

BELLUM
TURRIS
SOMNUS
INNOCENTIA

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»





Государственный Эрмитаж
представляет приложение
"Аудиогид по Эрмитажу"
для iPhone



Откройте для себя шедевры искусства
и великолепные дворцовые интерьеры.

Увлекательные обзорные и тематические экскурсии
проведут вас по залам одного из крупнейших музеев мира.

Вся необходимая информация
теперь есть в вашем iPhone!



