дать полную картину истории живописи, но лишь искали окружить себя превосходными предметами. Двухвековое собирательство в совокупности объяло все же значительные области художественного прошлого. Некоторые эпохи и страны представлены у нас с достаточной полнотой».

ЛЮДМИЛА КАГАНЭ

Картины испанских мастеров, приобретенные Екатериной II

Формирование собрания испанской живописи началось одновременно с созданием Екатериной II[4] картинной галереи Эрмитажа в 1764 году. Работы испанских мастеров в XVIII веке чрезвычайно редко встречались на художественном рынке, знали только имена Риберы, Веласкеса и, прежде всего, Мурильо. Превосходные картины Мурильо приобрели для императрицы в Париже, чему во многом способствовал князь Дмитрий Александрович Голицын, вообще сыгравший огромную роль в создании эрмитажного собрания живописи. Высокообразованный, общительный, интересовавшийся наукой, литературой, искусством, Голицын входил в просвещенные круги французского общества, был дружен с Дидро, посещал с ним Салоны и галереи частных лиц. Дидро лично отправил Екатерине II одну из лучших картин Мурильо, «Отдых Святого семейства на пути в Египет», купленную в декабре 1768 года на распродаже собрания Жана де Геньи, бывшего секретаря Людовика XV. Спустя некоторое время, в апреле 1772-го, князь Голицын приобрел две парные работы Мурильо — «Мальчик с собакой» и «Девочка с цветами и фруктами»[1] — из собрания Этьена Франсуа де Шуазёля, бывшего министра иностранных дел Людовика XV. В том же году из Парижа в Петербург прибыла знаменитая коллекция живописи Луи Антуана Кроза, барона де Тьера, куда входило превосходное маленькое «Святое семейство» Мурильо. В Париже были куплены и другие работы.

Ценное приобретение сделали в Англии. В 1779 году Екатерине II удалось получить для Эрмитажа знаменитое собрание Роберта Уолпола (1676–1745), премьер-министра королей Георга I и Георга II. На продажу одной из лучших галерей Англии решился его внук. С картинами Уолпола пришли семь испанских, среди них такие шедевры, как «Поклонение пастухов» и «Непорочное зачатие» Мурильо.

Три полотна Екатерина II заказала в 1773 году непосредственно в Испании — для галереи портретов правящих европейских монархов и их наследников (в Чесменском дворце). Портреты короля Карлоса III, его сына Карлоса, принца Астурийского (будущего короля Карлоса IV), и супруги наследника, Марии Луизы Пармской, написал придворный живописец Мариано Маэлья; они прибыли из Мадрида в конце 1770-х[2].

В XVIII веке купили и одно из ценнейших произведений эрмитажного собрания, «Завтрак» Веласкеса. Правда, поступил он как работа безымянного фламандского мастера — и только в 1895 году получил имя великого испанского. Источник происхождения этого полотна неизвестен.

Всего при Екатерине II приобрели около 20 картин под именами испанских живописцев, но атрибуции далеко не всех из них впоследствии подтвердились.

4
↓
с. 052
с. 068
с. 094
с. 200

Бартоломе Эстебан Мурильо
Мальчик с собакой
Испания. Вторая половина 1650-х
Холст, масло. 70 х 60 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-386

Покупки Александра I

Александр I, по примеру Екатерины II, заботился о пополнении коллекций Эрмитажа. В 1808 году к генеральному директору музеев Франции Доминику-Вивану Денону направили главного хранителя картинной галереи Франца Лабенского. Он прожил в Париже более года и вместе с Деноном занимался поиском работ, достойных Эрмитажа. Впоследствии Денон в течение ряда лет продолжал покупать и отправлять живопись в Петербург. До последнего времени с его именем связывали поступление в Эрмитаж двух грандиозных полотен Мурильо: «Благословение Иакова» и «Сон Иакова». Но, как выяснилось, в действительности директор музеев Франции не был непосредственно причастен к их приобретению, хотя не исключено, что какую-то косвенную роль сыграл. Картины входили в серию, которая со времени ее создания постоянно пребывала в центре внимания знатоков. В XVIII веке шла речь о ее продаже, ею заинтересовалась Екатерина II. Но из Испании серию вывезли позднее, причем разрозненной, в период вторжения наполеоновской армии. «Благословение Иакова» и «Сон Иакова» оказались у Уильяма Кузвельта и Эдмунда Бурке, датского посла в Испании. Они тайно отправили работы в Париж, поместили в один из банкирских домов и в 1811 году предложили русскому посольству. Александр I сразу дал согласие.

Продажа этих произведений Мурильо — отражение трагических событий, происходивших в начале XIX века в Испании. В 1808 году туда вторглась армия Наполеона. Вскоре началась народно-освободительная борьба, было создано Временное правительство. Страна переживала разруху, беспорядки, финансовые затруднения.

«Испания, запоздав в своем развитии, была несравненно здоровее и проще Италии. Если ею и управляли грозные инквизиции и упадочные Габсбурги, то сам народ во всех своих слоях, и даже в высших, был еще в XVII веке свеж и наивен, как в средние века. Ничего подобного той сверхобразованности, той переутонченности, которую мы находим в итальянской культуре уже с конца XV века, здесь не обнаруживается. Самые передовые испанские художники конца XVI и начала XVIII века полны детской веры. Идеалы их просты, и добиваются они выражения их с совершенной искренностью. Замечательно уже единообразие как художественных исканий, так и просто сюжетов. Испанцы пишут или портреты, — потворствуя заложенным в расе горделивым аристократическим стремлениям, или же религиозные картины. Противоязыческого иконоборства вроде того, которое испытала Флоренция в дни Савонаролы, Испания не могла бы испытать просто потому, что сами местные художники были чужды всякого язычества. Да и инквизиция потому и пустила глубокие корни в стране, что здесь этот институт был в значительной степени популярным и казавшимся необходимым даже для просвещенных умов.

<...> В Италии со второй трети XVI века идет почти сплошное преследование чисто формальных задач. О “содержании” почти забывают. Но те же формальные задачи, проникая (с известным запозданием) в Испанию, снова облачаются содержанием, и в соответствии с этим самые формы получают большую силу и внушительность. “Пустого религиозного искусства” вроде того, которое началось с Сарто и Корреджо и против которого оказались бессильными бороться болонские академики, в Испании в период расцвета ее культуры не было, и “прекрасные, но пустые слова” могли появиться здесь лишь к самому концу XVII века под влиянием заезжих мастеров. Но не только религиозной живописи, не только портретам, даже изображениям мертвой натуры испанские мастера умели придавать характер значительности и строгости. Самый подход к делу был иной, нежели в Италии. Там все время шло искание виртуозности, усвоение технических трудностей ввиду сообщения живописи характера наибольшей легкости. Испанцы, напротив того, любили солидную строгую манеру, и даже два самых элегантных и легких живописца, бывших в Испании, Мурильо и Клаудио Коэльо, сравнительно со своими итальянскими параллелями (например, Фети и Лукой Джордано), покажутся сдержанными, спокойными и вдумчивыми».

А. Н. Бенуа.
«Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа»

1 К сожалению, в 1930 году картина была передана в ГМИИ (Москва).

2 Все картины находились в Чесменском дворце до 1830 года, затем их переместили в Английский дворец в Петергофе, а в 1920-х передали в Эрмитаж.

Французские генералы под угрозой смерти отбирали имущество у церквей и монастырей, Временное правительство, нуждавшееся в средствах для ведения войны, распродавало произведения искусства, коллекционеры задешево скупали картины.

Именно тогда создал свое собрание Кузвельт. Он жил в Мадриде с 1801 года как представитель крупнейшего амстердамского банкирского дома Хопе. Судьба свела его с художником Джорджем Огастесом Уоллисом, которого в 1807 году прислал из Англии на Иберийский полуостров дилер Уильям Бьюкенен — с поручением искать картины, находившиеся в продаже. В первую очередь, предпринимателей от искусства интересовали работы итальянских и фламандских мастеров, каковых было много в Испании. Но Уоллис сумел оценить и творчество местных художников, его называют «первым герольдом» испанской живописи. Ввиду сложившихся трудных обстоятельств агент Бьюкенена оказался без средств: английские и французские банки, по счетам которых он мог бы получать деньги, либо ликвидировались, либо выдавали кредиты под слишком большие проценты. Финансовую поддержку оказал Уоллису Кузвельт — и, в свою очередь, использовал знания и вкус художника, чтобы создать собственную коллекцию итальянских и испанских картин. В 1814 году Кузвельт выставил их в Амстердаме.

Между тем 31 марта 1814 года, после победы над Наполеоном, в Париж во главе союзных войск триумфально вошел Александр I. В конце июня он приехал в Голландию и посетил Амстердам. Кузвельт, ранее успешно продав русскому императору полотна Мурильо, теперь снова предложил ему картины. Александр I осмотрел галерею и приобрел всю испанскую часть собрания.

Интерес Александра I к испанской живописи не был случайным. Политические события начала XIX века поставили Испанию в центр русского общественного внимания. Война, начатая Наполеоном против России в 1812 году, усилила симпатии к этой стране; испанских партизан, отважно сражавшихся с оккупантами, сравнивали с русскими. В 1813-м сдались в плен испанские солдаты, не пожелавшие сражаться в наполеоновской армии против России. Александр I оказал им покровительство, их расселили в казарме Царского Села. По приказу русского императора было создано два батальона, которые получили название «александровских». Во втором десятилетии XIX века Испания перестала казаться в России страной далекой, экзотической, мрачной, как это было раньше. Испанская тема активно зазвучала в русской культуре. Так что понятно, почему Александр I купил у Кузвельта испанские картины.

Они были доставлены в Петербург тремя партиями в 1814 и 1815 годах, всего 84 произведения. Для начала XIX века такое собрание испанской живописи стало уникальным: по количеству живописных школ (валенсийская, толедская, севильская, мадридская) множеству имен художников; высокому качеству работ, разнообразию жанров. Эрмитаж получил произведения великих мастеров: Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Мурильо, в том числе такие шедевры, как «Портрет графа-герцога Оливареса» Веласкеса (в рост) и «Отрочество Богоматери» Сурбарана. А наряду с ними — превосходные картины других, не столь знаменитых, но известных живописцев: Луиса де Моралеса, Хуана Пантохи де ла Круса, Франсиско Рибальты, Педро Орренте, Хуана Баутисты дель Маино, Антонио Пуги, Антонио Переды и мн. др.

Почти одновременно с коллекцией Кузвельта Александр I в 1815 году купил в Париже часть Мальмезонской галереи императрицы Жозефины. Для новых приобретений в Эрмитаже отвели отдельные залы. К испанским работам, которые прислал Кузвельт, присоединили те, что поступили при Екатерине II (раньше они висели среди произведений других европейских школ). В Эрмитаже появилась галерея испанской живописи — первая за пределами Испании.

Увеличение коллекции при Николае I и позднее. Утраты

В описаниях Петербурга первой четверти XIX века галерею испанской живописи Императорского Эрмитажа отмечали как особую достопримечательность. В дальнейшем обращали специальное внимание на ее пополнение.

В 1829 году приобрели картины у Гортензии Богарне, которая унаследовала часть коллекции матери, императрицы Жозефины. В числе присланных было одно из лучших полотен Риберы — «Святой Себастьян и святая Ирина».

Спустя два года, в 1831-м, купили живопись у Мануэля Годоя, князя Мира, бывшего всесильного министра короля Карлоса IV. В период своего могущества Годой создал в Мадриде собрание, насчитывавшее более тысячи картин. В 1808-м вместе с королевской семьей он вынужден был покинуть страну, всё его имущество конфисковали.

1 | **Бартоломе Эстебан Мурильо**
Две женщины у окна
Испания. XVII в.
Холст, масло. 41 x 58.6 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-338

2 | **Бартоломе Эстебан Мурильо**
Благословение Иакова
Испания. Около 1660
Холст, масло. 245 x 357.5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-332

3 | **Диего Веласкес де Сильва**
Завтрак
Испания. Около 1617
Холст, масло. 108.5 x 102 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-389

4 | **Бартоломе Эстебан Мурильо**
Убийство инквизитора Педро де Арбуэса
Испания. Около 1664
Холст, масло. 293.5 x 206.5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-302

5 | **Хусепе де Рибера**
Св. Себастьян и св. Ирина
Испания. 1628
Холст, масло. 156.5 x 188 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-325

6 | **Франсиско де Сурбаран**
Отрочество Богоматери
Испания. Между 1658 и 1660
Холст, масло. 73.5 x 53.5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-306

До конца своих дней князь Мира находился в изгнании. С 1812 до 1830 года он жил в Риме — и там, на вилле Матеи, обзавелся новой галереей. С ней он также решил расстаться, когда переехал в Париж. Через русское посольство Годой предложил Николаю I купить 297 картин. Император приказал выбрать из них только лучшие. В результате приобрели лишь 23, из них испанских всего четыре, но в их числе шедевры: «Святой Иероним и ангел» Риберы и «Убийство инквизитора Педро де Арбуэса» Мурильо.

Вскоре Эрмитаж получил произведения из коллекции испанского посланника Хуана Мигеля Паэса де ла Кадены. Посол появился в Петербурге в декабре 1824 года. В русской столице в то время проявляли повышенный интерес к Испании, ввиду недавно происшедшей там революции. Паэс де ла Кадена, человек высокообразованный, хорошо ориентированный в современных событиях, способный посвятить собеседника в курс испанской истории, культуры, литературы, искусства, завязал в Петербурге широкие знакомства. Упоминания о нем не единожды встречаются в письменных источниках, в том числе в литературном наследии Пушкина. Именно к нему имеют отношение строки из «Евгения Онегина»: «Скажи мне, князь, не знаешь ты, / Кто там в малиновом берете / С послом испанским говорит?» С Паэсом де ла Каденой был знаком Гоголь. Вероятно, не без влияния посла испанская тема вообще активно зазвучала в 1830-х в русской литературе: в творчестве Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

Коллекцию живописи Паэс де ла Кадена привез из Испании; половину ее, 25 работ, составляли испанские полотна. В 1834 году миссия посла в Петербурге закончилась, и он продал в Эрмитаж все свое собрание картин. В нем находились произведения живописцев разных школ, среди испанских — Хуана дель Кастильо, Антонио дель Кастильо, Франсиско Кольянтеса, Хосе Антолинеса, Педро Нуньеса де Вильявисенсио и др.

В 1834–1835 годах испанскую живопись прислал в Эрмитаж Александр Гесслер, русский консул в Кадисе, находившийся там с 1827-го. Спустя пять лет после отъезда он посетил Петербург, и хранитель картинной галереи Лабенский просил его подыскать для Эрмитажа работы Веласкеса. По возвращении в Испанию консул писал, что произведения этого мастера достать очень трудно, некоторые он нашел — и одновременно купил работы других живописцев. Всего Гесслер приобрел на счет императорской казны 32 картины. Ни одна из атрибуций Веласкеса не подтвердилась, но среди присланных были хорошие полотна таких художников, как Бартоломе Гонсалес, Педро де Мойя, Клементе де Торрес.

В 1846-м в Эрмитаж по завещанию перешло собрание графа Дмитрия Павловича Татищева, дипломата, обер-камергера русского императорского двора, с 1814 до 1821 года служившего послом в Мадриде. Оттуда Татищев вывез ценнейшую коллекцию произведений искусства: не только картины западноевропейских мастеров, но и многие другие предметы. Из собрания Татищева происходят значительные испанские работы, среди них — «Ангел-хранитель» Антонио Переды, «Две женщины у окна с решеткой» круга Мурильо, «Портрет Карлоса II в детстве» Себастьяна Эрреры Барнуэво, «Благовещение» Хосе Антолинеса.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

1 | Посетительница выставки «Испанские мастера из Эрмитажа» в центре «Эрмитаж Амстердам» перед портретом дамы в черном художника Федерико Карлоса Де Мадрасо

2 | Пабло Пикассо
Стеклянная посуда
Франция. 1906
Холст, масло. 38.5 x 55.5 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-8895

3 | Работы Пабло Пикассо на выставке «Испанские мастера из Эрмитажа» в центре «Эрмитаж Амстердам»

4 | Посетитель выставки в центре «Эрмитаж Амстердам» перед работами испанских мастеров

Успешно продолжало пополняться собрание и в 1850-х. В Италии у герцога Браски купили «Непорочное зачатие» Мурильо, у голландского короля Вильгельма II — портреты Филиппа IV и графа-герцога Оливареса мастерской Веласкеса[3]. Шедевры привез из Парижа в 1852 году директор Эрмитажа Федор Антонович Бруни, участвовавший в посмертной распродаже коллекции маршала Сульта, печально известного беззастенчивым грабежом монастырей и церквей Севильи. Из галереи Сульта Бруни выбрал несколько полотен, в том числе «Святого Лаврентия» Сурбарана (холст некогда украшал церковь Сан-Хосе монастыря Ла Мерсед Дескальсас в Севилье) и «Освобождение святого Петра из темницы» Мурильо, входившее в знаменитый ансамбль севильского госпиталя Ла Каридад, один из лучших образцов стиля барокко. Бруни приобрел в Париже и другие превосходные произведения. К середине XIX века собрание испанской живописи в Эрмитаже было в основном сформировано.

Если до этого шло преимущественно накопление картин, то позднее они стали убывать. В 1850 году завершилось строительство здания, специально приспособленного для произведений искусства, — Нового Эрмитажа, в 1852-м состоялось его открытие. Картинная галерея не могла вместить огромного количества живописи, накопившейся со времени основания. В 1847 году ряд работ отправили в Кремлевский музей в Москву, многие в 1850-х — в пригородные дворцы. В 1855-м в Петербурге состоялся аукцион, с которого ушли многочисленные произведения, в том числе 15 картин испанских художников. В 1862-м работы передавались во вновь организованный Московский публичный музей, в 1884-м — в Музей изящных искусств имени Радищева в Саратове.

В начале XX века для Эрмитажа уже практически не приобретали испанских картин. Одно из лучших полотен, «Апостолы Петр и Павел» Эль Греко[7], было получено в 1911 году в дар от генерала П. П. Дурново.

7 ↓ с. 132

Послереволюционный период

После революции 1917 года испанское собрание снова понесло значительные утраты, многие произведения были переданы в ГМИИ, в другие музеи страны, а также проданы через «Антиквариат». Но одновременно коллекция обогатилась за счет картин, возвращенных из пригородных дворцов и поступивших из национализированных частных собраний: великого князя Константина Романова, графов Строгановых, Шуваловых, Паниных и мн. др. В результате в Эрмитаже появились произведения испанской интернациональной готики (до этого их для музея не приобретали). Дополнилась коллекция картинами XVI и XVII веков, в том числе оригиналами и работами мастерских самых известных живописцев: Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Кано, Мурильо. Единственное произведение Франсиско де Гойи, «Портрет актрисы Антонии Сарате», попало в Эрмитаж значительно позднее: его подарил музею в 1972 году американский миллионер Арманд Хаммер.

После всех изменений, в настоящее время собрание насчитывает более 160 картин.

3 Картина была передана в ГМИИ, Москву.

Кровь хлещет из раненого быка во время корриды

Главные качества быка корриды
BRAVURA (храбрость)
NOBILIDAD (благородство)
HUMILIDAD (смирение)

В юности — серенады, фанданго и арагонская хота, нож как аргумент в уличных драках в Сарагосе, наваха в спину в Мадриде, несколько месяцев боев в труппе бродячей корриды в Риме. В 60 лет — серия офортов «Тавромахия» с сюжетами и подписями в стиле современных газетных репортажей. Франсиско де лос Торос, тореро. Франсиско Гойя, художник.

Виды корриды: corrida de toros — классический бой человека с быком, где сражаются опытный матадор и бык не моложе четырех лет, весом в 500 килограммов. novillada — бой с участием новичка, не прошедшего обряд посвящения. corrida de rejones — конная коррида, когда матадор передвигается верхом.

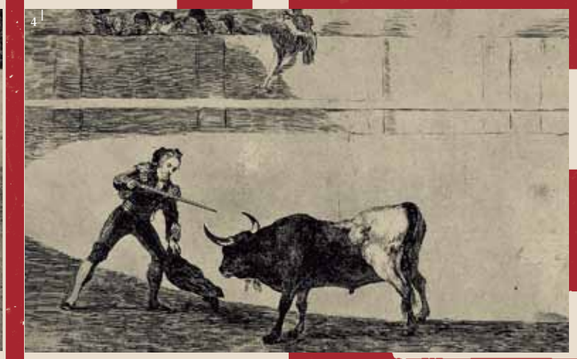
БЫК ТАВРОМАХИЯ

● ФОТО: EAST NEWS / AFP / PEDRO ARMESTRE

Сражение матадора с быком делится на три части. ***Терция пик.*** В первой части на арене — бык и два пикадора на лошадях. Они принимают на себя первую атаку, нанося неопасные, но очень злящие быка раны, провоцирующие его показать в ярости всё, на что он способен. ***Терция бандерилий.*** Во второй терции выходят на арену три бандерильеро («помощники» матадора). Их задача — втыкать в холку быка бандерильи (пики с деревянной основой и металлическим наконечником, длиной около 80 сантиметров, украшенные разноцветной бумагой). ***Терция смерти.*** В последней, третьей терции наступает развязка боя: матадор выходит лично против раненого и разъяренного быка, со шпагой и мулетой (ткань, которой отвлекают животное). Шпага — не оружие, ею всего лишь поддерживают ткань, чтобы она была расправлена. Настоящее оружие, эсток, берется лишь в самый последний момент, когда матадор будет готов поразить быка между лопаток, в сердце.

Франсиско Гойя
Испания. 1815–1816
Бумага, офорт, акватинта, сухая игла, резец
(III состояние из трех)
Государственный Эрмитаж

1 | **Тореро с плеч ассистента пронзает быка копьем**
2 | **Весьма искусный ученик из Фальцеса, завернувшись в плащ, завлекает быка движениями своего тела**
3 | **Другое безумство Мартинчо на арене в Сарагосе**
4 | **Педро Ромеро убивает остановившегося быка**
5 | **Сид Кампеадор пронзает другого быка**
6 | **Они спускают собак на быка**
7 | **Мариано Себальос, прозванный Индейцем, убивает быка с коня**
8 | **Прославленный Мартинчо вонзает бандерильи, уворачиваясь от быка**
9 | **Проворство и дерзание Хуанито Апиньяни в Мадриде**
10 | **Несчастная смерть Пепе-Ильо на арене в Мадриде**
11 | **Вдохновенный мавр Газул был первым, кто сражался с быком по правилам**
12 | **Тот же Себальос, оседлав другого быка, разбивает короткое копье на арене Мадрида**



1

ФОТО EAST NEWS/AFP / RAFA RIVAS

2

ФОТО EAST NEWS / AFP / PEDRO ARMESTRE

3

ФОТО REUTERS / PIXSTREAM

4

ФОТО REUTERS / PIXSTREAM

5

ФОТО EAST NEWS / AFP / RAFA RIVAS

1 | Испанский матадор Олива Сото смотрит на быка во время корриды на фестивале Сан-Фермин в Памплоне

2 | Испанский тореадор Мануэль Хесус Сид «Эль Сид» смотрит на смерть быка во время корриды

3 | Испанский тореадор Хосе Мигель Перес дразнит быка на арене во время корриды

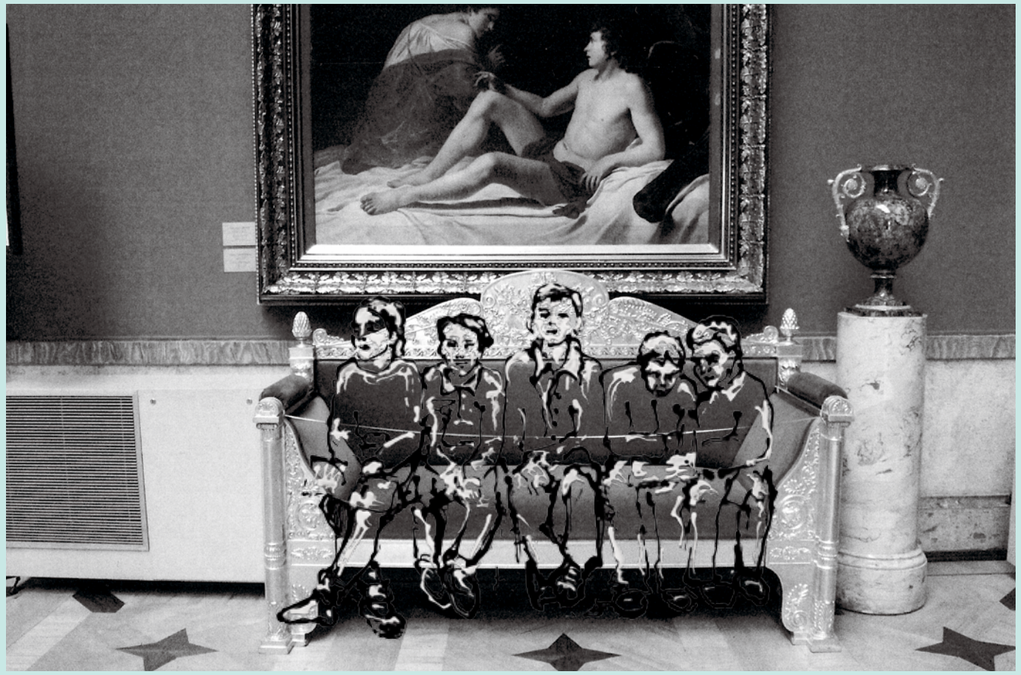
4 | Испанский тореадор Мануэль Хесус Сид «Эль Сид» стоит рядом с умирающим быком на арене после корриды в Памплоне

5 | Испанский матадор Олива Сото борется с быком на арене в Памплоне

ДЕТИ

КАЖДОЕ МГНОВЕНИЕ ДРУГИЕ

Серия работ Кати Грановой — размышления на тему времени в музее. Бесконечные школьные экскурсии; дети: контурные, прозрачные, выполненные в легкой графической технике поверх изображений помпезных залов, намертво запечатленных на пленку. Дети, которые через секунду станут другими, в замороженной вечности, ведомые экскурсоводом осознать себя рядом с нею.



Катя Гранова, художник, фотограф и начинающий куратор, выпускница Кингстонского университета (Лондон):

«Каждый день по музею проходят десятки, сотни школьных экскурсий: заинтересованные (или не очень) лица, фотографии на телефон. Каждый день дети уходят из музея, меняются, вырастают, и снова возвращаются — другими.

Музей остается. Он почти неизменен: одни и те же стены, картины и вазы. Отец блудного сына никогда не поднимает взор, императорские троны застыли на позолоченных ступенях: всё так же, как и много лет назад, когда я сама ходила на экскурсии.

Это похоже на королевские приемы, которые предметы искусства дают бесконечному потоку детей — как послам другой жизни. Заключенное в картину великими мастерами время — неизменно с нами, реальные мгновения уходят безвозвратно».

Джон Бергер. «Искусство видеть», 2012:

«Вскоре после того, как мы начинаем видеть, — мы понимаем, что и нас можно увидеть. Этот чужой взгляд соединяется с нашим собственным взглядом, чтобы наша принадлежность к видимому миру стала вполне бесспорной.

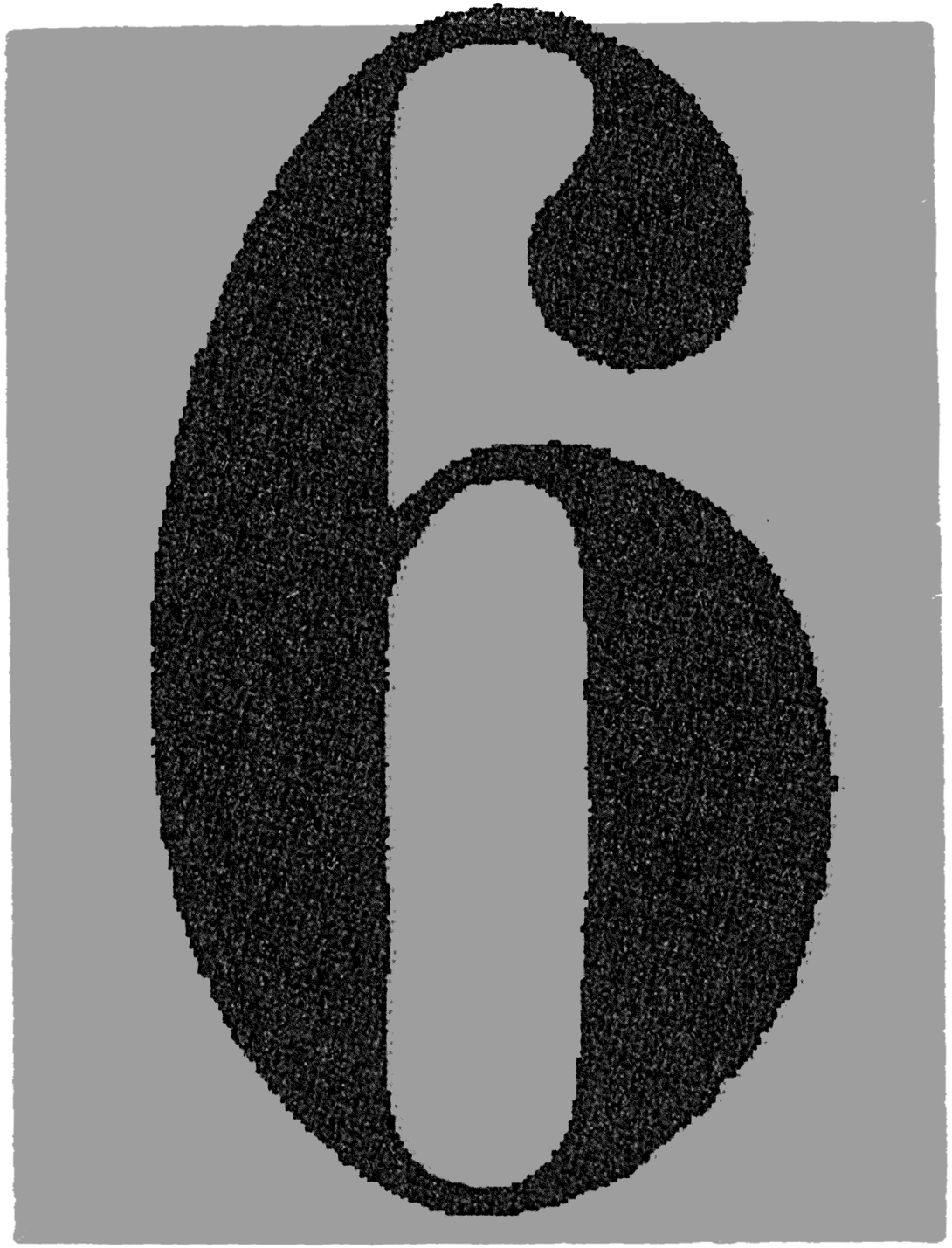
Если мы осознаём, что можем видеть тот холм вдалеке, то неизбежно предполагаем, что и нас можно увидеть с того холма. Взаимность зрения более глубинна, чем взаимность словесного диалога».

Дэвид Дэльруэль
Проходя через дверь
Коллаж на бумаге. 24 x 13 см. 2014

Жорж Диди-Юберман. «Изображения вопреки всему»:

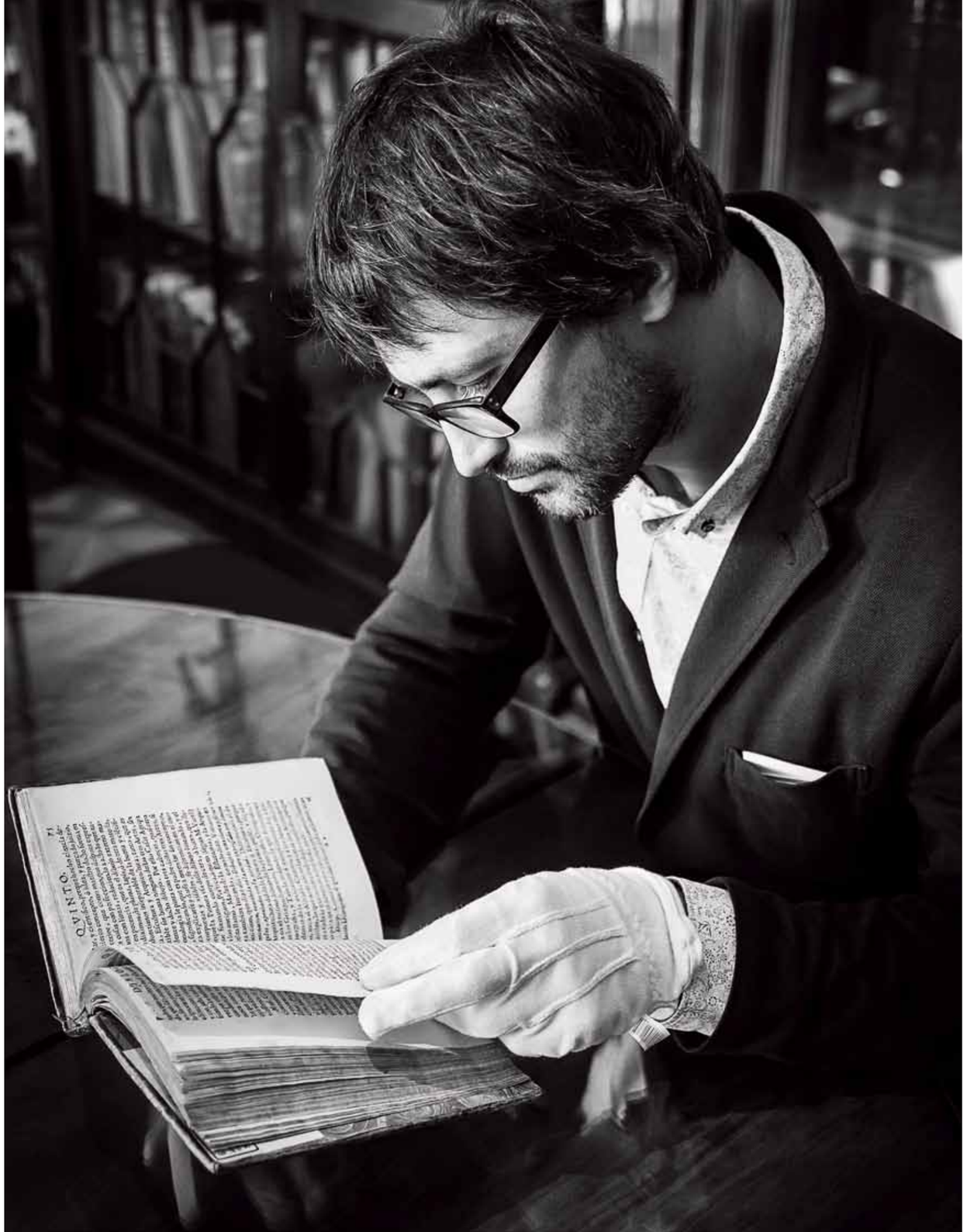
«Каждый акт создания изображения преодолевает невозможность описать нечто реальное. Художники, в частности, отказываются склонять голову перед неизобразимым, чей опустошающий гипноз они испытывают — как любой, кто столкнулся с уничтожением человека человеком. В подобных ситуациях они создают серии изображений, монтажи вопреки всему, — ведь и бедствия человеческие, они знают, могут множиться без конца. Калло, Гойя и Пикассо, — но не только они, равным образом Миро, Фотрие, Стржеминский[5] и Герхард Рихтер, — и так и этак терзали, тормошили неизобразимое, чтобы оно наконец заговорило, перестало отзываться глухим молчанием. В их произведениях историческое событие становится навязчивой идеей, оно подхлестывает воображение, оно оборачивается множащимися образами (со всеми их сходствами и различиями), которые кружатся в едином смерче, возникшем в тот или иной момент времени».

5
↓
с. 084
с. 086



КАРДУЧЧО
КАМЕННООСТРОВСКИЙ ТЕАТР

ПОРТБУКЕТЫ



ПРЕКРАСНАЯ ПРИРОДА — ЭТО УМЕЛАЯ ЖИВОПИСЬ

ОБ ОДНОМ ПАССАЖЕ ИЗ «ДИАЛОГОВ О ЖИВОПИСИ» ВИСЕНТЕ КАРДУЧЧО

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

СЧИТАЕТСЯ, ЧТО В ИСПАНСКОМ ИСКУССТВЕ «ЗОЛОТОГО ВЕКА» НЕТ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА. ДВА МАЛЕНЬКИХ ХОЛСТА ВЕЛАСКЕСА С ВИДАМИ ВИЛЛЫ МЕДИЧИ ДЕРЖАТ ЗА ИСКЛЮЧЕНИЯ, ЛИШЬ ПОДТВЕРЖДАЮЩИЕ ПРАВИЛО, А НЕМНОГОЧИСЛЕННЫЕ ПАНОРАМЫ БУЭН РЕТИРО И КАРТИНЫ С ОХОТОЙ НА ОЛЕНЯ ХУАНА БАУТИСТЫ МАРТИНЕСА ДЕЛЬ МАСО ОТНОСЯТ СКОРЕЕ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ТОПОГРАФИИ, ЧЕМ К ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ. СВЯЗАНО ЭТО С ТЕМ, ЧТО ПЕЙЗАЖ В ИСПАНИИ XVII ВЕКА ПРИЗВАН НЕ ИЗОБРАЗИТЬ ИЛИ ВОССЛАВИТЬ КАРТИНУ ЖИВОЙ ПРИРОДЫ, НО БЫТЬ ИСКУССТВЕННО СОЗДАННЫМ ОБРАЗЦОМ СОВЕРШЕННОГО МИРОУСТРОЙСТВА. ПРИРОДА КАК ТАКОВАЯ — ЛИШЬ ОДНА ИЗ ЕГО СОСТАВНЫХ ЧАСТЕЙ.

В 1633 году придворный художник Висенте Кардуччо (1578–1638) издал в Мадриде книгу «Диалоги о живописи», с посвящением Его Величеству королю Испании и Нового Света Филиппу IV [1]. Это — издание in-4º с 10 офортными иллюстрациями. Оригинальное издание имеется в Библиотеке Государственного Эрмитажа (НБЭ, инв. № 14043). Защитник романизма и противник «натуралиста» Веласкеса, Кардуччо написал свой труд в классической форме диалогов. Диалогов всего восемь. Они происходят между Мастером и Учеником. На титуле первого диалога значится: «Dialogos de la pinlura enlre maeslro, y dicipulo». Беседы проходят где-то на природе, в окрестностях Мадрида. Каждый диалог имеет подзаголовком очередную тему, которой приблизительно и следует. О происхождении живописи; об определении живописи и ее различиях; о живописи теоретической, практической и о простом подражании природе, и т. д.

Под Мастером без обиняков подразумевается сам Кардуччо. Третий диалог начинается с того, что Мастер дает определение живописи. Он приводит ряд цитат, при этом их источник всякий раз указывается на полях; когда же Мастер наконец произносит: «Я же сам рассматриваю живопись как...» — на полях появляется надпись: «Difinición de la pinlura del Aulor», то есть определение живописи автора. Кого нужно видеть за фигурой Ученика, не вполне ясно. Возможно, подразумевается действительный ученик Кардуччо, живописец и гравер Франсиско Кольянтес (1599–1656), но вероятнее всего, что это некий собирательный образ.

По предположению исследователей, задача трактата состояла в том, чтобы, в итальянском духе, раскрепостить испанскую художественную среду и впоследствии создать академию изящных искусств под покровительством короля. «Диалоги» и задумывались как своего рода академический манифест. Считается, что три первых части книги нужно датировать 1606 годом — временем первой неудавшейся попытки создания такой академии в Мадриде [2]. Впрочем, с момента издания книги до полной реализации замысла прошло еще более века: мадридская Академия Сан-Фернандо начала работу лишь в середине XVIII столетия.

Четвертый диалог начинается с небольшого опоздания Мастера на урок — на условленное место встречи с Учеником на берегу реки Мансанарес. Учтивый Ученик встречает его следующими словами: «Ralo ha que le espero, aunque no ocioso, anles enlrelenido, mirando esla espesura de alisos, sauces y chopos; esle correr de Mançanares, yà a la sombra de las ramas, beuiendo reflexos en corlezas de alamos, y và en resplandores lauando arenas, que relocando eslàn con los plaleados pezecillos: y mucho mas en nueslro proposilo he reparado, en los bellos pedaços de Paîses que forman eslas orillas, que parecen copiados de los que pinlò Paulo Bril, o los que dibujò Gerónimo Muciano» («Вот уже некоторое время я ожидаю тебя, однако не впустую, развлекаясь, глядя на эти заросли ольхи, ивы и черного тополя, на это течение Мансанареса, которое то в тени ветвей испивает отражения со стволов тополей, то в бликах промывает песок, от чего резвятся серебристые рыбешки. И еще больше укрепили меня в предмете нашего разговора прекрасные кусочки пейзажей, что составляют эти берега, которые кажутся скопированными с тех пейзажей, что написал Пауло Бриль, или с тех, что нарисовал Херонимо Мусиано [Джироламо Муциано]») [3].

Обратим внимание на два момента. Ученик говорит о береге реки не как об одном пейзаже — единой вытянутой панораме, коею можно было бы зарисовать, скажем, на длинном рулоне бумаги или на горизонтальном холсте, — а как о сумме фрагментов пейзажей: «кусочки пейзажей, которые составляют эти берега» (pedaços de Paîses que forman eslas orillas). Кроме того, сами эти реальные, окружающие его фрагменты кажутся ему скопированными с картин известных мастеров-пейзажистов: фламандца Пауля Бриля (1554–1626) и итальянца Муциано (1528–1592) (que parecen copiados de los que pinlò Paulo Bril, o los que dibujò Gerónimo Muciano). Собственно, реальная природа, видимая глазу беседующих Мастера и Ученика, не воспринимается ими до тех пор, пока она не увязана с известными им изображениями природы.

Учитывая дидактическую специфику текста Кардуччо, все это можно было бы рассматривать как частную особенность подобной литературы по искусству. Так мог видеть и представлять природу художник. Но испанская литература XVII века предоставляет другие примеры такого же понимания красоты реального мира, увиденного через живопись. Как и в испанской живописи «золотого века», в испанской литературе этой эпохи довольно мало художественных описаний пейзажа. По сравнению с более поздним временем, описания природы чрезвычайно скупы. Исследователи характеризуют их как «скорее просто некие аллюзии, где нет описания, которое показывало бы нам пульсацию природной жизни» в том же смысле, что и, скажем, литература и пленэрная живопись XIX века [4]. «Уже занималась заря, когда Дон Кихот выехал с постоялого двора» («La [hora] del alba sería cuando Don Quijole salió de venla») — вот и вся природа. А выражение «фламандский пейзаж» можно охарактеризовать как троп в испанском литературном языке XVII столетия. Чтобы превознести реальный пейзажный вид, его сравнивают с «фламандским холстом». Подобно Кардуччо, Сервантес пишет в «Цыганочке»: «Наши картины и фламандские ландшафты — те самые, которыми дарит нас природа среди высоких скал» («Por cuadros y paises de Flandes lenemos los que nos da la naluraleza en eslos levanlados riscos»). То есть не будь картин живописных — не было бы и картин природы. Подобные примеры есть у Лопе де Веги, Гонгоры и у менее известных авторов.

Само слово «пейзаж» и сейчас употребляется в испанском языке не только применительно к изображению природы. О городском виде с панорамой домов и улиц и без единого дерева — можно сказать: paisaje urbano [5]. В отличие от заимствованного слова «пейзаж» в современном русском языке («картина природы, всякое изображение местности»), в испанском и французском языках XVI — XVII веков это слово (исп.: país, paisaje) означает прежде всего не картину, но «протяженность (exlención; élendue) самой местности, которая видится с какой-либо точки и открывается взгляду целиком», а уже потом — изображение данной местности на картине. «Страна, территория, область», то есть нечто по определению протяженное, и есть первое значение слова país. Ср. испанское и французское: Paises Bajos, Pays Bas — Нидерланды. То же и в итальянском, голландском, немецком языках XVI — XVII веков, где слово «пейзаж» означает прежде всего местность, собственно Landschafl, а потом уже образует словосочетание «пейзажная живопись» — Landschaflsmalerei [6]. В современном испанском появилось разделение: país означает страну, местность, а по отношению к картине употребляется слово paisaje, также заимствованное в XVIII — XIX столетиях из французского языка. Однако близость значений país и paisaje сохраняется [7].

Можно было бы предположить, что в приведенном примере из Сервантеса, а также у Лопе де Веги и Гонгоры, речь идет не более чем об изысканных живописных метафорах в языке. Однако выделенная выше фраза Кардуччо показывает, что данная риторика применима и в науке о живописи, а значит, по всей видимости, речь идет о некой особенности восприятия реального мира в Испании XVII века, где, в отличие от нашего традиционного представления, не реальность служит основой живописи, но, напротив, живопись выступает моделью восприятия реального мира и источником эстетической оценки его красоты.

Пейзажная картина вовсе не есть одномоментно воспринятая «красота природы», как это будет позже. Пейзаж в «Отшельниках» Веласкеса — лишь кажущееся одномоментным искусное обрамление для житийных «клейм» священной истории, сложенной в линейную последовательность нарратива, где словно бы в едином панорамном пейзаже размещены отдельные эпизоды встречи святых Антония и Павла. Вот Антоний беседует с кентавром в ходе трехдневного поиска кельи заболевшего Павла. Вот бес искушает его в пути. Вот он уже стучится в двери кельи, моля отворить ему. Вот святые вышли наружу и молятся вместе — это центральная сцена картины. А вот уже, после возвращения из Александрии, святой Антоний сидит у тела почившего святого Павла, а львы роют Павлу могилу. Вся эта многодневная история уложена в единый панорамный вид и эффектно разнесена по нескольким пейзажным планам, неровные, но четкие границы которых служат обрамлением «клеймам» житийной истории.

То же на самом деле происходит и в прославленной «Сдаче Бреды», где также изображена вовсе не одномоментная панорама, а последовательность военных эпизодов. На первом плане передаются ключи от сданной крепости, задний же рисует картины предшествовавшей этому многодневной битвы. Видны поднятые флаги, бегущие солдаты, небо застилают дымы. Как хочется насладиться простором панорамы, восприняв его в качестве фиксации одного исторического момента! И Веласкес делает для этого всё, что в его силах, растушевывая детали заднего плана. Но испанская историческая картина по своему определению вмещает больше, нежели просто одномоментный «вид». Чтобы представить данное полотно как революционную пейзажную импрессию, советскому искусствоведу В. В. Кеменову пришлось прибегнуть к чудесам

красноречия: «В крепости и ее окрестностях — и это третий день после сдачи Бреды! — всё еще продолжаются пожары, и высокие столбы белого дыма то тут, то там вздымаются к небу… Ожесточенная длительная битва прекратилась лишь недавно… Зритель словно чувствует, как грохот и дым канонады сменились тишиной и прозрачностью утреннего воздуха» [8]. Кеменов руководствуется современным ему позитивистским восприятием, где величие распахнутого ландшафта диктует всей сцене героическое измерение, а не наоборот. Однако в теории испанской исторической живописи XVII века величественная картина реальности не берется из природы, но, напротив, привносится в нее. В том числе — самой сутью истории.

Живопись может послужить способом ориентации в окружающем природном пространстве. Впоследствии тема живописи как навигации будет развиваться художниками начала XX века. Об этом напишет Пауль Клее в «Творческой исповеди». Но это будет потом, а в Испании времен Веласкеса живопись — средство упорядочения реальности, видимой исключительно как набор последовательных картин. Здесь реальные пейзажи кажутся скопированными с пейзажей живописных. Необходимое для этого условие — заключить живопись в клеймо, в рамку, в «окно картины», взяв лишь «кусочек пейзажа» [9]. Природу не следует осмыслять, нужно найти в ней порядок. А пейзаж есть то, что видно из окна, вернее — то, что написано на фламандской картине. В цитированном пассаже из четвертого диалога Кардуччо берег реки Мансанарес бесконечен, осознать его невозможно (да и не нужно). Но вот он разбит на «кусочки», на замкнутые композиции отдельных пейзажей, и в этом виде уже может быть эстетически воспринят. Реальный пейзаж разделен на живописные отсеки: только так он и существует в культуре.

Что представляет собой живописная композиция испанского пейзажа XVII века? Об этом дает хорошее представление рассуждение второго важнейшего испанского живописца-теоретика «золотого века» — Франсиско Пачеко [8], опубликованное в 1649 году в Севилье в его знаменитой книге Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas («Искусство живописи, его древность и величие»). В седьмой главе третьего тома говорится следующее: «Порядок, существующий для написания пейзажа, таков: приготовив холст, подразделяют его на три или четыре дистанции или плана; на первом, где

8 ↓ с. 134

DIALOGO

Esto, Pintor famoso
(Reseruandole à Dios su prouidencia)
Consigues poderoso,
Quando arguyes con arte la euidencia,
Siendo la copia al natural tan vna,
Que no sabe à quien irse la Fortuna.
O tu, que à rasgos formas
Las acciones de humano à lo insensible,
Que de inmortal te informas,
Pareciendo en tus obras imposible,
En ti solo el oluido no se aduierte,
Pues retratas à costa de la muerte
Logra quanto pensares,
Y piensa siempre, porque mucho logres,
De lo que imaginares
Tu misma Fama con tu diestra cobres:
Nunca lo alcança todo el pensamiento,
Y en ti es execucion lo que es intento.
Minerua te obedece,
Tan hija del concepto de tu idea,
Que tanto se encarece,
Quanto executa, ò tu Pinzel desea:
O feliz la Pintura, pues alcança
Que viua vna deidad con esperança.

Висенте Кардуччо
«Диалоги о живописи»
Мадрид. 1633
Разворот с иллюстрацией
к Седьмому диалогу
Государственный Эрмитаж

ставится фигура или святой, делают деревья и большие скалы, учитывая пропорции фигуры; на втором делают деревья и маленькие дома; на третьем — много меньшие, а четвертый, где горы соединяются с небом, завершается самым сильным уменьшением <…> Подобрав цвета, начинают так: на горизонте, отодвинутом к горам, — смесь белой и охры, и оттуда вверх к ней понемногу примешивают розовую (la del rosado), завершают на самом верху наиболее темной: так, чтобы все краски плавно соединились друг с другом. На этом небе могут быть различные облака, которые пишутся с добавлением к синему небольшого количества кармина, а в других случаях — небольшого количества черного <…> Сделав небо, которое составляет верхнюю половину холста, делают землю, начав с гор, которые с небом соединяются. Они пишутся самой светлой смесью голубого и белого, которая становится немного темнее на горизонте, поскольку земля всегда темнее неба, особенно если солнце находится в той части. Эти горы обычно имеют свои свет и тень, так как у подножия их обычно сочиняют города или маленькие деревья. Вслед за ними, опускаясь еще ниже, делают дома или города и большие деревья, которые пишутся чисто голубым, ведь голубой более присущ такому расстоянию. Этот голубой должен быть смешан с белым, а чтобы определенные [горы] выделялись, добавляется немного желтого (genulí), который в той части приобретает зеленый оттенок. И если тут делаются дома, то добавляют немного черного и красной земли (tierra roxa) — так, чтобы они отличались от того, что вверху, и соответствовали этой части. Приближаясь же к первому плану, делают большие деревья и дома, а если хотят — поднимают их выше линии горизонта. Эти деревья могут быть зеленого цвета с золой или [свечным] нагаром и иметь несколько затененностей, чего хватит, чтобы они отличались от того, что сзади <…> И если в этой части есть фигуры, они должны пропорционально соответствовать — так, чтобы фигура соотносилась с деревом или с домом. И ни фигуры не должны быть очень определенными, ни деревья — очень точно прописанными (muy picados), ни цвета — такими темными [контрастными], как на первом плане; но в то же время — более прописанными, чем на задних планах <…> Первый план, на который помещается фигура (первое, что рисуется,

Висенте Кардуччо
«Диалоги о живописи»
Мадрид. 1633
Титульный лист и разворот
с иллюстрацией
ко Второму диалогу

и последнее, что пишется), — основная часть по величине и та, которой завершают [полотно]. Деревья, которые пишут на ней, должны подниматься от земли на всю высоту неба, поскольку они объемлют (sujelan [букв.: скрепляют]) все остальные планы как часть, видимая первой. Их можно сразу наметить в общих чертах или закрасить (manchar [букв.: загрязнить]) черным с тенью, с небольшим количеством светло-зеленого (cardenillo) и охры. Так же и их светлые места, но не нужно делать форму листьев, ибо потом их надо будет делать в основном поверху. [Листья] делают маленькими, замешивая между зеленых несколько сухих. Но если они будут походить на настоящие (naturales [букв.: естественные, природные]) листья известных деревьев, будет много лучше <…> И если травы на поверхности земли на первом плане будут настоящими (naturales), это достойно большой похвалы, так как это место самое близкое. Завершать пейзажи нужно теми же цветами <…> Иногда пишут шторм в море, где небо должно быть мрачным, черного и белого цвета, и того же — тучи; темно-синие волны <…> Так же делают пожары в городах, таких как Троя, и отблески в море и на земле, и на кораблях, что требует сноровки (deslreza) и внимательности (observancia), где следует соблюдать порядок в уменьшениях и различных отблесках <…> Если же делается заснеженный (nevado) пейзаж, то все названные части пишутся в том же духе (eslilo), что и всегда, — кроме того, что деревья показывают без листьев, а стволы сухими, верхние же части всех вещей сделаны белым, хотя и сохраняют свои тени» [10].

Этот уникальный теоретический фрагмент интересен сквозным переплетением вопросов технологии и эстетики, которые в XX веке традиционно принято рассматривать по отдельности. У Пачеко пейзажная картина — тщательно спланированный куншткюк, художественный конструкт, долженствующий вызвать определенное ощущение. Для этого нужно правильно позиционировать горизонт, так, чтобы небо «занимало верхнюю половину холста»; искусно «сочинить» города и деревья, которые по мере построения иллюзорного удаления пейзажа должны пропорционально меняться в размерах и быть менее четко прописанными; «скрепить» всё фигурами и деревьями первого плана. Здесь царят внимательность и техническая сноровка, а не наблюдательность и вчувствование в природу. Можно заметить, что на испанских пейзажах, например у Мурильо, стволы деревьев часто переплетаются — явно для того, чтобы сгладить конструктивные особенности композиции и достигнуть некой художественности в картине природы. Испания XVII столетия не видит природного пейзажа, но умеет строить искусственный.

Испанские пейзажи XVII века — картины редкие и, как считается, не особо выдающиеся в художественном отношении. Они создавались в мастерских, безо всякой связи с пленэром, путем даже не столько сочинения живой природы, сколько следования известной манере ее изображения: первого, второго и третьего планов композиции, их соподчинения. И если испанское представление о природе обусловлено ее живописным изображением, то последнее предопределено исключительно технологией изготовления картины. Что советует Пачеко художнику, к которому обращен его трактат? Копировать с пейзажей других живописцев. О писании природы с натуры в Arle de la pinlura, разумеется, не говорится. То же и об изображении животных: «Животных прилежному мастеру следует писать с натуры… но поскольку натура не всегда имеется перед глазами, можно прибегнуть [за помощью] к картинам Бассано. В некоторых случаях его изображениям животных подражать надежнее, чем природе». Живописец Педро Орренте (1580–1645) именно так и поступал.

Для создания своих пейзажных композиций испанские художники нередко использовали видовые гравюры, в основном, кстати, фламандские. Возможно, именно это обстоятельство предопределило тот факт, что пейзажи в испанском искусстве исторически оказались вытеснены в область топографических схем и фонов больших исторических картин, в основе которых лежат или видовые гравюры (как в «Сдаче Бреды»), или написанные на заказ панорамы исторических событий, сочиненные в мастерской по живописным канонам, схожим с теми, что изложены в книге Пачеко. Например, пейзажи Хуана Баутисты Мартинеса дель Масо, женатого на дочери Веласкеса (сам Веласкес, кстати, был женат на дочери Пачеко), или экспериментальные композиционные зарисовки, подобные двум веласкесовским «Видам виллы Медичи».

«Виды виллы Медичи» представляют собой два легко выполненных маслом наброска одного и того же композиционного мотива, сделанных во время одной из двух итальянских поездок художника. Этот классический мотив — серлиана, изучаемый здесь, — Веласкес впоследствии применил в ряде своих больших

полотен, например в «Пряхах». Лишь в конце XIX века, но отнюдь не ранее, они вдруг были восприняты как готовые картины и стали самыми известными испанскими пейзажами, подлинными иконами «золотого века». Веласкес вряд ли сознательно отказался от эстетики своей эпохи, строящейся на теории законченности и перфектности: совершенности, совершённости, завершенности, нашедших отражение и у Пачеко, и у Кардуччо, который писал, что «простое подражание природе не есть ни наука, ни искусство, но лишь старательный опыт (uso cuidadoso)» [11]. Прославленные импрессионизм и психологизм римских эскизов видит лишь зритель начала XX века. Мы восторгаемся технологией, за которой оказалось будущее искусства эпохи модернизма.

Теория и практика испанской живописи невозможны одна без другой. Титульный лист «Диалогов» Кардуччо обрамляют две аллегорические фигуры живописи, Teorica и practica, а все рассуждения о ней идут от Бога и ведутся во славу Его. На титульном листе книги Пачеко указано, что она «обучает способу писать все священные картины» («enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas»). Пачеко пространно излагает высшие цели живописца, сводящиеся к роли католического проповедника. У Кардуччо в том же процитированном четвертом диалоге Ученик восклицает, обращаясь к Мастеру: «Посмотри, какой сияющий багрянец, сколь хорошо написанные тучи демонстрирует нам закат!» А Учитель в ответ: «Это живопись руки Господа Бога» [12].

Испанское восприятие пейзажа в XVII веке — хорошего, если он похож на готовую картину, — было бы интересно рассмотреть в соотношении с современной теорией восприятия пространства. Интересно, что разделение живописного пейзажа на три плана, столь, казалось бы, простое и примитивное и идущее целиком из теории строения картины, неожиданно находит параллели с современной практикой видения пространства. Исследования глаза и феномена видения, проведенные в конце XX века (Джеймс Гибсон, Тадахико Хигути и др. [13]) в свете новой, сменяющей искусствознание, дисциплины — Visual Perceplion of lhe World, показывают, что человеческому глазу свойственно разделять видимость на три плана. Человек воспринимает предметы или как очень близкие, до которых он может дотянуться рукой, или как очень далекие, видимые на горизонте его зрительного поля (концепция «здесь» и «там»). Когда же эти два плана совпадают в одном зрительном поле, то есть когда мы сразу видим и далекое и близкое, — человеческому глазу свойственно выстраивать между ними середину, некое третье поле, «второй план», пустое пространство, которое отделяет одно от другого, занимает место между далеким и близким. Таким образом, старинная испанская позиция в отношении пейзажа имеет интересный резонанс в XX веке. Остается неразрешенным вечный вопрос: или наш глаз приучен живописным искусством воспринимать окружающий мир как систематизированный по определенной модели (о чем прямо и говорится в испанском XVII веке), — или живописная формула, найденная столь давно для искусства, лишь следовала самой естественности зрения.

1 Diálogos de la Pinlura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias. Al gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, Don Felipe IIII por Vicencio Carducho, de la illuslre Academia de la nobilissima Ciudad de Florencia y Pinlor de Su Mageslad Calolica. Madrid, 1633. Цитаты приводятся по этому изданию. Курсив и переводы — мои.

2 *Wazbinski Z.* Los Diálogos de la Pinlura de Vicenle Carducho: El manifeslo del academismo español y su origen // Archivo Español de Arle. 1990. T. 63. No. 251.

3 Diálogos. F. 47.

4 См.: *Pérez Sánchez A. E.* El paisaje en la pinlura española del siglo XVII // Los paisajes del Prado. Madrid, 1993.

5 См.: *Aldana Fernandez S.* Eslélica del paisaje en Zurbaran // Revisla de Ideas Eslélicas. 1965. T. XXIII. No. 89, enero–febrero–marzo. P. 29–42.

6 Ср.: *Wood C.* Albrechl Alldorfer and lhe Origins of Landscape. London, 1993.

7 См.: *Moliner M.* Diccionario del uso del español. T. 1–2. Madrid, 1986.

8 *Кеменов В. В.* Картины Веласкеса. М., 1969. С. 120.

9 Ср.: *Gallego J.* El Cuadro denlro del Cuadro. Madrid, 1982; *Sloichila V. I.* L'inslauralion du lableau. Mélapeinlure à l'aube des lemps modernes. Genève, 1999.

10 *Pacheco F.* Arle de la pinlura / Ed., inlrod. y nolas de B. Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990. P. 513–514.

11 Diálogos. F. 54.

12 Ibid. F. 47.

13 См., например: *Higuchi T.* The Visual and Spalial Slruclure of Landscapes. Cambridge, 1983.

2000–2015

реклама
Sotheby's

ОТДЕЛ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ПРИНИМАЕТ РАБОТЫ НА АУКЦИОН.
ПРЕДСТОЯЩИЕ ТОРГИ В ЛОНДОНЕ СОСТОЯТСЯ В ИЮЛЕ 2016
ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ Уста истины
Эстимейт £6,000,000–8,000,000 Продано за £9,333,000
Контакты: Andrew.Fletcher@sothebys.com +44 (0)20 7293 6205
Регистрация на sothebys.com

ОЧЕРК ИСТОРИИ

КАМЕННОСТРОВСКИЙ ТЕАТР

«Скоро старенький храм будет разрушен, все его внутренние принадлежности будут распроданы, самое здание распилят на дрова; может быть, в какой-нибудь лавке старьевщика очутятся его старинные стулья, медные бра, эти смешные лампы из средней люстры; разлетятся тихие духи прошлого; смеющиеся божки веселья, танцев, еще до сих пор притаившиеся по закоулкам театрального здания, исчезнут; испарится смех, и на пустом месте зарастет трава забвения. А все-таки жаль этого милого театра, этой старинной храмины веселья».

Приведенные строки из статьи известного в свое время петербургского драматурга и переводчика Г. Т. Полилова-Северцева, помещенной в журнале «Столица и усадьба» (№ 28 за 1915 год), сейчас кажутся по меньшей мере странными. Потому что в них речь идет о Каменноостровском театре, который после грандиозной реконструкции, но с абсолютным сохранением его деревянной первоосновы, по-прежнему украшает собой площадь Старого Театра на Каменном острове и стал Второй сценой БДТ имени Г. А. Товстоногова. Однако процитированный отрывок принадлежит не восторженному юному театралу, а искушенному знатоку, и, безусловно, слухи о скором разрушении здания имели под собой почву.

ВЕНИАМИН КАПЛАН

Шла Первая мировая война, и вести с фронтов становились всё тревожнее; кого в тот момент волновала судьба деревянного театра, спектакли в котором не игрались уже в течение трех с половиной десятков лет? И это действительно может считаться абсолютным чудом, что Каменноостровский театр не только пережил все исторические бури и несколько кардинальных реконструкций, но оснащен теперь самой современной световой и радиоаппаратурой, прекрасным сценическим оборудованием, лифтами, — словом, всем, что необходимо для полноценного функционирования театрального организма.

Впрочем, у этого театра уже с момента его возведения предполагалась особенная судьба, которая и позволила ему сохраниться. Упомянутая особенность заключалась во времени и месте строительства здания. Оба эти обстоятельства оказались тесно связаны с изменениями в жизни царской семьи, а именно с тем фактом, что ко второму десятилетию XIX века вдовствующая императрица Мария Федоровна уже не могла летом регулярно выезжать в любимый ею Павловск и потому Александр I приобрел «в казну» Елагин дворец. Для удобного проживания многочисленной царской семьи архитектор Карл Росси с 1818 по 1822 год не только осуществил полную реконструкцию всех внутренних покоев здания, но и возвел рядом три садовых павильона, оранжерею, а также Кухонный и Конюшенный корпуса.

1 | **Актер и драматург В. А. Каратыгин**

2 | **Балетмейстер Шарль Дидло**

Идея построить где-то поблизости летний театр сразу стала витать в воздухе, но что-то все время мешало ее осуществлению. А вот когда, после известных событий, на престол взошел Николай I, идея довольно скоро нашла реальное воплощение. Безусловно, во многом способствовало этому учреждение новоиспеченным императором Министерства Двора и Уделов, в ведение которого была передана Дирекция Императорских театров. Министерство образовалось сразу же после коронации нового царя, состоявшейся в августе 1826-го, а уже 12 мая 1827 года, с наступлением тепла, вышло распоряжение поручить строительство летнего театра архитектору Дирекции Смарагду Шустову: Департамент Уделов немедленно выделил на это 40 тысяч рублей. Названная сумма, по тем временам, не была очень значительной, а вот сроки определили самые сжатые. И всего за 40 дней Шустов и его помощники возвели на красивом возвышении Каменного острова летний деревянный театр, в основу проекта которого лег неосуществленный замысел Елагиноостровского театра.

Николай I, летом живший в Елагином дворце, внимательно следил за тем, как велось строительство, — ему для этого достаточно было перейти Первый Елагин мост. И уже 25 июня специальная комиссия, по распоряжению императора, тщательно осмотрела новое сооружение и дала ему оценку. Архитекторы В. П. Стасов, А. А. Михайлов, В. И. Беретти и Е. Т. Соколов, исследовав творение Шустова, нашли, что «по качеству материала надежность театра для представлений в семь лет достаточна». 1 июля 1827 года состоялось открытие Императорского Каменноостровского театра, где зрителям, переполнившим зал, была представлена французская комедия Ж. Дьёлафоа, в русском переводе именовавшаяся «Двое за четверых, или Ревность и шутка». Некоторые историки приписывают авторство этой пьесы выдающему актеру и драматургу В. А. Каратыгину, но он сам опроверг данную версию, сообщив в своей книге, что лишь сделал для бенефиса жены, А. М. Колосовой, стихотворный перевод упомянутой французской пьесы. Ее премьера состоялась 31 января 1827 года на сцене Большого театра в Петербурге, но 1 июля на каменноостровской сцене главную женскую роль играла другая актриса.

Уже с первых спектаклей, каковые обычно шли летом три раза в неделю, зритель стал очень охотно посещать Каменноостровский театр. Его открытие совпало с окончанием работ по организации парковых ансамблей, которые на островах создавал главный садовый мастер России Джозеф Буш. Он в совсем юном возрасте, вместе с отцом, приехал в Россию и участвовал в создании парковых пейзажей в Царском Селе и Павловске. А к 1826 году закончил аналогичные труды на Крестовском, Елагином и Каменном островах, и сюда сразу открыли доступ для горожан. Новый летний театр стал центром притяжения для всех, кто оказался на берегах Крестовки и Средней Невки.

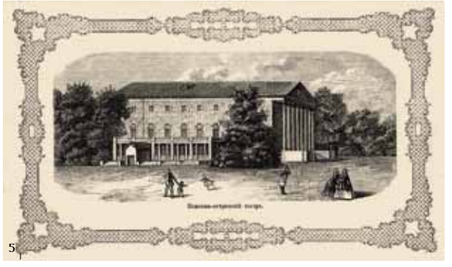
Рассказывая об истории Каменноостровского театра, говоря, в частности, о его уникальной живучести, прежде всего следует отметить, что спасла театр его изумительная — строгая, но необыкновенная — красота. В первую очередь, она кроется в том, что деревянное здание содержит в себе все черты каменной постройки с величественным фасадом, в котором восемь коринфских колонн несут треугольный фронтон, увенчанный огромной лирой. Кроме лиры на рельефе, вырезанном из дерева по эскизу С. Шустова, видны другие атрибуты театрального искусства: музыкальные инструменты, тирсы, трагические маски. Перед театром были установлены две скульптуры: «Аполлон с Паном» и «Кастор и Поллукс». Они, безусловно, символизировали необходимый в любом творчестве дух соперничества, который должен привести артистов к подлинному совершенству.

Неизменное восхищение вызывал также зал Каменноостровского театра, состоявший из партера, трех ярусов лож, балкона и галереи и вмещавший около 750 зрителей. Светлая мебель, изготовленная из карельской березы по эскизам самого архитектора С. Шустова, состояла из 213 кресел, 108 стульев и большого числа скамеек на балконе, обитых шерстяной тканью, а сверху — холстом. Праздничную атмосферу залу придавали занавес яркого лимонного цвета и зелено-голубая роспись потолков и лож, выполненная по рисункам художника

3 | **Здание Каменноостровского театра в наши дни**

ФОТО: СТАС ЛЕВШИН

4 | **Каменноостровский театр**
Литография 1830-х



5 | **Каменноостровский театр**
Литография 1850-х

А. Ширяева. При этом все ложи, обитые голубым бумажным бархатом, были расписаны арабесками, а потолок — гирляндами цветов. И зритель, входя в зал, сразу попадал в атмосферу праздника и гармонии с окружающими театр парком и каналами рек. Но были тут и некоторые необходимые для постановочных эффектов чудесные особенности. Например, благодаря отечественному «шихтмейстеру» Василию Тистрову в Каменноостровском театре смонтировали «маскарадный пол подъемный», то есть зрительный зал мог опускаться и подниматься. Также могла уходить вверх задняя стена сцены, и спектакли нередко шли на фоне естественного паркового пейзажа.

Композитор и дирижер К. Кавос

Однако многое в театре было сделано с большой экономией; например, основную часть печей лишь оштукатурили, — и только те, что примыкали к императорской ложе и ложе министра двора, покрыли изразцами. Тем не менее это строение, деревянную часть которого возвели мастера под руководством «охтинского плотника» Фаддея Кононова, сразу стало предметом всеобщего восхищения. Здание Каменноостровского театра не было рассчитано на многолетнюю эксплуатацию, однако простояло оно почти 17 лет, и за 1827–1839 годы на его сцене прошло более 400 спектаклей. Но к началу 1840-х грунтовые воды и почти ежегодные наводнения привели к основательному разрушению театра, возведенного, повторим, без фундамента.

Ремонт долгое время откладывался, пока в июле 1843-го казна не открыла финансирование коренной реконструкции Каменноостровского театра, которая была поручена «архитектору Высочайшего Двора» А. К. Кавосу. Под его руководством театр был аккуратно разобран и отстроен вновь, но уже на каменном фундаменте. Что еще изменилось в Каменноостровском театре после реконструкции, закончившейся в июле 1844 года? Благодаря каменному цоколю здание стало значительно выше, а на боковых пристройках появились балконы с балюстрадами (их стали называть «платформами») — сюда в антрактах выходила публика. Но неизменной осталась деревянная структура театра, только стены теперь возвели из вертикально установленных сосновых брусьев, снаружи их по горизонтали обшили досками, а под внутренний объем зала подвели столбы. Также фасад укрепили рустом, имитирующим каменную кладку, и окна во вновь отстроенном здании теперь располагались не в два, а в три яруса, с более современной конфигурацией.

Архитектор Альберто Кавос был сыном композитора и дирижера Катерино Кавоса, огромный вклад которого в российскую музыкальную культуру признаётся всеми историками музыки. И хотя отца архитектора к моменту реконструкции здания уже не было в живых (он умер в 1840 году), А. Кавос, безусловно, знал все недостатки этого сценического пространства. Потому при реконструкции он изменил конфигурацию зала, придав ей вид усеченного эллипса, сохранив внутренне строение театра: три яруса, балкон и галереи. Теперь в отделке занавеса и обивке лож и мебели преобладали пурпурные тона. Говорят, что это сделали по настоянию императора Николая I, который по-прежнему любил этот храм искусства. Занавес теперь был не лимонный, а бордовый с геометрическим орнаментом, ложи обили пурпурным трипом (шерстяным бархатом). Также ложи императора и министра двора украсили деревянной резьбой, остальные ложи — росписью на белом фоне.

Учитывая повышенный интерес самого императора и придворной знати к театру, Кавос увеличил в партере количество комфортных мест, а в бенуаре расположил литерные ложи (в своих воспоминаниях внук Кавоса Александр Николаевич Бенуа пишет, что ему всегда нравилось сидеть в просторных ложах бенуара Мариинского театра, построенного его дедом; как видим, Кавос неизменно делал эти ложи большими и удобными).

Новый Каменноостровский театр очень скоро опять стал центром притяжения и театральных завсегдатаев, и петербуржцев, отдыхающих на островах. Его открытие состоялось 11 июля 1844 года. Императорская французская труппа представила «Опасное средство» И. Оже и водевиль «Феи Парижа». Как раз к середине 1840-х годов на островах появилось большое число дач, владельцы и жильцы которых составили значительное число зрителей вновь отстроенного театра. Наиболее преданные его посетители даже через десятилетия с восторгом вспоминали саму атмосферу, окружавшую Каменноостровский театр в дни спектаклей. На площади перед зданием собирались мелкие торговцы и продавали фрукты, прохладительные напитки и цветы.

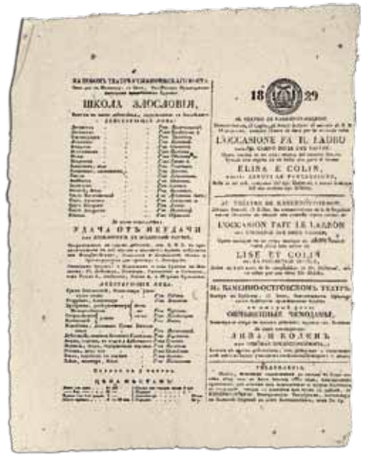
Зрительный зал Каменноостровского театра

В реконструированном театре очень своеобразно зажигалась главная люстра. В потолке было сделано небольшое отверстие, откуда в железной люльке спускался служитель. Он заправлял и зажигал масляные лампы, а закончив этот процесс — «воспарял» обратно. Сразу по завершении «воздушных» работ, на авансцене появлялся другой ламповщик и зажигал стоявшие на ней лампы, которые должны были освещать рампу. Тем не менее свет в зале был очень тусклым, и лишь по торжественным дням около лож зажигались двухсвечные бра.

ФОТО: СТАС ЛЕВШИН

Спектакли, шедшие с мая до августа, начинались в 7 часов 30 минут вечера, но задолго до этого вокруг театра начинала прогуливаться столичная молодежь: офицеры и гражданские чины, в надежде увидеть приезд любимой актрисы или знаменитого исполнителя. Артисты прибывали за полтора часа до представления. Они добирались на остров в разного вида конных экипажах. Кого-то привозили в громоздких зеленых каретах Дирекции Императорских театров — их весело называли «Эшафотами». Последние долго ехали до Каменного острова; актеры и актрисы, в количестве шести-семи человек, с большой радостью покидали их, держа при себе гримировальные ящики и саквояжи с необходимым для спектакля имуществом. Другие исполнители, рангом повыше, приезжали в извозчичьих экипажах, а у знаменитостей, как правило, был собственный выезд.

Рядом с театром еще в 1827 году построили летнюю дачу для воспитанниц Императорского театрального училища. И дважды в неделю они в сопровождении директора, жившего рядом в небольшом доме, направлялись на спектакли и занимали отведенные им ложи третьего яруса (учениц держали в строгости, и в антрактах покидать ложи категорически запрещалось). Все, конечно, любовались будущими артистками, одетыми в форменные голубые платья с белыми пелеринами.


ШКОЛА ЗЛОСЛОВИЯ,
1829
LOCCASIONE FA IL LADRO
ELISA E COLIN,
L'OCCASION FAIT LE LADRON
LISE ET COLIN
ОБЫКНОВЕННЫЕ ЧЕМОДАНЫ.
ЗИЗА И КОЛЕНЬ
ЦЕНА МЕСТАМЪ:

1860
НА КАМЕННООСТРОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.
ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОКЪ.
(L'Elisir d'Amore)
(НА ИТАЛЬЯНСКОМЪ ЯЗЫКѢ).
МАРКОБОМБА.
Начало въ 8 часовъ.
ЦѢНА МѢСТАМЪ:

Афиши Каменноостровского театра 1829 и 1860 годов

Говоря об истории Каменноостровского театра, нельзя хотя бы вкратце не сказать о его репертуаре. И здесь еще раз следует вспомнить имя Катерино Кавоса, который в первые четыре десятилетия XIX века очень многое определял в творческой жизни Санкт-Петербурга. Был период, как раз относящийся к годам постройки Каменноостровского театра, когда Кавос одновременно руководил Императорской русской оперной труппой, Императорской немецкой оперной труппой и занимал должность директора музыки Императорских театров, то есть руководил всеми оркестрами; и это не считая преподавательской деятельности в Императорском театральном училище. Притом историки искусства не всегда упоминают имя композитора Кавоса, говоря, например, о балетах, поставленных великим балетмейстером Дидло. А таких балетов было несколько («Дон Кихот», «Зефира и Флора», «Амур и Психея», «Ацис и Галатея»). То же относится и к водевилям, где всегда называют имя автора, например князя А. А. Шаховского, но не пишут о том, что музыка к ним создана Кавосом.

Кажется, упоминая оперу «Иван Сусанин», шедшую на сцене Каменноостровского театра, авторы многочисленных публикаций по истории здания (преимущественно, историки архитектуры) принимают эту постановку за оперу М. И. Глинки. Действительно, «Жизнь за царя» выпускалась под музыкальным руководством Кавоса, но это произошло в 1836 году, а прежде, в 1815-м, Кавос написал оперу на аналогичный сюжет, и она с успехом шла в Петербурге. Впрочем, репертуар Каменноостровского театра — отдельная и очень обширная тема. Главной особенностью его была чрезвычайная пестрота и разнообразие. За один вечер водевиль мог сменить небольшой «балетик» («Тщетная предосторожность», например), или целый акт из какой-нибудь оперы, или балетный дивертисмент. Сцена позволяла исполнять и полномасштабные оперы и оперетты (в частности, уже упоминавшуюся оперу Кавоса «Иван Сусанин»); а после реконструкции артисты Александринского театра с большим успехом стали играть вошедшую в моду «легкомысленную дочь французского народа» — оперетту. Именно в ней, например в «Прекрасной Елене», и заблистали будущие корифеи Александринки: М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Н. Ф. Сазонов, И. И. Монахов и, конечно, В. А. Лядова, скоропостижно скончавшаяся в самом расцвете своей оперетной карьеры (вначале она, как известно, была балериной).

Приведем еще одну цитату, на сей раз принадлежащую перу известного театрального историка А. И. Вольфа: «На каменноостровских дачах проживала аристократия, и потому существование театра в этой местности было почти необходимо, тем более что других летних увеселительных мест не было. Для чего же поддерживается до сих пор это ветхое здание и для чего даются там спектакли, весьма малопосещаемые, — совершенно непонятно». Историк написал приведенные строки в марте 1877-го, в первом томе «Хроники петербургских театров».

Как видим, история Каменноостровского театра должна была завершиться еще в 80-х годах XIX века, когда он превратился в склад декораций и его исчезновение казалось лишь делом ближайшего будущего. Деревянный театр, без современной системы освещения и вентиляции, к концу XIX века перестал быть годным к эксплуатации. Однако из-за исключительной красоты здания ни у кого не поднималась рука разрушить его. Вот и теперь он стоит, преображенный, по своему обычному адресу: площадь Старого Театра, дом 13.

● ФОТО СТАС ЛЕВШИН

ТОВСТОНОГОВСКИЕ ДУЭТЫ

ИРИНА ШИМБАРЕВИЧ
● ФОТО: ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ

Георгий Александрович Товстоногов очень любил выйти с сигаретой в предбанник своего кабинета, уютно устроиться на диване и рассматривать фотографии на стене, каждая из которых — страница жизни, общение с удивительным человеком, нашедшим место в его душе. И если было настроение и время, Георгий Александрович рассказывал, когда и где познакомился, как развивалось общение, сколь часто удавалось видеться, и по-режиссерски точно выстраивал портрет человека. Товстоноговские дуэты — так называю я эту галерею ценных исторических мгновений, запечатленных камерой фотографа.

Одна из таких фотографий — с легендарным директором Эрмитажа Борисом Борисовичем Пиотровским в его кабинете. Георгия Александровича, по его рассказу, познакомил с Борисом Борисовичем его заместитель по науке Виталий Александрович Суслов, с которым Товстоногов оказался в заграничной поездке и подружился. Георгию Александровичу очень хотелось узнать «Бориса Борисовича — глыбу, выдающегося и одного из самых ярких представителей именно ленинградской культуры». Товстоногов ставил в этот ряд Евгения Александровича Мравинского, Михаила Константиновича Аникушина, Аркадия Исааковича Райкина. Георгий Александрович ценил, уважал и восхищался подвижническим трудом музейщика, которому «еще труднее, чем нам, театралам, выбивать деньги», подчеркивал он, возвращаясь из Москвы, с коллегии Министерства культуры. «Мне мешает южный темперамент, а надобно поучиться у востоковеда Пиотровского тонко выстраивать свою линию и аргументацию, уметь точно найти момент нанесения удара, а главное — быть сдержанным!..»

Музейное трио Эрмитажа, столь ценимое Товстоноговым, завершал замечательный главный хранитель Отдела русской культуры Владислав Михайлович Глинка, который был консультантом по историко-бытовым вопросам на многих постановках Товстоногова, например на спектакле «Идиот». Товстоногов считал, среди прочего, понимание изобразительного искусства, чувство цвета, знание законов композиции составляющими самую суть профессии режиссера. Поэтому он ценил исключительные комментарии Бориса Борисовича к живописным полотнам и его рассказы о художниках. И всегда говорил, что понял именно из общения с Пиотровским: западноевропейское искусство можно осваивать по книгам самому, а восточное — нет!

Товстоногов в ходе каждой поездки отправлялся в музеи, достаточно хорошо их знал и очень негативно реагировал, если кто-то из актеров не пошел в Лувр, Прадо или Дрезденскую галерею. Поэтому он всегда старался выкроить время для посещения постоянной экспозиции и выставок в Эрмитаже.

Однажды при мне Борис Борисович и Виталий Александрович рассказывали Георгию Александровичу о планах генеральной реконструкции Эрмитажа, о новых тенденциях музейной работы. Суслов подарил Товстоногову книгу об Иве Сен-Лоране, и он делился впечатлением: «Замечательная книга. Напечатана здорово. А я поразился тому, как Ив Сен-Лоран чувствует пластику тела, линии... Костюмы у него и старинные и современные. А выставку такую делать в Эрмитаже — это политика! Манекены в этой роскоши, среди зеркал в паркетных залах будут смотреться как нигде!..» [1]

И однажды, теплым июньским днем, к нам приехал известный фотограф Freie Welt Валерий Альбертович Генде-Роте, загоревшийся идеей соединить Товстоногова и Пиотровского на Дворцовой площади, на прогулке! Не поддаться напору этого талантливого мастера было невозможно! И мы погрузились в автомобиль и поехали к Зимнему дворцу. Не устоял и Борис Борисович, ценивший Генде-Роте и выкроивший время для прогулки с Георгием Александровичем по Дворцовой площади. Командовал и строил двух гигантов Валерий Альбертович. Так родилась еще одна редкая фотография — прогуливающихся и ведущих беседу на Дворцовой площади Бориса Борисовича Пиотровского и Георгия Александровича Товстоногова, которые, смеясь, оба не могли припомнить, когда и где гуляли в последний раз...

1 Георгий Товстоногов. Собирательный портрет : Воспоминания. Публикации. Письма. СПб., 2006. С. 498.

реклама

АЗИАТСКИЙ ФАБЕРЖЕ

Рольф фон Бюрен
Серьги в форме драконов с бриллиантами, рубинами и крыльями жука скарабея. 2012

ЮВЕЛИРНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ИНДОКИТАЯ ПО СЕЙ ДЕНЬ ОСТАЕТСЯ ЗАГАДКОЙ, НЕПОСТИЖИМОЙ ЕВРОПЕЙСКОМУ РАЗУМУ. ПОЭТОМУ ЛИ ОНО ЗАНИМАЕТ ПРИВИЛЕГИРОВАННУЮ ПОЗИЦИЮ В КОЛЛЕКЦИЯХ ЦЕНИТЕЛЕЙ И ОДНОВРЕМЕННО ПРЯЧЕТСЯ ЗА КОЛОННУ ГЛАВЫ ГРОМКИХ ИМЕН? ДЛЯ БРЕНДА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ И ПРЕДМЕТОВ ИНТЕРЬЕРА LOTUS ARTS DE VIVRE ЭХО МНЕНИЙ СПЛЕТАЕТСЯ ВО ВТОРОЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЕ НАЗВАНИЕ — «АЗИАТСКИЙ ФАБЕРЖЕ».

Рольф фон Бюрен
Серьги из эбонитового дерева, инкрустированные золотом, розовыми турмалинами и бриллиантами. 2012

Рольф фон Бюрен
Кольцо из раковины наутилуса с родолитами. 2005

История создания бренда началась в 1962 году, когда Рольф фон Бюрен, потомок немецких баронов, переезжает в Таиланд, назвав эту землю, в те времена ничем не примечательную, второй родиной. Спустя 20 лет, вдохновленный откровениями азиатского культурного наследия, щедростью природы и, что самое главное, хобби своей тайской жены Хелен, Рольф фон Бюрен открывает артель из мастеров, унаследовавших навыки ювелиров индийских раджей, китайских императоров, королей Бали и царей Сиама. Архетипом будущего бренда становится красота в традиционном тайском понимании, но представленная в свете европейской лаконичности.

Украшения, аксессуары и интерьерные декоративные объекты бренда Lotus Arts de Vivre создаются в единственном экземпляре. Каждая вещь должна быть эксклюзивна. Ради этого Рольф фон Бюрен отправляется за тысячи километров от Бангкока в поисках диковинных и самобытных материалов: драгоценных и полудрагоценных камней, редких деревьев, кораллов, перламутра, кожи ската, скорлупы кокосовых орехов, тканей XVIII века. Идеи, на воплощение которых уходит до шести месяцев работы специалистов высочайшего класса, воссоединяют символические ипостаси и материальные ценности. Бриллианты и крылья жуков скарабеев, золото и шелк, тиковое дерево и серебро, морской жемчуг и розовые рубины, изумруды и эмаль, — это драконы, обвивающие запястья, лягушки на вазонах, птицы на сумочках, носороги и быки как интерьерные акценты.

За 30 лет существования бренда его обладателями стали члены королевских семей Таиланда, Малайзии, Испании, Бельгии и Великобритании, арабские шейхи, политики и голливудские звезды. Элизабет Тейлор была среди первых почитателей бренда. Сумочка в форме слона, инкрустированного золотом, бриллиантами, рубинами и жемчугом, на протяжении всей жизни актрисы оставалась ее любимым аксессуаром.

Вещи от Lotus Arts de Vivre выставляются на аукционах лучших аукционных домов мира, и ценители необыкновенных арт-объектов стремятся пополнить свои коллекции предметами, ставшими произведением искусства.

Как следует из самого слова «Портбукет» (фр.: Porte — «Носить», Bouquet — «Букет»), это предмет для ношения цветов, который имел несколько способов фиксации. Портбукет можно было держать в руке, прикреплять к одежде или к длинной ручке. Иногда портбукеты, выполненные в разных материалах и стилях, дополнялись маленькими зеркальцами или визитницами. Наиболее сложные модели имели ножки, которые позволяли превращать их в вазочки для цветов.

Портбукет с филигранью малый
Китай, Кантон, 1820–1840
Серебро; картон, шелк, стекло (футляр); филигрань
Высота 16.5 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1920-х. Инв. № ЛС-598 а, б

На шумной площади пахло цветами, окаймлявшими мостовую: ро[illegible] жасмином, гвоздикой, нарциссами и туберозами, рос-[illegible] ядке среди влажной зелени котовика и воробьи-[illegible] тре площад[illegible] курч[illegible] фонтан; под широ[illegible]ми [illegible] [illegible] раз в жиз[illegible] покуп[illegible] он цветы для же[illegible]щи-[illegible] фиалки и невольно приосанился, словно это [illegible] ся он поднести цветы, а себе самому...

портбукеты

В оформлении использованы цитаты из следующих произведений:
Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» (1857), письма; Иван Тургенев: «Первая любовь» (1860);
Анатоль Франс: «Красная лилия» (1894); Эмиль Золя: «Страница любви» (1912).

В определении термина «портбукет» долгое время не было ясности. Во Франции он впервые зафиксирован около 1860 года в словаре Литтре, где определен как «украшение — держатель для букета… маленькая вазочка для цветов». Таким образом, здесь аксессуар объединяется с сосудом для цветов. Эта путаница наблюдается и в современных словарях, говорящих, например, о «маленьком сосуде для цветов, который можно подвешивать».

«Чтобы цветочный букетик не выпал из своего ювелирного футляра во время танца, его придерживали специальной шпилькой. При этом все движения дамы должны были быть плавными, а осанка — идеально прямой, иначе вода, поддерживающая жизнь цветов, могла выплеснуться из портбукета и оставить на бальном платье мокрое пятно. С помощью специального кольца на цепочке или браслета портбукет закреплялся на руке, и пришедшие в театр дамы могли

Портбукет с подвесками Европа, вторая половина XIX в.
Бронза, стекло, перламутр (ручка); чеканка, зернение, золочение, резьба
Высота 17 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРРз-860
Публикуется впервые

Портбукет со змеями малый Западная Европа, середина XIX в.
Медь, эмаль, перламутр (ручка); литье, чеканка, золочение, резьба
Высота 11.6 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1921 из Художественного отдела народного образования
Инв. № Э-14796
Публикуется впервые

Портбукет с вазочкой в виде птичьих перьев Европа, XIX в.
Бронза, перламутр (ручка); литье, чеканка, золочение, резьба
Высота 14 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРРз-856
Публикуется впервые

Портбукет с крупными цветами Европа (?), вторая половина XIX в.
Латунь, эмаль, перламутр (ручка); литье, инкрустация, золочение, резьба
Высота 15 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1991 через Фондово-закупочную комиссию Государственного Эрмитажа
Инв. № ЭРРз-6365

Портбукет с рокайльными завитками Европа, XIX в.
Бронза, эмаль; чеканка, золочение, роспись
Высота 17 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРРз-858
Публикуется впервые

Портбукет с ажурной вазочкой Европа, вторая половина XIX в.
Серебро, кость (ручка); чеканка, резьба
Высота 13 см
Поступил в 1950 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел); ранее — в собрании Ф. М. Плюшкина
Инв. № ЭРРз-1562
Публикуется впервые

Сквозь просвет зелени лужайка, оза-
ренная солнце, — широкий золотой луч
падал теплый и безмолвный, как на
лесную поляну. Вверху виднелись были
лишь вершки, с четкой легкостью кру-
жев вырезавшиеся на голубом по-
крове неба. Чайные розы, слегка за-
вядшие от жары, сияли на стеблях.
На клумбах красные и белые мар-
гаритки вырисовывались узорами
старинных вышивок.

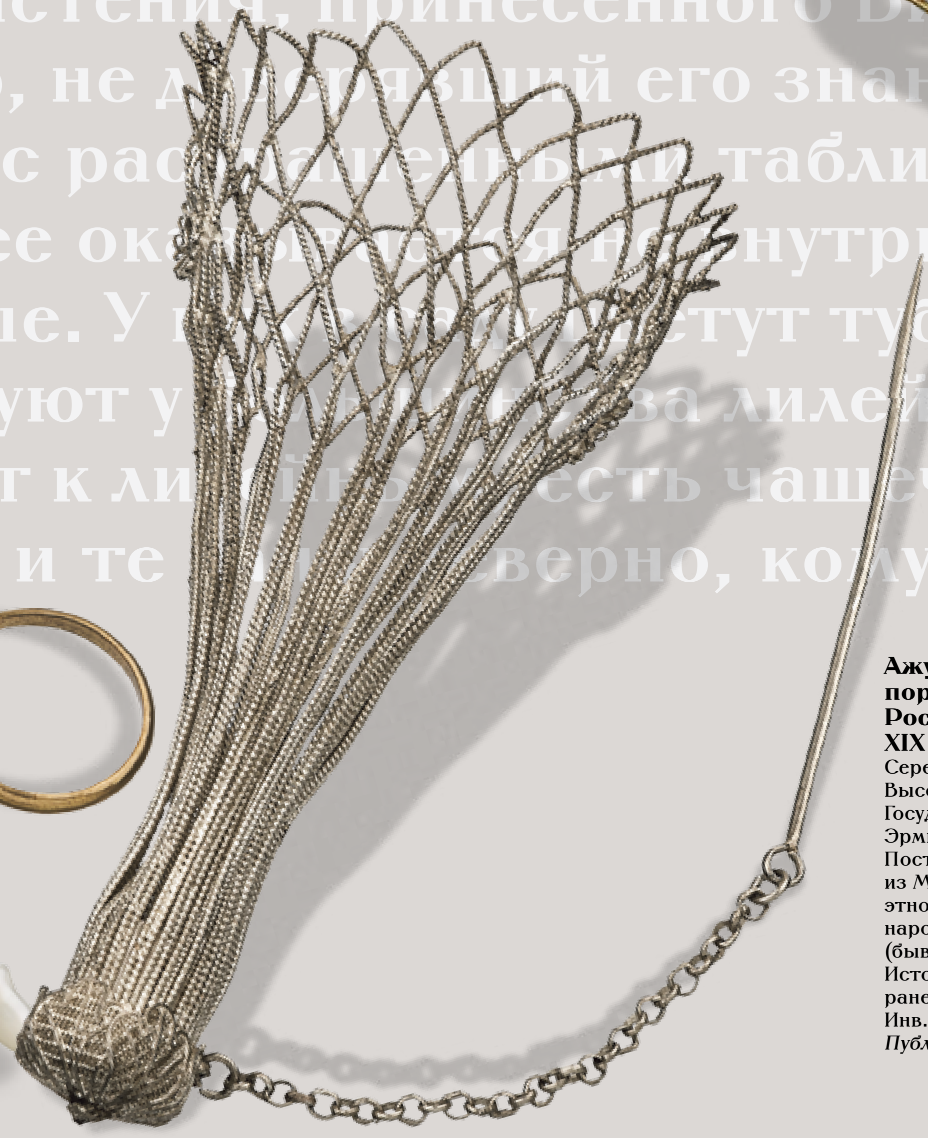
Портбукет голубой эмали
Европа (?), середина XIX в.
Эмаль, металл, перламутр (ручка); чеканка, роспись, резьба, золочение
Высота 19 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1941 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРФ-4740
Выставки:
Санкт-Петербург, 2011

Портбукет, увенчанный короной
Франция (?), середина XIX в.
Бронза, эмаль, стекло; чеканка, золочение, роспись
Высота 14 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРРз-857
Публикуется впервые

демонстрировать это живое украшение, положив руку на барьер ложи. Возникновение портбукетов связано еще и с тем, что непременным элементом туалета благородной дамы на протяжении нескольких веков оставались перчатки, которые изготавливали из дорогой лайковой кожи или шелка, украшали вышивкой, кружевами, драгоценными камнями. Чистить их было довольно проблематично, а порой и просто невозможно. А пачкались они быстро, и особенно — о букеты цветов. Изобретение портбукета позволило даме не касаться руками стеблей»*.

По сравнению с частными коллекциями, музейные собрания портбукетов — как в России, так и в других странах Европы — не могут похвастаться обилием материала. Обычно их количество колеблется от нескольких экспонатов до двух или трех десятков. Эрмитаж обладает 19 экземплярами. Бóльшая их часть выполнена европейскими мастерами середины и второй половины XIX столетия, но есть также экземпляры китайского и русского происхождения. Выставка «Портбукеты XIX — начала XX века из коллекции Кенбер, Франция» прошла в Синей спальне Зимнего дворца с мая по октябрь 2015 года.

«У всякого растения имеются листья, чашечка и венчик, в коем расположена завязь или околоплодник, содержащий семя». Затем он велел своим ученикам отправляться по окрестно[illegible] принести ему первое попавшееся раст[illegible]. Ви[illegible]о при[illegible]у (здесь крат[illegible] какого-нибудь растения, лишенного [illegible]плод[illegible]), а[illegible]рина — пуч[illegible] (с[illegible]ует название растения, принесенного Б[illegible]ром) [illegible]аковы[illegible]щетно ис[illegible]лодник. Бувар, не д[illegible]ерявший его знания[illegible] перер[illegible]л весь кн[illegible]жный шка[illegible] «[illegible]-нибудь атлас с рас[illegible]нными таблицами[illegible] отыскал изображ[illegible]ние распуст[illegible]ы. Завязь у нее ока[illegible] внутри венч[illegible]а, а под лепестками. «Это искл[illegible]» — сказал Пекюше. У [illegible]стут туберозы, все они без чашечек. «Совсем заб[illegible] отсутствуют у [illegible]ва лилейных». Затем они находят «х», у которого, хот[illegible] оно [illegible]инадлежит к ли[illegible], есть чашечка, и тогда они говорят: «Хорошенькое дело! Если [illegible]ючения и те [illegible]верно, кому же тогда верить?»



Портбукет с кораллами Великобритания (?), середина XIX в.
Бронза, коралл, перламутр (ручка); литье, чеканка, золочение, резьба
Высота 15 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Инв. № ЭРРз-854
Публикуется впервые

Ажурный портбукет Россия (?), XIX в.
Серебро; филигрань
Высота 8 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1941 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел); ранее — Русский музей
Инв. № ЭРО-5396
Публикуется впервые

Портбукет с овальными медальонами Россия (?), вторая половина XIX в.
Бронза, перламутр (ручка); литье, чеканка, золочение, резьба
Высота 15.6 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1969 через Фондово-закупочную комиссию Государственного Эрмитажа как дар А. П. Честосердовой
Инв. № ЭРРз-3429
Публикуется впервые

Портбукет с голубыми бусинами Европа, XIX в.
Бронза, стекло, перламутр (ручка); чеканка, золочение, резьба
Высота 15.5 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1951 из Музея этнографии народов СССР (бывший Исторический отдел)
Выставки: Амстердам, 2009

Портбукет со змеями большой Западная Европа, середина XIX в.
Медь, эмаль, перламутр (ручка); литье, чеканка, резьба
Высота 15.6 см
Государственный Эрмитаж
Поступил в 1956 из Гохрана
Инв. № Э-15707
Публикуется впервые

* Дубровская Е. Портбукет — душистый аксессуар минувших эпох // Исторический журнал (Hislory Illuslraled). 2010. № 10.

ИМПЕРАТОРСКИЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД

Императорский фарфоровый завод — явление уникальное. 271 год его история органично связана с историей России, а его продукция — художественный фарфор — своими лучшими образцами представлена в собраниях крупнейших музеев мира и в частных коллекциях. Артистизм, прекрасные традиции мастерства, яркая природная выразительность всегда были отличительной чертой произведений ИФЗ.

Изящный и благородный рисунок «Кобальтовая сетка» — фирменный знак предприятия — давно покорил весь мир. Более полувека (с 1950 года) он тиражируется на производстве и пользуется неизменным успехом. Талантливый советский художник Анна Адамовна Яцкевич (1904–1952) создала его в 1944 году — к 200-летию основания Государственного фарфорового завода имени Ломоносова.

Классический рисунок «Кобальтовая сетка» был придуман не сразу. Анна Яцкевич испробовала множество вариаций, прежде чем добиться геометрического совершенства и удивительной ритмики пересекающихся синих линий, украшенных золотыми звездочками. В одном из первых вариантов сетка была золотой. Сервизы с таким декором стали выпускать на ИФЗ в 1945 году, сразу после войны. А через год художник интерпретировала свой орнамент и сотворила из золотой сетки кобальтовую, придающую белоснежным и легким фарфоровым изделиям изящество и строгость.

Возможно, знаменитый рисунок сделан по мотивам росписи первого русского фарфорового сервиза «Собственный», изготовленного создателем русского фарфора Д. И. Виноградовым в середине XVIII века для императрицы Елизаветы Петровны. Рельефная золоченая сетка с пурпурными незабудками на пересечении линий столового ансамбля — могла лечь в основу росписи, которую создала Анна Яцкевич.

Впервые «Кобальтовая сетка» появилась на чайном сервизе формы «Тюльпан», исполненном в 1936 году скульптором С. Е. Яковлевой, заслуженным художником РСФСР. Кружевной кобальтовый рисунок, дополненный золотыми «жучками», стилизованными цветочными орнаментами и фестончатыми отводками, органично обыгрывает форму изделий и придает комплекту торжественный и благородный вид.

В 1958 году, на первой послевоенной Всемирной выставке в Брюсселе — Expo 58, сервиз «Кобальтовая сетка» покорил мир и был удостоен Золотой медали за простое и образное решение, гармоничное сочетание формы и росписи. Сервиз «Кобальтовая сетка» явился своеобразной вершиной поисков и достижений, новых тенденций в развитии искусства фарфора, благодаря удачно найденному ритму, необычайной тонкости линий и цветовому соотношению, и стал с годами классикой, «визитной карточкой» Императорского фарфорового завода.

Легендарный декор был перенесен на другие изделия ИФЗ — кофейные и столовые сервизы, вазы, сувениры — художником предприятия Г. Д. Шуляк, заслуженным художником РФ. Позднее рисунок был адаптирован под предметы из костяного фарфора. Сегодня сервиз «Кобальтовая сетка» увеличился до многопредметного ансамбля, насчитывающего более 100 наименований изделий.

В 2015 году исполнилось 70 лет со дня создания художником А. А. Яцкевич рисунка «Кобальтовая сетка», а также 65 лет с момента начала его промышленного выпуска. Благодаря универсальному языку, точно найденному автором в военном Ленинграде, «Кобальтовая сетка» стала не только знаковой вещью первого фарфорового завода России, но и символом города на Неве, олицетворением классического петербургского стиля.

Анна Адамовна Яцкевич (1904–1952)

Подпись А. А. Яцкевич на заднике чашки из сервиза формы «Тюльпан»

Предметы из «Собственного» сервиза императрицы Елизаветы Петровны, созданного в середине XVIII в. Собрание Государственного Эрмитажа

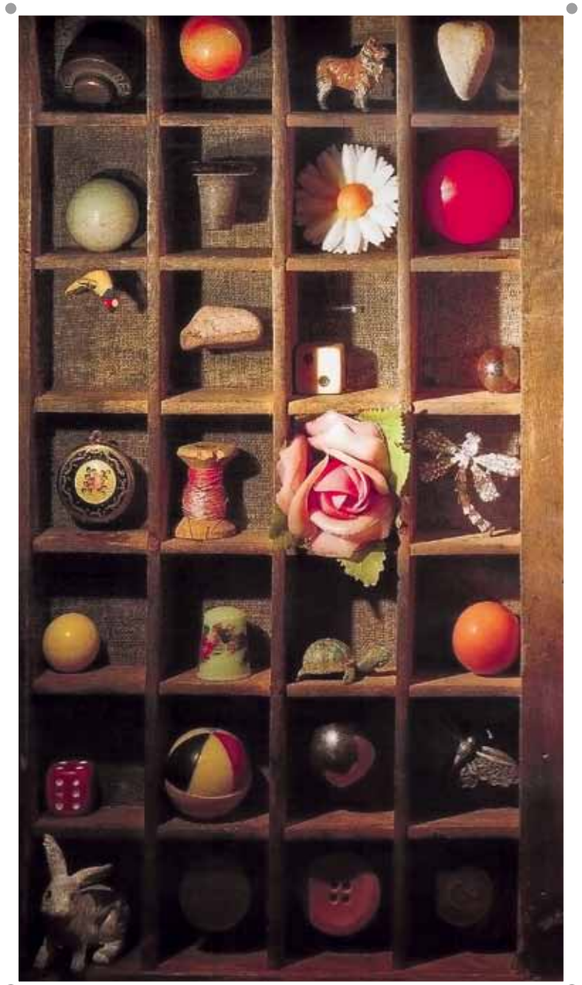
АО «Императорский фарфоровый завод»
Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, 151. Тел. +7 (812) 326 1744, факс +7 (812) 326 1740
www.ipm.ru

кобальтовой сетке
65 лет

«Кобальтовая сетка» – символ Санкт-Петербурга

www.ipm.ru

реклама



«Музей невинности»
Орхана Памука в Стамбуле
(фрагмент экспозиции «58. Tombala»)

«Потрясение, которое ощущаешь, видя, что всего того, что окружало тебя с самого детства, было центром твоего мира, исходной точкой всех твоих представлений о жизни, еще совсем недавно (за 100 лет до твоего рождения) не существовало, — испытание не менее тяжелое, чем возможность увидеть мир, каким он будет после твоей смерти. Весь твой жизненный опыт, тщательно выстроенные отношения с людьми, накопленные вещи, — перед лицом времени все это оказывается не так уж и важно, и осознание этого заставляет трепетать мою душу».

Орхан Памук, «Стамбул. Город воспоминаний», 2003

СЕЗОН КАНДИДА ХЁФЕР СТИВ МАККАРРИ

ЗАБЫТАЯ АРХИТЕКТУРА КАИРА
ШЕДЕВРЫ ЭРМИТАЖА В МЕЛЬБУРНЕ
«ОБРАЗЫ ИТАЛИИ» В КАЗАНИ

«ОТ НИКОЛАЯ I ДО НИКОЛАЯ II»
ПОРТРЕТ КНЯЗЯ А. М. ГОРЧАКОВА

За год до выставки фотограф, по приглашению Отдела современного искусства Государственного Эрмитажа, приезжала в Санкт-Петербург, чтобы запечатлеть великолепные интерьеры Мариинского театра, Юсуповского дворца, дворцов Павловска и Пушкина, Российской национальной библиотеки и, конечно, залы Эрмитажа. Итогом стала серия из 25 фотографий, которая была показана впервые в рамках Года современной фотографии.

КАНДИДА ХЁФЕР. ПАМЯТЬ

ИЮНЬ–СЕНТЯБРЬ 2015

На фотографиях Хёфер музейные, театральные и библиотечные залы абсолютно «стерильны»: в них нет даже самых минимальных «утешительных» следов человеческого присутствия, вроде неровного ряда банкеток или загнувшегося угла ковра. Они представляют чистое пространство, обнаженное в своей архитектурной структуре и функции.

Снятые фронтально, с использованием только фактического (то есть доступного на месте съемки) освещения и притом безукоризненно отчетливые в деталях, фотографии Хёфер подавляют и одновременно притягивают. Этот взгляд в недоступную посторонним, «частную» жизнь публичных пространств, таких привычных и знакомых многим, интригует и вместе с тем ощущается как взгляд в нереальный мир потустороннего видения. Разглядывая фотографии Кандиды Хёфер, мы обнаруживаем себя в роли «созерцателей», подобных созерцателям на картинах Каспара Давида Фридриха, представленных в постоянной экспозиции Эрмитажа — в соседних залах.

Образовательная программа к выставке «Кандида Хёфер. Память», подготовленная Молодежным центром Эрмитажа совместно с Отделом современного искусства, включала в себя встречу студентов с самой фотохудожницей, показ фильма «Безмолвные пространства» Руи Ксавье о творческом методе Кандиды Хёфер, лекцию куратора выставки, Надежды Синютиной, о дюссельдорфской школе фотографии и мастер-класс фотографа Государственного Эрмитажа Юрия Молодковца «Запечатлевая пространства» (попытка художественно переосмыслить пространства нового музея, расположенного в здании Главного штаба).

10 работ Кандиды Хёфер будут переданы в дар Государственному Эрмитажу.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Кандида Хёфер (род. 1944, Эберсвальде) — одна из признанных классиков современной немецкой фотографии, выпускница Дюссельдорфской академии художеств. Широкую известность Кандиде Хёфер принесли снимки пустынных интерьеров общественных зданий, где она пытается поймать ускользающую связь между человеком и пространством, в котором тот существует.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

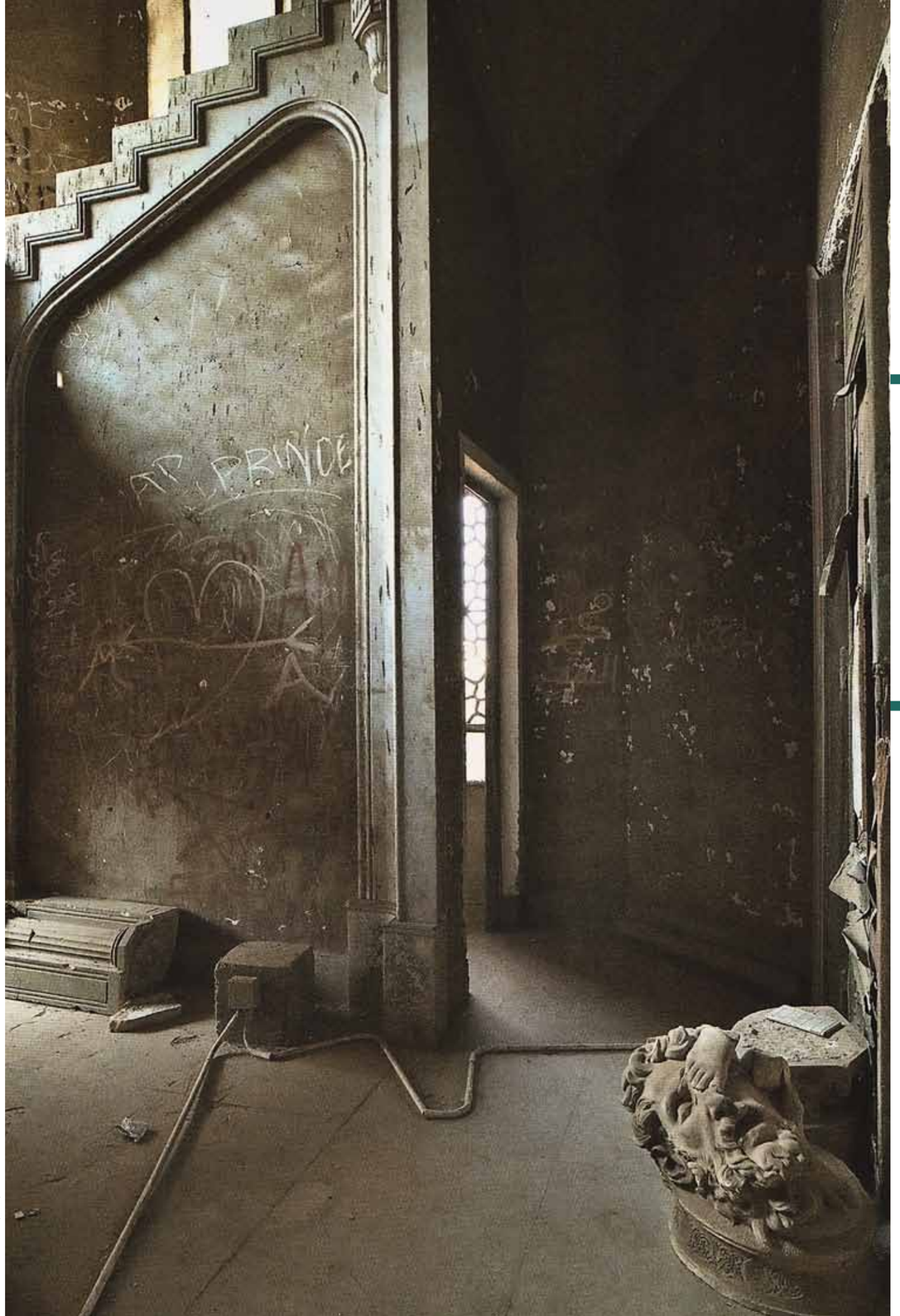
МОМЕНТ БЕЗЗАЩИТНОСТИ

С 29 сентября до 22 ноября 2015 года в Государственном Эрмитаже, в здании Главного штаба, проходила выставка одного из самых именитых фотографов современности, Стива Маккарри, «Момент беззащитности».

Стив МакКарри родился в пригороде Филадельфии. Он изучал киноискусство в Университете штата Пенсильвания и несколько лет проработал внештатным корреспондентом в местной газете.

Вскоре после этого МакКарри отправился в свое первое путешествие в Индию, взяв с собой лишь немного одежды и пленку для фотокамеры. Благодаря помощи группы беженцев ему удалось пересечь афгано-пакистанскую границу и оказаться на территории, подконтрольной повстанцам. В тот момент Афганистан был закрыт для западных журналистов, и МакКарри стал первым фотографом, которому удалось показать миру снимки, запечатлевшие конфликт.

С тех пор МакКарри объехал множество стран. В своих работах он показывает военные конфликты, исчезающие народы, древние традиции и современный мир, каждый раз фокусируясь на отдельной человеческой истории. В рамках выставки демонстрировалось более 80 работ художника, в том числе знаменитый портрет «Афганская девочка».



Лестница. Дворец Барона, Гелиополис
Каир. 2011

ТЕМА – ОТСУТСТВИЕ

«ПЫЛЬ. ЗАБЫТАЯ АРХИТЕКТУРА КАИРА»

КСЕНИЯ НИКОЛЬСКАЯ
АВТОР КОНЦЕПЦИИ И КУРАТОР ВЫСТАВКИ – М. Б. ПИОТРОВСКИЙ
МАРТ–МАЙ 2015

С 2006 ПО 2011 ГОД ПЕТЕРБУРГСКИЙ ФОТОГРАФ КСЕНИЯ НИКОЛЬСКАЯ, ЗАНИМАЯСЬ ИЗУЧЕНИЕМ ИСТОРИИ, КУЛЬТУРЫ И ТОПОГРАФИИ ЕГИПЕТСКОЙ СТОЛИЦЫ, СНИМАЛА ПАМЯТНИКИ КАИРСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КОЛОНИАЛЬНОЙ ЭПОХИ. ЗАБРОШЕННЫЕ, ПОЛУРАЗРУШЕННЫЕ ОСОБНЯКИ, ДВОРЦЫ, ВИЛЛЫ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ, НАХОДЯЩИЕСЯ НА ЗАДВОРКАХ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ ГОРОДА, ЯВЛЯЮТ СОБОЙ ИСТОРИЮ ЕВРОПЕЙСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В ЕГИПТЕ. НЫНЕ ПОКРЫТЫЕ СЛОЕМ ПЫЛИ, РОСКОШНЫЕ ИНТЕРЬЕРЫ ЭТИХ ДОМОВ СОЗДАВАЛИСЬ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЛУЧШИХ ОБРАЗЦОВ ФРАНЦУЗСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ БАРОНА ОСМАНА.

КСЕНИЯ НИКОЛЬСКАЯ

Мы заходим в дом через черный вход и оказываемся в полной темноте. Мое сердце громко стучит, мне не по себе, но тут привратник включает свет — и мы видим сказочное пространство, совершенно не тронутое, покрытое мягким слоем пыли: дворец Спящей красавицы.

Дом выглядел так, будто хозяева его только что оставили, просто исчезли, второпях побросав вещи. В центре роскошного холла — парадная лестница из розового мрамора, с грифонами, ведущая на галерею второго этажа, над ней стеклянный купол. Слева от лестницы — столовая; напротив — гостиная с библиотекой. Мрамор и шелк, полированное дерево и хрусталь, зеркала и живописные картуши в простенках между окнами... впечатление былого величия и ощущение драмы, которая развернулась в этих стенах. Любопытство и смущение, словно читаешь чужие письма...

Теперь это кажется абсолютно закономерным, что мое фотографическое исследование заброшенных интерьеров в Египте началось в тот момент, когда я переступила порог этого дома, резиденции семьи Серагельдин в Каире. Впоследствии я видела много прекрасных заброшенных зданий, пребывающих в состоянии упадка и исчезающих прямо на глазах. Вначале я искала в них следы Санкт-Петербурга моего детства, однако постепенно обнаружила, что не менее увлечена их собственными историями.

Я родилась в Советском Союзе, стране, которой больше не существует, как и имени моего родного города — Ленинград, и изучала искусство Древнего Египта на треснутых черно-белых стеклянных слайдах, которые нам показывала преподаватель, ни разу не бывавшая в Египте.

Когда я очутилась там первый раз, в 2003 году, то работала фотографом в археологической миссии Центра египтологических исследований РАН в Мемфисе. Это путешествие оказалось незабываемым. Но я, фотографируя на раскопках, была слишком занята, чтобы узнать страну, хотя мне удалось почувствовать связь с этим местом. Позднее, в 2006 году, я вернулась туда, при содействии посольства Египта в Москве. Это было настоящее приключение, а, как писал Ролан Барт, «фотографии не бывает без приключения».

Возвратившись в Москву, я встретилась с директором Египетского культурного центра, который хотел выставить мои работы, но, разглядывая их у себя в офисе, он почему-то становился с каждой минутой все грустнее.

1 | **Мечеть в старом Каире**
2010

2 | **Носорог**
Сельскохозяйственный музей
Каир. 2010

3 | **Рабочий момент съемки**
Фото предоставлено автором

«Подобное порождает в нас желание думать об антропогенной среде как арене, на которой разворачивается человеческая драма. Но посмотрите на эти здания как на активных участников исторического спектакля, а не как на фон. Сколь удивительно играют эти актеры, с каким драматическим мастерством искусственная среда в конце XX века возвышает персонажей силой своих колониальных коннотаций до объектов ностальгии. <...> Ностальгируя по Прекрасной эпохе, пыль египетской современности окрашивает городскую палитру космополитичной радужной жизни до 1952 года в серый цвет. Послереволюционные попытки избавиться от пыли, часто с помощью ковров и щеток (последние иногда изготавливались из цветной пластмассы, но бамбук куда лучше), могут показаться слишком устаревшими, традиционными. Ритмичный стук щеток о ковры, перекинутые через балконные решетки в стиле ар-деко, пронзает какофонию призывов к молитве, раздающихся через громкоговорители, — пример того, как современность порождает собственную противоположность. В целом, в рамках универсального подхода, египетскую пыль можно сравнить с опущенным занавесом».

Профессор Он Барак (Израиль)

В конце концов он спросил: «А где пирамиды?» Мне пришлось ответить, что я не нахожу их интересными и поэтому никогда пирамиды не фотографировала. На этом встреча закончилась, директор так никогда больше и не перезвонил.

Я снимала Египет в течение последних пяти лет, но только когда покинула страну — смогла сформулировать свое видение, концепцию проекта. Это случилось во время путешествия в США в 2009 году. В Нью-Йорке я встретила прекрасного фотографа Джейсона Эшкенази, который в тот момент временно работал охранником в Метрополитен-музее. Джейсон позвал меня в музей в понедельник, когда тот закрыт для посетителей. Пустынное здание напомнило о временах учебы в школьном кружке в Эрмитаже, когда мы могли вечерами наслаждаться музеем один на один. В этот день в Метрополитен я наконец разглядела то, что много раз видела раньше, но не замечала: «Молочница», знаменитая картина Яна Вермеера, демонстрировалась на выставке. В обычные часы посещения к ней невозможно было даже близко подойти, но тут я смогла рассмотреть ее как следует. На картине она стоит совершенно одна, это впечатление невероятно усиливалось пустынным музеем, но она не выглядела грустной. На заднем плане, на маленькой керамической плитке на стене, нарисован Купидон, который стреляет из лука. Символ очевиден: она скучает о своем возлюбленном. В тот момент я поняла, что главной темой моего проекта станет отсутствие, то, о чем я думала постоянно.

Когда мы вышли из дворца Серагельдин, на улице уже стемнело. Лишь несколько лет спустя я узнала истории, которые скрывала пыль.

Эта работа заняла у меня пять лет. Странным образом, последняя фотография была сделана 17 января 2011 года, буквально за несколько дней до так называемой Египетской революции, а редактуру я закончила 11 февраля — в день, когда Мубарак «сошел с престола».

ЭТОТ КАИР – КРАСОТА УВЯДАНИЯ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

На фотографиях Ксении Никольской виден слегка припорошенный пылью Каир Belle Époque, самого европейского периода существования великого города, о котором мы часто забываем в бурной хронике его многовековой жизни. Периода, экзотичного восточным изводом средиземноморской культуры. Эти фотографии удивительно красивы, и они делают красивым то «как бы» запустение, которое показывают. Заброшенный интерьер всегда прелестен и обладает большим количеством достоинств, он — остановившаяся жизнь и рассказ, уводящий в прошлое. Время стоит и раскручивается обратно, и происходит это в обрамлении интерьера и вещей, которые, словно в музее, приобрели другой контекст существования, не менее интересный, чем в их прежней реальности. Мы чувствуем этот ушедший Египет лучше, чем если бы смотрели на действительные фотографии той эпохи. Памятники умеют очень хорошо возрождать память.

Я бывал в Каире часто и подолгу. Имел удовольствие обойти его весь пешком, работал за кулисами тогда еще не сгоревшей Оперы, бывал в еще существовавших в конце 60-х годов клубах, в том числе в знаменитом Автомобильном, встречался с потомками прежних «пашей». Ел греческие пирожные в Гроппи, заходил в полузаброшенные дворцы и во дворцы, превращенные в конторы.

Этот припорошенный пылью Каир обаятелен, как обаятелен запущенный Ленинград. В 90-х годах в нем создавались такие же фотографии и о нем выпускались такие же книги, но это делало его еще более прекрасным. В молодости я очень любил лазать по заброшенным домам. В 70-х в Ленинграде существовала большая программа капитального ремонта в центре города, и многие дома стояли пустыми. Это был оптимистичный вариант того запустения, с которым мы столкнулись уже в 90-х. Каир стоит на берегу пустыни; если за ним не следить, он покрывается песчаной пылью. Петербург-Ленинград стоит на влажном болоте; если за ним не следить, он очень быстро начинает ветшать и распадаться, как на гравюрах Фаворского или Пиранези. Обветшавшая архитектура прекрасна, но недолговечна. Она или разрушается, или будет отреставрирована, реконструирована — и потеряет прелесть подлинности. Такое происходит во всех великих городах. Ксения Никольская сохранила нам особый Каир, и сделала это так, как мог сделать только петербуржец, знающий нашу прелесть обветшания, которой мы мучились и любовались и в 20, и в 50, и в 90-х годах. Эстетика увядания — один из видов пропаганды возрождения. Когда возрождение происходит, остается не только документ, но и художественная память.

№ 22

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ ВИКТОРИИ, МЕЛЬБУРН
ИЮЛЬ–НОЯБРЬ 2015

ШЕДЕВРЫ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА: НАСЛЕДИЕ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

В ЭРМИТАЖЕ СУЩЕСТВУЕТ НАБОР ВЫСТАВОЧНЫХ ТЕМ, КОТОРЫЕ ПОСТОЯННО ВОСТРЕБОВАНЫ В САМЫХ РАЗНЫХ ЧАСТЯХ ЗЕМНОГО ШАРА. ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ ЭТО УРОВНЕМ И УНИКАЛЬНОСТЬЮ МАТЕРИАЛА, СОБРАННОГО В СТЕНАХ МУЗЕЯ. ПРИМЕРАМИ МОГУТ БЫТЬ ПРОВОДИВШИЕСЯ В РАЗНОЕ ВРЕМЯ — И В РАЗНЫХ, ПОМИМО СОБСТВЕННО ЭРМИТАЖА, МЕСТАХ — ВЫСТАВКИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ КУЛЬТУРЕ СКИФОВ И СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ, СОБРАНИЯМ ИМПРЕССИОНИСТОВ И КЛАССИЧЕСКОГО МОДЕРНА И, КОНЕЧНО, ЕКАТЕРИНЕ ВЕЛИКОЙ.

ФОТО: NGV PHOTOGRAPHIC SERVICES

1 | «Донна Нуда» школы Леонардо неизменно вызывает живой интерес, в данном случае потеснив Тициана в центре зала итальянского искусства

2 | Открытие выставки сопровождалось кураторским комментарием в залах

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

4
↓
с. 052
с. 068
с. 094
с. 142

Прославленная императрица давно стала культовым персонажем, бесконечно интригующим своей блистательной историей, исключительной ролью на политической арене, исполненной драматических потрясений личной жизнью. Созданный ею Эрмитаж хранит многочисленные реликвии екатерининской эпохи и ее коллекции. Это служит богатейшей основой для новых и новых экспозиций, которые могут, не повторяясь, варьировать рассказ об этой легендарной правительнице. Только за последние два десятилетия Эрмитаж показывал выставки, посвященные Екатерине II[4], в Нидерландах, Японии, Великобритании, Китае и т. д. Концепция выставки в Национальной галерее Виктории в Мельбурне возникла параллельно с работой над экспозицией «Эрмитаж Ея Императорскаго Величества»[1], готовившейся специально к 250-летнему юбилею музея. Отсюда существенные пересечения разделов выставок, но их масштаб и наполнение должны были стать во многом различными. Кроме того, следовало учитывать, что шедевры западноевропейского искусства из Эрмитажа уже демонстрировались в Мельбурне, хотя и почти 30 лет назад. Многие экспонаты той давней выставки восходили к екатерининской коллекции, и желательно было не повторяться.

Априори сами коллекции Национальной галереи задавали уровень, которого следовало придерживаться при отборе. Национальная галерея — лучшее художественное собрание Австралии. Сформированное преимущественно в 1920–1930-х годах, оно отразило художественные пристрастия тех лет. В картинной галерее достаточно впечатляюще смотрятся голландская школа и мастера барокко. Жемчужиной собрания является великолепное полотно Тьеполо «Пир Клеопатры», проданное через «Антиквариат» из Эрмитажа. Очень сильна коллекция XVIII века, где превалируют английские мастера. Здесь выделяется группа картин Джозефа Райта из Дерби.

Музей в Мельбурне активно сотрудничает с правительственным агентством «Австралийские выставки», которое создано специально, чтобы продвигать искусство самого высокого уровня на этот отдаленный континент. Благодаря его административной и финансовой поддержке, в музее прошли великолепные выставки из Прадо, Лувра, Орсэ, привозились экспозиции, посвященные живописи Тёрнера, Клода Моне. Каждый зимний сезон, который в Австралии приходится на лето, в Национальной галерее Виктории устраивается одна главная выставка, претендующая на роль блокбастера в художественной жизни крупнейшего мегаполиса континента. В 2015 году эта роль была отведена экспозиции из Эрмитажа.

Именно процесс становления Эрмитажа, его роста и постепенной трансформации из увеселительного павильона в крупнейшее музейное собрание второй половины XVIII века служил темой австралийской выставки. Как и здесь, в самом Эрмитаже, нужно было дать представление об облике эрмитажных зданий, истории их строительства, стилистике петербургской архитектуры 1760–1790-х годов, показать этот архипелаг зданий в панораме города. В каталоге данная тема раскрывалась во вступительной статье, названной «Генезис Эрмитажа». Становление коллекции европейского искусства представляется в этом тексте как логическое продолжение реформ Петра Великого в эпоху Просвещения, как мудрый политический жест, создавший блистательную витрину прогресса страны, как мощный имиджевый ход, содействовавший международной славе мудрой «Звезды Севера» (так называл российскую императрицу Вольтер). Одновременно это был мир глубоко личный, интимный, где все было пронизано искренним увлечением искусством, где не только коллекции, но и всякая деталь обстановки и существования Эрмитажа становились предметом участия и заботы Екатерины. Музей создан ее волей, и, по сути, сама Екатерина была первым директором Эрмитажа. Ее музей соединял художественные коллекции с библиотекой, минералогическим собранием, ботаническим

1 _____ См. статью о выставке в № 21.

● ФОТО: NGV PHOTOGRAPHIC SERVICES

3 | **«Поклонение волхвов» Рубенса было центром композиции зала фламандского искусства**

4 | **Накрытый севрским «Сервизом с камеями» стол давал представление о блеске и роскоши дворцовой жизни времен Екатерины**

Эрмитажная выставка стала самой посещаемой художественной выставкой в истории Австралии. Об интересе к нашей экспозиции может свидетельствовать то, что задолго до окончания выставки были проданы все каталоги — более 10 тысяч экземпляров.

садом, сокровищницей и театром. Здесь ей удалось создать идеальную среду для интеллектуального человека того времени, своего рода Универсум, объединивший изящные искусства и знание и обеспечивший Эрмитажу уникальный облик, во многом сохранившийся до наших дней.

На выставке в Национальной галерее Виктории облику раннего Эрмитажа был посвящен вводный зал с большим парадным портретом Екатерины Великой кисти Александра Рослина. Там же, как и некогда в Эрмитаже, посетителей встречал мраморный бюст Вольтера. В отдельной большой витрине расположилась композиция, посвященная эрмитажным подъемным столам. Здесь был помещен стол, накрытый севрским «Сервизом с камеями», парадным французским столовым серебром и севрскими бисквитными пластическими группами. В другой такой же витрине оказалась собрана композиция Кабинета камей, с предметами из знаменитых мебельных гарнитуров Роуча и Рентгена и столиками, на которых разложены камеи из коллекции императрицы. На стенах этого зала расположились живописные полотна Беньямина Патерсена, запечатлевшие Петербург последних лет XVIII века. На одной стене были собраны виды и чертежи эрмитажных зданий и интерьеров, на противоположной — чертежи, планы и виды городских и пригородных построек Екатерины, поступившие еще во времена императрицы. В этом разделе экспозиции демонстрировались работы Кваренги, Камерона, Старова, Неелова, составивших славу русской архитектуры конца XVIII века. Архитектурная тема продолжилась в проходном зале, где были собраны в одной декоративной группе акварели и гуаши Шарля-Луи Клериссо, Шарля де Вайи, Луи-Жана Депре, Джузеппе Манокки. Это архитектурные фантазии и проекты, отражающие высокий интерес императрицы к искусству и архитектуре классического Рима, архитектуре неоклассицизма. Ее собрание подобной графики являло собой уникальную «библиотеку архитектуры».

Далее следовал ряд больших залов, посвященных картинной галерее императрицы. В двух итальянских залах демонстрировались такие шедевры Возрождения и барокко, как «Портрет молодой женщины» Тициана, «Отдых Святого семейства со святой Юстиной на пути в Египет» Лоренцо Лотто, «Мужской портрет» Доменико Каприоло, картины Париса Бордоне, Доменико Фетти, два больших пейзажа Бернардо Беллотто. Особо интриговала австралийских зрителей «Донна Нуда», относящаяся к школе Леонардо да Винчи.

В зале фламандской живописи были представлены такие масштабные полотна, как «Поклонение волхвов» Рубенса и его мастерской. Его же исполнению принадлежат «Отцелюбие римлянки (Кимон и Перо)» и «Апостол Павел». Дополнили этот зал шедевры ван Дейка («Семейный портрет»), Якоба Йорданса («Апостолы Павел и Варнава в Листре» и «Аллегорический семейный портрет»), Корнелиса де Воса («Автопортрет художника с женой Сюзанной Кок и детьми»), Давида Тенирса Младшего («Деревенский праздник») и др. Даже такая небольшая группа произведений создала впечатляющее представление о фламандском барокко эпохи его расцвета и демонстрировала роль упомянутых мастеров в картинном собрании императрицы. И это с учетом того, что фламандская группа, по сценарию выставки, оказалась разделенной между двумя залами.

В центре экспозиции голландской живописи XVII века были шедевры Рембрандта: «Портрет ученого» и «Молодая женщина, примеряющая сережки». Помимо этих полотен, здесь же демонстрировались «Портрет молодого человека в берете» школы Рембрандта, «Портрет молодого человека с перчаткой в руке» Франса Халса, «Аллегорический семейный портрет (Вакх и Ариадна)» Фердинанда Бола, «Охота на оленя» Филипса Ваувермана, «Водопад в Норвегии» Якоба ван Рёйсдала, «Визит доктора» Габриэля Метсю, «Солдатская стоянка» Якоба Дюка, пара больших картин Мельхиора де Хондекутера с изображением птиц, «Весельчак» и «Музыкантша» Геррита ван Хонтхорста и еще ряд столь же значительных произведений. Такой состав экспозиции достаточно адекватно передавал уникальность и разнообразие собрания голландских мастеров в екатерининском Эрмитаже, удивительный подбор произведений Рембрандта в императорской коллекции.

Французский зал выставки украсили картины мастеров XVII века: Луи Ленена, Лоррена, Бурдона, Сантерра. Но больший акцент сделан на знаменитых художниках XVIII столетия. Здесь есть «Савояр» Антуана Ватто, «Концерт в парке» Никола Ланкре, «Пейзаж с прудом» Франсуа Буше, «Прачка» Симона Шардена, пара картин с «турецкими султаншами» Карла Ванлоо. Такое богатство собрания французской живописи определялось местом Франции в культурной жизни Европы второй половины XVIII века, той ролью, что играли французская литература, искусство, философия в жизни русского культурного сословия времен Екатерины.

Анфилада продолжалась залом, в центре которого помещался мраморный бюст Екатерины Великой работы Жан-Антуана Гудона. Одной из тем этого зала было покровительство императрицы современным европейским художникам. Здесь «Паралитик» Грёза, «Чесменская битва» Якоба Хаккерта, «Проповедь Иоанна Крестителя» Антона Рафаэля Менгса, «Кузница» Джозефа Райта из Дерби, «Амур развязывает пояс Венеры» Джошуа Рейнолдса. Другой темой этого же зала был отбор замечательных рисунков европейских мастеров. Достаточно сказать, что здесь демонстрировались листы, отмеченные гением Рембрандта и Рубенса, Дюрера и Калло, Дюмустье и Пуссена, ван Дейка и Гверчино. Для австралийского зрителя этот раздел экспозиции представляет особый интерес, поскольку тамошние графические собрания в области классического искусства более чем скромны.

Цепь залов, посвященных картинной галерее, завершалась залом Уолпола. Интересно было посвятить один из разделов экспозиции целиком одной из громких покупок Екатерины II. Именно такими покупками только и можно было собрать в столь краткое время обширную и универсальную коллекцию европейского искусства. Коллекция первого премьер-министра Великобритании по праву считалась лучшим частным собранием Альбиона. Здесь впервые был выставлен портрет самого Уолпола, первого графа Орфорда, кисти Жан-Батиста Ванлоо, купленный у его внука вместе с картинной галереей фамильного замка Хоутон-Холл в Норфолке. Из шедевров данного собрания в зале присутствовали пара королевских портретов ван Дейка, «Возчики камней», «Львы» и «Портрет францисканского монаха» Рубенса, «Птичий концерт» Снейдерса, «Кухня» Давида Тенирса Младшего, «Поклонение пастухов» Мурильо и др. Этот мощный аккорд завершал череду высоких и просторных залов, посвященных картинной галерее Эрмитажа.

Совсем маленькое и невысокое помещение по соседству — напоминало шкатулку, наполненную драгоценностями. Здесь были выставлены изумительные произведения, выполненные в основном в технике серебряной филиграни китайскими мастерами XVII — начала XVIII века. Эрмитаж со времен Екатерины располагает лучшей коллекцией подобных произведений в мире. Эти хрупкие шедевры, к которым Екатерина питала особый, чисто женский интерес, редко демонстрируются на выставках вне Эрмитажа. Центральное место здесь занял большой туалетный прибор с высоким зеркалом, расписанным экзотическими птицами, окруженный 38 предметами: шкатулками, коробочками, кофейным и чайным сервизами и пр. Здесь же экспонировались всевозможные золотые шпильки и гребни, а по соседству с тончайшими китайскими вещами — проекты архитектора Неелова, связанные со строительством Китайской деревни в парке Царского Села. Такое сближение культур говорит о горячем интересе к Поднебесной империи в России XVIII века.

Выставка в Мельбурне получилась непохожей на предшествовавшие экспозиции, посвященные эпохе Екатерины Великой. Здесь за пределы рассказа оказались вынесены биографические и бытовые подробности, связанные с императрицей, не было личных вещей, русской истории и этнографии. Все внимание сосредоточилось на демонстрации величественного Эрмитажа, любимого детища Екатерины. И, как нам представляется по отзывам зрителей, критиков, специалистов, коллег, должный эффект был достигнут.

ФОТО: СЕРГЕЙ ВИЛЬКЕВИЧ

10 ИЮНЯ 2015 — 19 ФЕВРАЛЯ 2016
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»

ОБРАЗЫ ИТАЛИИ

ВЫСТАВКА ЯВЛЯЕТСЯ ПЕРВЫМ ИЗ ЧЕРЕДЫ СОБЫТИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ 10-ЛЕТИЮ ОТКРЫТИЯ ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ–КАЗАНЬ», ПЕРВОГО ЭРМИТАЖНОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА В РОССИИ. НА ВЫСТАВКЕ ДЕМОНСТРИРУЕТСЯ 190 ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ, ГРАФИКИ И ПЛАСТИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, ОХВАТЫВАЮЩИХ ПРИМЕРНО ТРИ СТОЛЕТИЯ (ОТ 1650-Х ДО 1960-Х ГОДОВ).

С второй половины XVII века и особенно в XVIII веке для английской, французской и русской аристократии почти обязательным стало путешествие по Италии, во время которого заказывались портреты, приобретались картины и скульптуры.

В богатых коллекциях Эрмитажа, наряду с произведениями, покупавшимися для царей, немало работ, происходящих из частных собраний, вывезенных из Италии путешественниками. Эти картины и скульптуры чаще всего располагались не в парадных, а в частных апартаментах и нередко ценились не столько за свои художественные достоинства, сколько как память об увиденном.

Начиная с XVI века итальянские мастера стали образцами для подражания: им следовали многие живописцы и скульпторы из Франции, Испании, Германии, Нидерландов. В XVII столетии культурный обмен между художниками сделался еще более тесным. Можно даже говорить о формировании общего направления, а затем и стиля, объединившего всю Европу. Сначала это был караваджизм, потом барокко. Тогда же начинает складываться тип художника, приехавшего в Италию и оставшегося здесь на всю жизнь.

ФОТО: СЕРГЕЙ ВИЛЬКЕВИЧ

В залах выставочного центра «Эрмитаж-Казань» — 190 произведений из собрания Государственного Эрмитажа

Одним из ярких мастеров этого жанра был голландец Николас Берхем, который нередко обращался к мифологическим сюжетам («Пастушеская сцена. Воспитание Юпитера»). Популярные в XVII веке многолюдные городские сцены представлены работами Иоханнеса Лингелбаха («Рынок на площади») и Яна Миля («Шарлатан»). Замечательна композиция «Праздник в Неаполе» кисти живописца XIX столетия Освальда Ахенбаха. Среди художников XVIII — XIX веков, вдохновлявшихся природой и архитектурой Италии, были такие всемирно известные, как Клод Лоррен, Алессандро Маньяско, Юбер Робер, Клод Жозеф Верне, Якоб Филипп Хаккерт.

Представленные живописные произведения дополнены бронзовыми статуэтками — уменьшенными копиями знаменитых древнеримских статуй, свидетельствующими об интересе путешественников к Античности, особенно во второй половине XVIII века.

Наиболее популярными для коллекционирования, в силу удобства перевозки и сравнительно невысокой стоимости, были графические листы с видами Италии. Именно по этой причине в Италии XVIII века получил широкое развитие жанр ведуты, городского пейзажа. Работы Микеле Мариески и Джованни Баттисты Пиранези стали образцами для всеобщего подражания. В XIX веке особенно ценились акварельные виды, которыми славились мастера школы Позилиппо, раньше других начавшие работать на пленэре.

Недавно приобретенная Эрмитажем картина Ипполито Каффи «Замок Святого Ангела в Риме», впервые представленная широкой публике работа одного из самых модных портретистов XIX века Франца Ксавера Винтерхальтера «Послеобеденный отдых неаполитанцев», отреставрированные пейзажи Габриэле Смарджасси и Джачинто Джиганте, — премьеры. Куратор выставки Василий Успенский заметил на открытии: «Я не удивлюсь, если петербуржцы будут приезжать в Казань, чтобы посмотреть на те шедевры, которые не увидишь в Эрмитаже».

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

285 экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, включая живопись, графику, костюмы, предметы мебели, фарфор, серебро, стекло – в залах выставочного центра «Эрмитаж-Выборг»

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

18 СЕНТЯБРЯ 2015 — 18 МАРТА 2016
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ»

ОТ НИКОЛАЯ I ДО НИКОЛАЯ II. ЭПОХА ИСТОРИЗМА В РОССИИ

ВЫСТАВКА ПОСВЯЩЕНА ЗАМЕЧАТЕЛЬНОМУ ПЕРИОДУ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ, ОХВАТИВШЕМУ ПРАВЛЕНИЕ СРАЗУ ЧЕТЫРЕХ ИМПЕРАТОРОВ: НИКОЛАЯ I, АЛЕКСАНДРА II, АЛЕКСАНДРА III, НИКОЛАЯ II.

Вслед за Европой, в России с 1820-х годов на смену большому стилю — классицизму — пришло романтическое увлечение различными эпохами прошлого. Пытаясь найти новый источник вдохновения, художники и мастера-прикладники обратили свои взоры на историческое наследие самых разных народов и стран. Это привело к тому, что в искусстве появилось сразу несколько творческих направлений, которые современники воспринимали как модные «стили»: «неогрек», «готический», «второе рококо», «ренессанс», «мавританский», «ориенталь» и т. д. Отдельно от всех развивался «русский» стиль.

Историческое мышление затронуло все виды творчества: литературу, музыку, архитектуру, живопись, скульптуру. Но больше всего оно воплотилось в изделиях декоративно-прикладного искусства, связанных с убранством интерьеров.

Экспозиция имеет комплексный характер. В ее составе — 285 экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, в том числе произведения живописи и графики, костюмы, предметы мебели, фарфор, стекло, серебро, работы из камня, бронзы, металла. Их дополняют уникальные фотографии, где запечатлены важные события, памятники зодчества, портреты людей XIX века.

Большой интерес вызывают представленные акварели с видами интерьеров Зимнего дворца после пожара 1837 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, постоянно звучащий во всех разделах выставки.

Собрание Эрмитажа дает редчайшую возможность показать период историзма в России — во всем многообразии его проявлений, начиная с изделий самого высокого уровня и заканчивая вещами, которые отражают те же модные тенденции, но в более упрощенных вариантах, сделанных для людей среднего достатка.

Георгий Вилинбахов на открытии выставки:

«С историзмом связано очень многое: это, пожалуй, одна из тех тем, которые пронизывают всю жизнь людей начиная с детства. Это литература, знаменитые исторические романы, появляющиеся в тот период. Это, если говорить о детстве, оловянные солдатики, игрушки, которые стали изображать не только воинов своего времени, как в XVII — XVIII веках, но и воинов разных эпох: и римлян, и персов, и рыцарей. Игрушки воспитывали в детях интерес к истории, к историческим событиям. Неслучайно в эту эпоху и развитие археологии, музейной работы, многого другого. Для нас, помимо всего, что происходило в эпоху историзма в других странах, важно такое понятие, как “неорусский стиль”. На выставке мы постарались показать историзм в России — все те реминисценции знания о других мировых эпохах: Античности, Средневековье, готике, повторы и возвращения к эпохе рококо и барокко, с которыми связано и возвращение к русской культуре и истории. Мы показываем неорусский стиль в мебели и в костюмах (например, кокошники, которые вошли в моду при Николае I), и апофеоз этого — бал 1903 года [в Зимнем дворце], с его костюмами в стиле эпохи царя Алексея Михайловича».

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.

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

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

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

Фонд 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

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

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

ЭРМИТАЖИ, мн.ч.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ УРБАНИСТИКИ РАСШИРЕНИЕ БРЕНДА «ЭРМИТАЖ» — УДАЧА БЕЗОГОВОРОЧНАЯ: В ГОРОДАХ, ГДЕ СОБСТВЕННАЯ КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ, МОЖЕТ БЫТЬ, ЛИШЕНА МЕЖДУНАРОДНЫХ, УЗНАВАЕМЫХ КАК В РОССИИ, ТАК И ЗА ЕЕ ПРЕДЕЛАМИ, ИМЕН, ЦЕНТРЫ МУЗЕЯ СТАНУТ ГЛАВНЫМ КУЛЬТУРНЫМ МАГНИТОМ.

АЛЕКСАНДР АРХИПОВ

В экономике есть интересный взгляд на финансирование культуры: деньги, вложенные в искусство, возвращаются обществу в виде доходов от бизнеса, желающего накормить посетителей театров и музеев, поселить тех из них, кто приехал из других городов, продать им книги, альбомы, сувениры. Музеи и театры создают рабочие места, развивая вокруг себя смежные производства: мастерские, студии, издательства. Импульс в формировании «креативной» экономики в крупных городах России важен не только для культуры, но и для благополучия страны. К счастью, это, похоже, очевидно для городских властей Екатеринбурга, Владивостока, Казани и Выборга: они горячо поддерживают работу будущих и уже существующих филиалов Эрмитажа.

Отбиваясь от мракобесных атак на выставку братьев Чепмен[3] и современное творчество в целом, Михаил Борисович Пиотровский сказал: «Музей решает, что является искусством, а что — нет». Сакральный статус Эрмитажа в отечественной культуре поможет транслировать это утверждение в крупные российские города. В ситуации, когда радикалы берутся заниматься цензурой даже в самом сердце Москвы, филиалы Эрмитажа станут авторитетным собеседником в диалоге о допустимости художественных решений, и их корректная, но вместе с тем жесткая позиция — такова корпоративная культура главного музея страны — поможет установить взаимопонимание между творческими кругами и консервативной публикой, которая часто становится жертвой безобразной демагогии аферистов, коммерциализирующих понятие «духовности».

Особую важность приобретает международная деятельность Эрмитажа. В непростые для отношений России и Запада времена Эрмитаж — один из столпов нашей культуры, вызывающий исключительно положительные чувства: Санкт-Петербург, просветительство, меценатство Екатерины II, невероятная красота, коллекция непередаваемой культурной и исторической ценности и Михаил Пиотровский. Руководитель Британского музея Нил Макгрегор на страницах The New York Times недавно сказал: «Большинство из нас (первых лиц музеев. — А. А.) считает его лучшим директором в мире».

В Музее Пегги Гуггенхайм в Венеции почти все сотрудники говорят по-итальянски с очень заметным американским акцентом. Это, конечно, soft power: мы очень далеко от вас, нас обвиняют в изоляционизме, в том, что мы зациклены на себе, — но вот десятки молодых людей, которые изучают вашу культуру и ваш язык, приехали с той стороны Атлантики. Было бы здорово, если бы подобная практика нашла отражение в работе зарубежных центров Эрмитажа в Нидерландах, Италии, Израиле, США: музей передает миру картинку просвещенной России, и в этой картинке должны быть люди, ныне живущие и ныне работающие, отражающие лучшее, что есть в нас. Кроме искусства и науки, в Эрмитаже должен быть и человек. Пусть он или она прекрасно говорит по-английски и на языке страны пребывания, с мистическим русским акцентом: еще бондиана доказала, что он страшно привлекателен для подданных Ее Величества и не только.

Пожелает ли Министерство культуры в эти времена помогать такому начинанию — неизвестно, но хочется верить, найдутся меценаты, осознающие важность развития культурного и человеческого диалога именно сейчас.

3
↓
с. 037

реклама

Официальные партнеры
Государственного Эрмитажа

Гости отелей имеют уникальную возможность
посетить музей без очереди

RENAISSANCE
ST PETERSBURG BALTIC HOTEL
RenaissanceSaintPetersburg.ru

COURTYARD
Marriott
ST. PETERSBURG
VASILIEVSKY
CourtyardSaintPetersburg.ru

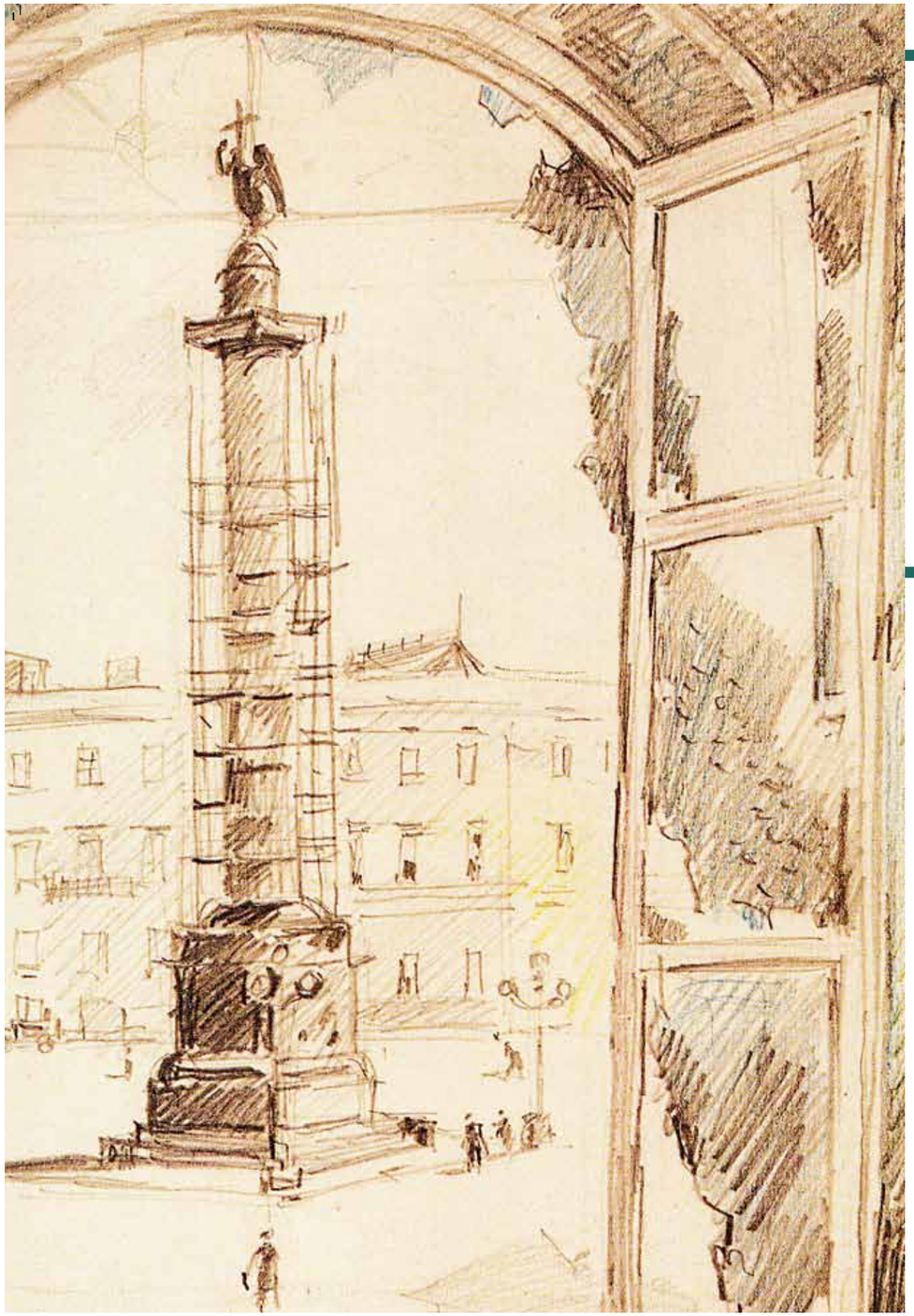
1 | **Адриан Владимирович Каплун**
Вид на Александровскую колонну из окна Зимнего дворца
25 апреля 1942
Бумага; карандаш, цветные карандаши
24.2 x 21.7 см
Государственный Эрмитаж

2 | **Вера Владимировна Милютина**
Зал Эрмитажа с пустыми рамами и песком
Апрель 1942
Бумага; уголь. 34.5 x 35.3 см
Государственный Эрмитаж

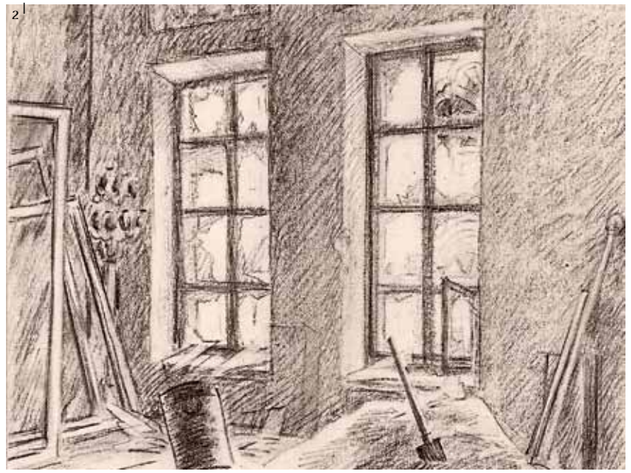
3 | **Адриан Владимирович Каплун**
Большие просветы в Эрмитаже с пустыми рамами
27 мая 1942
Литография. 22.6 x 30.9 см
Государственный Эрмитаж

4 | **Сергей Михайлович Михайлов**
Бомбоубежище в Эрмитаже
19 ноября 1941
Бумага; черный мел, уголь. 14.5 x 19.6 см
Государственный Эрмитаж

1



2



3

4

«МЫ БУДЕМ ПОМНИТЬ ЭТИ ГОДЫ...». ЭРМИТАЖНАЯ ЛЕТОПИСЬ ВОЙНЫ И ПОБЕДЫ. К 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ
С АПРЕЛЯ ПО ИЮЛЬ В ФОЙЕ ЭРМИТАЖНОГО ТЕАТРА РАБОТАЛА ВЫСТАВКА, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЖИЗНИ МУЗЕЯ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

NOLI TANGERE CIRCULOS MEOS *

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

* «“Не трогай мои чертежи!” — эту фразу Архимеда эрмитажники в дни блокады написали на сводах музейного подвала, который служил убежищем для многих ленинградских интеллигентов. Так великий ученый обратился к римскому воину. Воин Архимеда убил. Кто теперь помнит, как его звали? А память об Архимеде более чем жива. С помощью памяти добро побеждает зло. Эта война была давно. 70 лет — большой срок для живой исторической памяти. Но в России эта память остра, как незаживающая рана. Блокада Ленинграда стоит в одном ряду не только с выдающимися образцами военного и гражданского мужества, но и с самыми жестокими военными катастрофами-преступлениями XX века: Дрезден, Хиросима... <...> Память эта и сама не торопится уходить. В непогоду места попадания снарядов и бомб набухают, как старые раны. В мастерской в Старой Деревне еще реставрируют кареты, поврежденные снарядом. А в новом выставочном зале в Манеже Малого Эрмитажа тщательно выделены на потолке следы от взрыва этого самого снаряда. Мы не можем и не дадим забыть эту трагедию, которой великий музей был участником. Это — богатое и поучительное наследие».

Павильонный зал Эрмитажа. 1942–1943
Фотография Бориса Павловича Кудоярова (1898–1973).
15 x 10.5 см

Mein Herz

Ресторан
Дворца Меншикова

Restaurant in
the Menshikov Palace

Ресторан «Mein Herz»
Санкт-Петербург
Университетская набережная, 15
Телефон: +7 (812) 928-03-28
e-mail: meinherz@nashpiter.ru
Режим работы: 11:00–23:00

реклама

РЕСТОРАН КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ КУХНИ ВО ДВОРЦЕ МЕНШИКОВА

Награды Официальной гостинице Государственного Эрмитажа

В январе Официальная гостиница Государственного Эрмитажа, по решению международного жюри, была удостоена наград The International Hotel Awards в номинациях Best Hotel и Hotel Web-site.

Гостиница также стала обладателем престижной премии TripAdvisor Travelers' Choice 2015 года в категориях «Лучший отель», «Лучший отель класса "люкс"» и «Лучший отель с первоклассным обслуживанием» в России.

71-й годовщине полного снятия блокады Ленинграда посвящается

С 27 января по 2 февраля на экране у Иорданской лестницы Зимнего дворца демонстрировалась мультимедийная программа «Эрмитаж в годы блокады», созданная Школьным центром Эрмитажа.

На сайте музея была представлена выставка «Блокада Ленинграда в рисунках детей»: 24 рисунка учащихся Изостудии Эрмитажа, посвященные жизни музея в блокадные дни.

27 января в Официальной гостинице Государственного Эрмитажа состоялся вечер памяти, посвященный 71-й годовщине полного освобождения Ленинграда от блокады. Гостей — ветеранов-блокадников, фронтовиков, в числе которых были сотрудники Эрмитажа, представители Союзов журналистов и театральных деятелей, члены общественной организации «Жители блокадного Ленинграда Центрального района», ветераны спорта, — приветствовали директор Эрмитажа М. Б. Пиотровский, директор гостиницы Э. П. Бабаев, представители Администрации Санкт-Петербурга.

Государственный Эрмитаж удостоен награды Министерства иностранных дел Российской Федерации

10 февраля, в День дипломатического сотрудника, в Мраморном дворце состоялся торжественный прием, где представитель МИД России в Санкт-Петербурге вручил памятные знаки за эффективную деятельность в укреплении международного сотрудничества.

Дипломом за развитие международных культурных связей и почетным знаком был награжден Государственный Эрмитаж.

Представление нового издания, посвященного Главному штабу

27 февраля состоялось представление книги «Государственный Эрмитаж. Главный штаб. Создание музея» (СПб.: Медный всадник, 2014). В нем приняли участие директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский, президент книготоргового дома «Медный всадник» Л. Л. Поздеев, руководитель архитектурной мастерской «Студия 44» Н. И. Явейн, главный архитектор Эрмитажа В. П. Лукин, заведующий Отделом

Директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский и президент книготоргового дома «Медный всадник» Л. Л. Поздеев на представлении книги «Государственный Эрмитаж. Главный штаб. Создание музея»

«Главный штаб» А. Н. Дыдыкин и заведующий Сектором истории И. Г. Астров. Книга, выпущенная небольшим тиражом, — дар издательства «Медный всадник» Государственному Эрмитажу.

Визит президента Республики Кипр Никоса Анастасиадиса в Эрмитаж

27 февраля Государственный Эрмитаж посетил президент Республики Кипр Никос Анастасиадис с супругой.

Российские пользователи Instagram в Эрмитаже

2 марта российские пользователи Instagram приняли участие в мероприятии #emptyhermitage в Государственном Эрмитаже. Им была предоставлена возможность осмотреть, в отсутствие посетителей, залы Главного штаба, открывшиеся после реставрации, постоянные экспозиции и временные выставки. Мероприятие состоялось по инициативе Эрмитажа; куратор проекта #emptyhermitage со стороны музея — Юрий Молодковец.

Подписание протокола о намерениях между Государственным Эрмитажем и Группой ЛСР об условиях создания музейного центра в Москве

11 марта в Зале Совета был подписан протокол о намерениях между Государственным Эрмитажем и Группой ЛСР. Протокол о создании музейного центра-спутника «Эрмитаж-Москва» («Эрмитаж 20/21») подписали генеральный директор музея Михаил Борисович Пиотровский и председатель совета директоров Группы ЛСР Андрей Юрьевич Молчанов.

В церемонии приняли участие директор по работе с инвесторами и связям с общественностью Группы ЛСР Юрий Юрьевич Ильин, архитектор проекта Хани Рашид, заместители директора и заведующие отделами Эрмитажа, представители средств массовой информации. Реализация замысла будет проходить в два этапа. Первый включает в себя разработку технических проектов Группой ЛСР, а также строительство и обустройство музейного центра. Вторым этапом станут уже открытие и функционирование центра, с проведением художественных и историко-культурных выставок. Программы экспозиций произведений современного искусства будут рассматриваться Эрмитажем в качестве приоритетных и явятся частью глобального проекта «Эрмитаж 20/21» и развития концепции «Большой Эрмитаж».

Реставрационный семинар Государственного Эрмитажа в Восточно-Крымском историко-культурном музее-заповеднике

С 16 по 21 марта Государственный Эрмитаж провел в Восточно-Крымском историко-культурном музее-заповеднике семинар-практикум «Проблемы реставрации археологических предметов из металла с активной коррозией». Это первый семинар, организованный на базе Восточно-Крымского музея-заповедника Лабораторией научной реставрации предметов прикладного искусства Отдела научной реставрации и консервации Государственного Эрмитажа — для специалистов из музеев Севастополя, Симферополя, Бахчисарая, Судака, а также из Татарстана.

IX Международный фестиваль «Посвящение маэстро»

прошел с 19 по 29 марта в лучших концертных залах Петербурга. Фестивальные программы были связаны со значимыми памятными датами 2015 года. Состоялись классические и джазовые концерты, выступили артисты, уже оставившие значительный след в истории культуры, и молодые дарования.

Подписание соглашения между Государственным Эрмитажем и Korean Air

20 марта в Зале Совета состоялась церемония подписания спонсорского и лицензионного соглашений между Государственным Эрмитажем и Korean Air на период с 2015 по 2020 год.

Соглашения подписали генеральный директор Государственного Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский и региональный директор и управляющий вице-президента штаб-квартиры Korean Air по России и СНГ Сон Сон Хве.

Проект является продолжением сотрудничества музея и компании и включает в себя выпуск информационных материалов для посетителей: планов Эрмитажа, в том числе для посетителей с ограниченными возможностями, и афиш временных выставок (для размещения на территории музея) — на русском, английском, французском, немецком, китайском, корейском, испанском языках.

X День мецената в Эрмитаже

13 апреля в Эрмитажном театре состоялся X День мецената; это ежегодный праздник, который устраивают Государственный Эрмитаж и общественная организация «Журналистский центр международного сотрудничества» — издатель альманаха социального партнерства «Русский меценат».

Собравшихся приветствовал генеральный директор Эрмитажа М. Б. Пиотровский. Затем участники встречи рассказали о наиболее значительных благотворительных программах года.

Представители творческого союза «Гильдия мастеров-оружейников», коллекционеры и меценаты А. Д. Гнедовский и Г. Д. Соколов передали в дар Эрмитажу коллекцию суданского оружия, образцы которого можно было увидеть в витринах в фойе Эрмитажного театра, где были показаны также приобретенные для Эрмитажа рисунок к картине Иеронима Франкена II «Притча о девах разумных и неразумных» (даритель В. М. Аминов) и предполагаемый портрет гетмана Мазепы работы Бальтазара Деннера (даритель А. Н. Лещинский).

М. Б. Пиотровский — лауреат премии «Инновация»

21 апреля в Москве состоялось вручение наград X Всероссийского конкурса в области современного визуального искусства «Инновация». Генеральный директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский стал лауреатом в номинации «За поддержку современного искусства России».

Передача шлема водолаза Н. С. Мышляевского после реставрации в Государственном Эрмитаже в Кронштадтский морской музей

30 апреля в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» состоялась передача Кронштадтскому морскому музею шлема водолаза Н. С. Мышляевского, погибшего в Великую Отечественную войну.

В октябре 2013 года директор Кронштадтского морского музея В. Н. Шатров обратился в Государственный Эрмитаж с просьбой помочь в реставрации поднятого со дна Финского залива водолазного шлема. 7 ноября 2013-го водолазный шлем доставили в Лабораторию научной реставрации произведений прикладного искусства Отдела научной реставрации и консервации Государственного Эрмитажа. За полтора года была проведена огромная работа по реставрации этого уникального экспоната.

Государственный Эрмитаж на XXII салоне «RESTAURO. Салон искусства реставрации и консервации культурных и природных ценностей» в Ферраре (Италия)

6–9 мая Салон искусства реставрации и консервации культурных и природных ценностей проводился одновременно с всемирной выставкой Expo Milano 2015.

Государственный Эрмитаж представил мастер-классы по темам: «Техника русской мозаики» (Лаборатория научной реставрации скульптуры и цветного камня) и «Техника свинцового витража» (Лаборатория научной реставрации памятников прикладного искусства, Сектор витражей).

Государственный Эрмитаж — Дню Великой Победы

К 70-летию Победы Государственный Эрмитаж приурочил целый ряд событий. В музее работала выставка «"Мы будем помнить эти годы..." Знаменательной дате посвятил свою программу «70 экскурсий для ветеранов Великой Отечественной войны» Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня» Государственного Эрмитажа.

Памяти военных лет посвящалась и культурно-образовательная акция «Черный квадрат войны», проведенная 16 мая в рамках Ночи

музеев. Напоминая о том, как во время Великой Отечественной при эвакуации рамы оставляли на своих местах, — на черных стенах зала Реставрационно-хранительского центра разместили подлинные рамы, хранящиеся в фондах Эрмитажа, между которыми в качестве своеобразных слоганов-рефлексий расположились цитаты из воспоминаний эрмитажников. Событием стало участие российского режиссера А. Н. Сокурова, продемонстрировавшего посвященные блокадному Эрмитажу рабочие материалы из нового фильма «Франкофония».

Ночь музеев в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» Государственного Эрмитажа

16 мая в рамках Ночи музеев Государственный Эрмитаж осуществил в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» две культурно-образовательные программы: акцию-посвящение памяти военных лет «Черный квадрат войны» и музыкальную реконструкцию «Танго — душа Аргентины», приуроченную к Году Аргентины в России.

Международный день музеев в Эрмитаже. Чествование ветеранов

18 мая в Эрмитажном театре прошло торжественное собрание Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области, посвященное Международному дню музеев. Центральным событием стало награждение 200 ветеранов музейного дела — тех, кто проработал в музее от 30 до 65 лет. Всем ветеранам были вручены благодарственные письма за подписью президента Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области, генерального директора Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровского, буклеты, сувениры и цветы.

Подписание меморандума о взаимопонимании в сфере культурного сотрудничества между Национальным музеем Султаната Оман и Государственным Эрмитажем

28 мая был подписан меморандум о взаимопонимании в сфере культурного сотрудничества между Государственным Эрмитажем и Национальным музеем Султаната Оман. Меморандум в присутствии министра наследия и культуры Омана, председателя попечительского совета Национального музея Омана, Его Высочества Сайида Хайтама бин Тарика аль-Саида подписали генеральный директор Государственного Эрмитажа, член попечительского совета Национального музея Омана, профессор Михаил Борисович Пиотровский и директор Национального музея Омана Джамаль аль-Мусави.

Это — первое соглашение между оманским и российским музеями. Оно регламентирует оказание технического содействия Национальному музею в развитии музейной работы, консультации по созданию образовательных программ и программ по обслуживанию посетителей, проведение стажировок сотрудников.

Государственный Эрмитаж выступил соорганизатором V Петербургского международного юридического форума

С 27 по 30 мая в восточном крыле здания Главного штаба прошел V Петербургский международный юридический форум. И уже в четвертый раз Государственный Эрмитаж выступил соорганизатором одного из самых представительных и престижных мероприятий профессионального сообщества юристов — форума, где приняли участие выдающиеся правоведы, судьи, прокуроры, представители законодателя, другие специалисты, для которых право и закон составляют интерес и являются любимым делом.

28 мая был проведен круглый стол «Юридические барьеры доступа ко всемирному культурному наследию. Есть ли решение?». Модератором выступил специальный представитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству Михаил Швыдкой. Основное внимание было уделено защищенности культурных ценностей в условиях обострения конфликтов и противоречий между государствами, правовым способам преодоления напряженности в сфере международного культурного сотрудничества, неприкосновенности и обеспечению иммунитета для культурных ценностей при их перемещении через государственные границы. В дискуссии приняли участие ведущие международные и российские специалисты, в том числе специальный юрисконсульт Ассоциации директоров музеев искусств США, партнер юридической фирмы Hahn Loeser & Parks LLP Стивен Джош Нерли и преподаватель Лондонской школы экономики и политических наук Анна О'Коннелл.

29 мая, в заключительный день работы форума, состоялась презентация IV Санкт-Петербургского международного культурного форума, которую провели министр культуры Российской Федерации Владимир Мединский и Губернатор Санкт-Петербурга Георгий Полтавченко.

Подписание соглашения по созданию центра «Эрмитаж-Владивосток»

19 июня в Зале Совета генеральный директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский и губернатор Приморского края В. В. Миклушевский подписали соглашение о намерениях по созданию центра «Эрмитаж-Владивосток». Центр разместится в историческом здании торгового дома «Кунст и Альберс», построенном по проекту архитектора В. А. Плансона в 1903 году.

Подписание меморандума об информационном сотрудничестве Государственного Эрмитажа и «Российской газеты»

25 июня генеральный директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский и генеральный директор ФГБУ «Редакция "Российской газеты"» Павел Негоиц подписали меморандум об информационном сотрудничестве. Стороны договорились о приоритетном обмене информацией и об особой информационной поддержке Эрмитажа со стороны РГ в освещении событий и мероприятий, проводимых в самом музее, в его центрах и под его эгидой.

Заха Хадид во время благотворительного приема в Эрмитаже. 26 июня 2015

Торжественный благотворительный прием в Зимнем дворце

26 июня состоялся X Торжественный благотворительный прием. Гости подъезжали к знаменитому портику с атлантами Нового Эрмитажа и проходили в Галерею древней живописи на приветственный коктейль. В Эрмитажном театре собравшихся приветствовал генеральный директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский. Он вручил почетным гостям — знаменитому архитектору, единственной женщине-лауреату Притцкеровской премии Захе Хадид[1] и одному из классиков современной фотографии Кандиде Хёфер, персональные выставки которых в настоящее время открыты в залах музея, — почетные бриллиантовые знаки «Художник в Эрмитаже».

Гала-концерт солистов оперы и балета в Эрмитажном театре, как и программа вечера в целом, представлял собой диалог классики и современности. Символично открытый увертюрой «Музыкальное путешествие: от Бетховена до наших дней», он включал в себя арии из классических опер «Кармен» Бизе и «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, па-де-де из «Кармен-сюиты» Щедрина, «Умирающего лебедя» Сен-Санса в исполнении ведущих солистов Мариинского театра и танцевальные номера в исполнении лучшей российской группы брейк-данса TOP 9.

Парадный ужин сервировали в «Пергаме», новом пространстве Малого Эрмитажа, где раньше находились екатерининские конюшни (автор проекта реставрации — всемирно известный архитектор Рем Колхас). Среди почетных гостей были также князь Дмитрий Романов с супругой, Александр Сокуров, Лев Додин, президент аукционного дома Phillips Эдвард Долман, художественный руководитель Фонда Louis Vuitton Сюзанн Паже, Джим Бродбент, руководители компаний, которые оказали поддержку в организации торжественного приема (Газпромбанк, ЛСР, Montblanc, Hennessy, Фонд семьи Блаватника, «Смоленские бриллианты» и др.).

Гран-при фестиваля «Императорские сады России»

Гран-при фестиваля «Императорские сады России» в 2015 году получили Государственный Эрмитаж и Студия А. и В. Бермяковых (Цубаки) за проект «Царские сны». Авторы проекта: главный архитектор Государственного Эрмитажа В. П. Лукин, чемпион СССР по флористике 1987 года В. А. Бермяков и многократный призер конкурсов по флористике А. В. Бермяков.

Указом Президента Российской Федерации № 369 от 16 июля 2015 года

за заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, средств массовой информации и многолетнюю плодотворную деятельность медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени награждены Сергей Олегович Андросов, заведующий Отделом западноевропейского изобразительного искусства, и Людмила Моисеевна Ершова, заведующая Научно-просветительным отделом. Анне Александровне Иерусалимской, ведущему научному сотруднику Отдела Востока, присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Эрмитаж на Фестивале ВКонтакте

18–19 июля Государственный Эрмитаж принял участие в первом Фестивале ВКонтакте, который проводился в парке 300-летия Санкт-Петербурга. Посетители смогли познакомиться с Молодежным центром Эрмитажа, волонтерскими программами, прослушать лекции о музее и пообщаться с его сотрудниками. С рассказом о праздновании 250-летия Эрмитажа выступил Михаил Борисович Пиотровский, который также ответил на многочисленные вопросы аудитории.

С 1 сентября пятница — еще один продленный день в Эрмитаже

С 1 сентября Государственный Эрмитаж ввел еще один продленный день. Теперь Главный музейный комплекс, Зимний дворец Петра I, Главный штаб, Дворец Меншикова и Музей Императорского фарфорового завода будут открыты для посетителей в вечерние часы (с 18:00 до 21:00) не только по средам, но и по пятницам.

Эрмитаж развивает свою социальную политику, благодаря которой музей становится еще более открытым и доступным.

1 → с. 014 с. 016

«У МЕНЯ НА ОБЕДЕ БУДУТ ПОСЛЫ ЭКЗОТИЧЕСКИХ СТРАН...»

В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ЕСТЬ ПОРТРЕТ КНЯЗЯ А. М. ГОРЧАКОВА КИСТИ ХУДОЖНИКА Е. И. БОТМАНА (1874). ГОРЧАКОВ ИЗОБРАЖЕН В ПАРАДНОМ МУНДИРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО КАНЦЛЕРА ОБРАЗЦА 1856 ГОДА, СО ЗНАКАМИ ОРДЕНОВ АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО С АЛМАЗАМИ, СВЯТОГО ВЛАДИМИРА I СТЕПЕНИ, ЗОЛОТОГО РУНА (АВСТРИЯ), С ЖАЛОВАННЫМ ПОРТРЕТОМ АЛЕКСАНДРА II В АЛМАЗНОЙ РАМКЕ; ПРАВОЙ РУКОЙ КНЯЗЬ ОПИРАЕТСЯ НА СТОЛ С КАРТОЙ ПРИЧЕРНОМОРЬЯ, ГДЕ ВЫДЕЛЯЕТСЯ КРЫМСКИЙ ПОЛУОСТРОВ.

АЛЕКСАНДР ДЫДЫКИН

Е. И. Ботман
Портрет князя А. М. Горчакова
Россия. 1874. Холст, масло. 141 x 104 см
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1518

Александр Михайлович Горчаков
родился 4 июня 1798 года
в Гапсале (город на северо-западе современной Эстонии), в семье военного;
отец — князь Михаил Алексеевич (1768–1831), генерал-майор; мать — Елена Васильевна Ферзен (1766–1822), дочь полковника русской армии барона Ферзена.

Александр получил хорошее домашнее образование, окончил гимназию в Петербурге в 1811 году и, блестяще выдержав экзамены, поступил в Царскосельский лицей; в числе лицеистов первого набора были А. С. Пушкин, И. И. Пущин, П. М. Юдин, С. Г. Ломоносов.

Он основательно занимался изучением иностранных языков: кроме обязательных французского и немецкого изучал английский и итальянский.

В июне 1817 года Горчаков оканчивает Лицей с малой золотой медалью и, в чине титулярного советника, поступает на службу в Коллегию иностранных дел, где быстро добивается первых успехов.

Одновременно с Горчаковым начал службу в Коллегии иностранных дел и Пушкин, но его не прельщала дипломатическая карьера. В 1819 году поэт обратился к лицейскому товарищу посланием, в котором дал шутливую характеристику молодому дипломату:

Питомец муз, большого света друг,
Обычаев блестящий наблюдатель,
Ты мне велишь оставить мирный круг,
Где, красоты беспечный обожатель,
Я провожу незнаемый досуг.

И ты на миг оставь своих вельмож
И тесный круг друзей моих умножь,
О ты, харит любовник своевольный,
Приятный льстец, язвительный болтун,
По-прежнему остряк небогомольный,
По-прежнему философ и шалун.

Дипломатическая карьера Горчакова складывалась успешно: в качестве атташе он участвовал в работе конгрессов Священного союза в Троппау (1820) и Лайбахе (1821). В 1822-м Александр Михайлович назначается первым секретарем посольства в Лондоне.

События 14 декабря 1825 года не затронули молодого дипломата, который ответил отказом на предложение вступить в тайное общество, добавив, что «благие цели не достигаются тайными происками».

Далее карьера дипломата ведет его в Рим (1827), но пребывание там было недолгим: в апреле 1828 года Александр Михайлович переводится советником посольства в Берлин, а в декабре он уже произведен в камергеры и назначен поверенным в делах во Флоренции и Лукке.

В 1833 году Александр Михайлович получает ответственное назначение в Вену — советником посольства России. В это время русским послом в Вене был Д. П. Татищев, который воспротивился браку своей племянницы М. А. Мусиной-Пушкиной с Горчаковым из-за отсутствия состояния у жениха и (весной 1838 года) стал косвенным виновником того, что Александр Михайлович подал прошение об отставке, втайне рассчитывая на отказ. Но отставка была принята управляющим МИД графом К. В. Нессельроде.

В июне 1838 года 40-летний Горчаков женился на Марии Мусиной-Пушкиной (урожденной Урусовой), известной в свете красавице, с которой счастливо прожил в браке 15 лет.

В октябре 1839-го, не без содействия тестя — А. М. Урусова (сенатора, президента Московской дворцовой конторы), Горчаков вновь поступает в МИД, в чине действительного статского советника, и в декабре 1841 года назначается чрезвычайным посланником и полномочным министром при вюртембергском дворе. В 1844-м, при деятельном участии посланника, наследный принц Вюртембергский Карл Фридрих Александр женился на великой княжне Ольге Николаевне, дочери Николая I, что, несомненно, приблизило дипломата к императорской семье.

В январе 1850 года князь был назначен чрезвычайным посланником и полномочным министром при Германском союзе во Франкфурте-на-Майне. Здесь он познакомился с Отто фон Бисмарком (1815–1898) — представителем Пруссии в Союзном сейме, будущим создателем Германской империи. В это время Бисмарк был начинающим политиком и прислушивался к советам Горчакова.

В разгар Крымской войны, в июне 1854-го, Александр Михайлович вновь получил назначение в Вену, на должность управляющего российским посольством, а через год, в 1855-м, стал чрезвычайным посланником и полномочным министром при австрийском дворе, который занимал по отношению к России позицию враждебного нейтралитета. Под давлением Австрии Россия была вынуждена вывести войска из дунайских княжеств.

Вена стала центром переговоров по уточнению предварительных условий мира. Противоречия между державами оказались непреодолимыми, и переговоры остались безрезультатными.

Осада Севастополя, длившаяся 349 дней, завершилась оставлением города русской армией. 30 августа союзники вступили в развалины Севастополя. За эти 11 месяцев неприятель потерял около 70 тысяч человек, не считая умерших от болезней. Потери русской армии составили 83,5 тысячи человек. В феврале 1856 года открылся Парижский конгресс, а 18 марта был подписан мирный договор, которым завершилась Крымская война. В Европе дипломатические круги считали, что Россия отделалась ничтожными уступками. Французский посол в Вене барон де Буркенэ сказал о Парижском трактате так: «Никак нельзя сообразить, ознакомившись с этим документом, кто же тут победитель, а кто побежденный».

В апреле 1856 года князь Горчаков был назначен министром иностранных дел, с годовым содержанием 40 тысяч рублей серебром. Такого жалования не было ни у одного министра российского правительства. Вероятно, император,

назначая содержание министру иностранных дел, понимал очень непростые обстоятельства, в которых оказалась Россия.

Поражение в Крымской войне показало необходимость срочных и серьезных перемен во внешней и внутренней политике страны. Внешнеполитическая программа нового министра была изложена в циркуляре от 21 августа 1856 года, направленном русским послам. В документе провозглашалась необходимость первостепенного внимания к вопросам внутреннего развития страны и подчинения им внешней политики, пересмотра договоренностей, если те мешают национальным интересам государства. Главной задачей внешней политики России стала борьба за отмену ограничительных статей Парижского договора, касающихся «нейтрального статуса» Черного моря, что на практике означало невозможность иметь Черноморский флот. В отчете МИД за 1856 год министр указывал, что наиболее важной европейской державой, с которой у России нет противоречий, остается Франция. Поэтому Горчаков работал над сближением позиций обоих государств в течение 1857–1858 годов. Эта работа завершилась подписанием в феврале 1859-го в Париже секретного русско-французского договора о нейтралитете и сотрудничестве, что позволило России выйти из международной изоляции.

Характерны взгляды министра на значение некоторых стран в мировой политике в 1859 году. Приглашая своего приятеля, Ф. И. Тютчева, служившего в Министерстве иностранных дел, на обед в служебную квартиру, Горчаков писал: «...у меня на обеде будут послы экзотических стран — Бразилии, Сиама... Северо-Американских штатов».

В 1859–1862 годах послом Пруссии в Петербурге был Бисмарк. Уже знакомый с Горчаковым, он уделял особое внимание общению с князем, отмечая его дипломатический дар, умение масштабно мыслить, учитывая интересы всех великих держав. Пребывание послом в России побудило будущего «железного канцлера» к некоторым выводам, впоследствии ставшим хрестоматийными: «Война с Россией — это самоубийство из страха смерти».

Вернувшись в Берлин в 1862-м и став министром иностранных дел и министром-президентом, Бисмарк приступил к реализации своего плана объединения немецких земель вокруг Пруссии.

В молниеносных войнах 1864, 1866 и 1870 годов были последовательно разгромлены Дания, Австрия, Франция. Итогом этих блестящих, но кровавых деяний стало провозглашение 18 января 1871-го — в Зеркальном зале завоеванного Версаля — Германской империи во главе с Вильгельмом I.

Пруссия, образно выражаясь, «поглотила» Германию.

Именно момент между военным поражением Франции и имперским собранием в Версале был блестяще использован Министерством иностранных дел Российской империи для преодоления главного последствия поражения в Крымской войне: 19 октября 1870 года князь Горчаков выступил с циркуляром, объявляя всему миру, что, в связи со сложившимися обстоятельствами в Европе, Россия отказывается от соблюдения статей Парижского мирного договора, касающихся демилитаризации Черного моря. Активные протесты раздались только из Лондона, не имевшего возможности воздействовать на ситуацию, не им созданную. Протест посла разгромленной Франции де Габриака, представлявшего правительство, бежавшее из Парижа в Бордо, выглядел смехотворно. Мнения остальных держав можно было игнорировать, так как они не были гарантами трактата, столь унизительного для России.

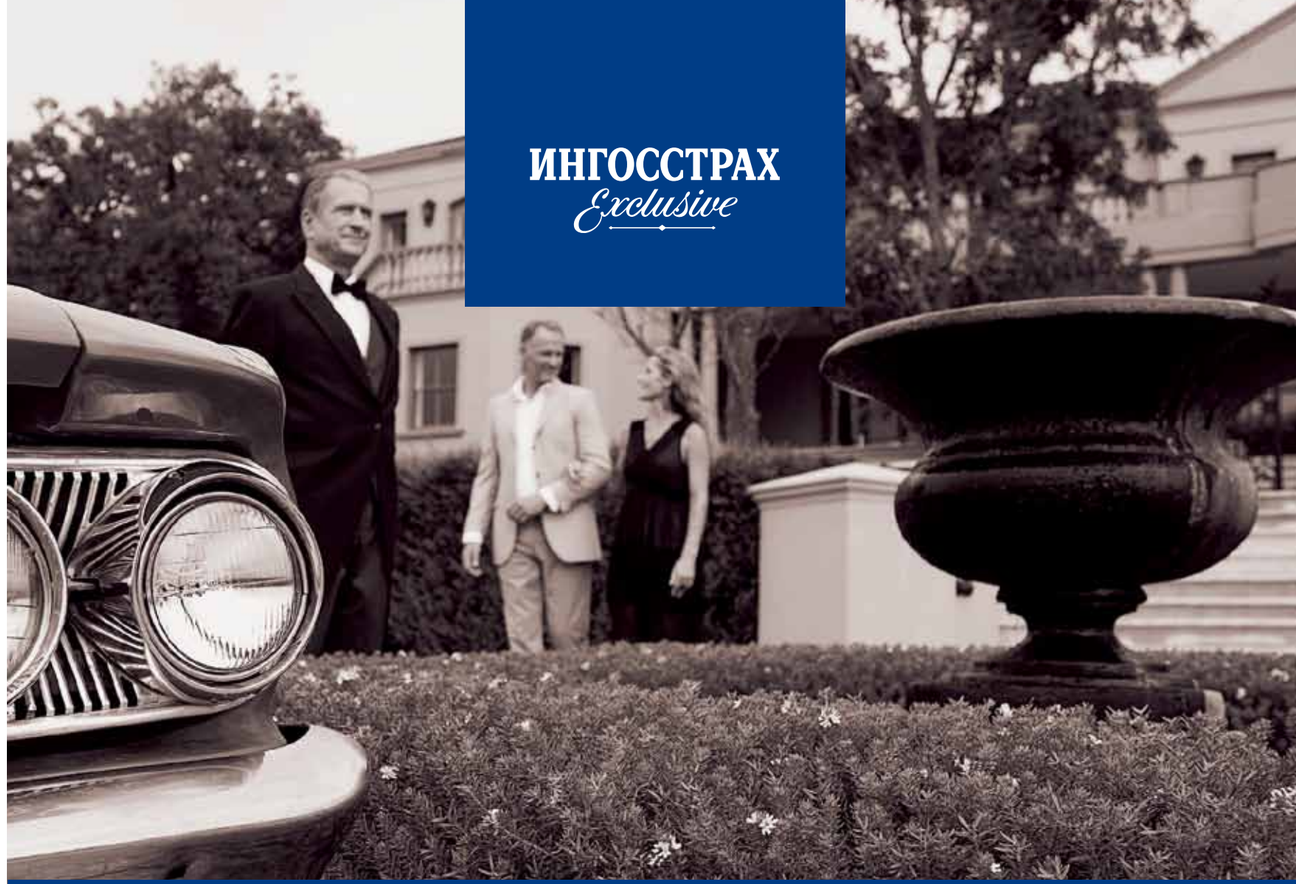
19 октября (по чудесному совпадению, день лицейского праздника) вполне может быть названо величайшим днем в истории отечественной дипломатии, по крайней мере в XIX веке. Это был триумф. Высшее общество в Петербурге, пребывая в эйфории, выдвигало даже фаталистическую версию, что Бисмарк специально «выращен» Горчаковым на погибель обидчице-Франции.

1 марта 1871 года был подписан Лондонский протокол, признающий право России держать военный флот в Черном море и строить военные укрепления на побережье. Как еще раз не вспомнить Бисмарка: «Не надейтесь, что, единожды воспользовавшись слабостью России, вы будете получать дивиденды вечно. Русские всегда приходят за своими деньгами. И когда они придут — не надейтесь на подписанные вами иезуитские соглашения, якобы вас оправдывающие. Они не стоят той бумаги, на которой написаны. Поэтому с русскими нужно или играть честно, или не играть вовсе».

Император оценил дипломатический успех Горчакова: к титулу князя было добавлено почетное звание «светлейший». За четыре года до этого, в июне 1867-го, в ознаменование 50-летней службы, Александр Михайлович был пожалован чином государственного канцлера — высшим гражданским чином Российской империи, которого со времен Петра I удостоились всего 11 человек. Светлейший князь Горчаков стал последним канцлером в истории России.

Князь! Вы свое сдержали слово,
Не двинув пушки, ни рубля,
В свои права вступает снова
Родная русская земля.
И нам завещанное море
Опять свободною волной,
О кратком позабыв позоре,
Лобзает берег свой родной.

(Ф. И. Тютчев)



Ингосстрах Exclusive –
В знак особого внимания

Комплексная защита финансовых интересов
Лучшие традиции элитного сервиса
Персональный страховой консультант

«Ингосстрах Exclusive» - первый бренд на отечественном рынке страхования для искушенных. Отдавая должное достижениям своих клиентов и их положению в обществе, «Ингосстрах Exclusive» предлагает исключительно высокий уровень сервиса и индивидуальный подход к каждому клиенту.

Тел.: +7 (495) 641 41 11 www.exclusive.ingos.ru

Реклама

«СОСУД ВЕЧНОЙ РАДОСТИ»: японские миниатюрные чайники для чая сэнтя в собрании Эрмитажа

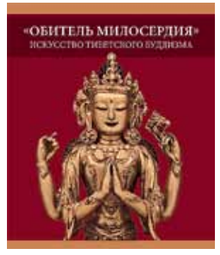
Каталог представляет часть коллекции миниатюрных японских чайников из Отдела Востока. Разнообразие форм и декора изделий позволяет рассмотреть их в широком контексте японской национальной культуры XVII — XIX веков: от религиозных и светских чайных церемоний до повседневного быта.

МЕХАНИЧЕСКИЕ ДИКОВИНЫ. Музыкальные, часовые, анимационные механизмы XVII–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа

Произведения западноевропейского и русского прикладного искусства, снабженные уникальными музыкальными, часовыми и анимационными механизмами: ювелирные изделия, настольные и каминные часы, шкатулки с хитроумно скрытыми сюрпризами и даже дрожки с верстомером и механическим орга́ном.

PAROLES PEINTES. Книги из собрания Марка Башмакова

В каталоге рассказывается об истории особого художественного явления, получившего название livre d'artiste. Большинство представленных экспонатов относятся к 1940–1970-м годам, на которые приходится новый этап в развитии этого искусства.



«ОБИТЕЛЬ МИЛОСЕРДИЯ». Искусство тибетского буддизма

Каталог знакомит с произведениями тибетского буддийского искусства: скульптурой, живописью и ритуальными предметами. В книге представлены памятники VIII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Коллекции были сформированы в начале XX века выдающимися исследователями Центральной Азии: Э. Э. Ухтомским, П. К. Козловым, Ю. Н. Рерихом и др.

«В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ...» Из цикла «Поднесение к Рождеству»

Издание знакомит с произведениями, выполненными на старейшем в России фарфоровом заводе в советский и современный периоды. Работы посвящены фольклорно-сказочным сюжетам и фантастическим мотивам, которые с 1920-х годов стали очень популярны и заняли значительное место в производстве художественного фарфора.

ОРУЖИЕ ВОСТОКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

Издание посвящено эрмитажной коллекции, которая отражает многовековое искусство изготовления предметов вооружения в различных регионах Востока. Особое внимание уделено украшению предметов. Представлены уникальные по формам и декоративному убранству образцы персидского, турецкого, кавказского, индийского, японского оружия.

«ПОДАРОК СОЗЕРЦАЮЩИМ». Странствия Ибн Баттуты

Издание посвящено путешествиям великого марокканского пилигрима. В каталоге представлено около 300 предметов, снимки большинства которых публикуются впервые. Среди эрмитажных памятников — керамика, ткани, изделия из металла, стекла, архитектурные детали, нумизматика.

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕБЕЛЬ XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

Эрмитажная коллекция русской мебели XVIII века — крупнейшая в России: как по количеству входящих в нее памятников, так и по разнообразию конструктивных и декоративных решений. Наиболее ранние образцы относятся к правлению Петра I.

6
↓
с. 100

V.D.N.H.

ПАВИЛЬОН РОССИИ
на 15-й Международной выставке архитектуры в Венеции

28.05.2016 – 27.11.2016

Комиссар павильона: Семен Михайловский

Куратор: Сергей Кузнецов

Сокуратор: Екатерина Проничева

la Biennale di Venezia

15. Mostra Internazionale di Architettura

Partecipazioni Nazionali

Министерство культуры РФ
Правительство Москвы

Реклама

Mercury

С.-Петербург: ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23а, тел. 812 648 0850
Михайловская ул., 1/7, «Гранд Отель Европа», м-н Mercury, тел. 812 329 6577

WWW.MERCURYJEWELLERY.RU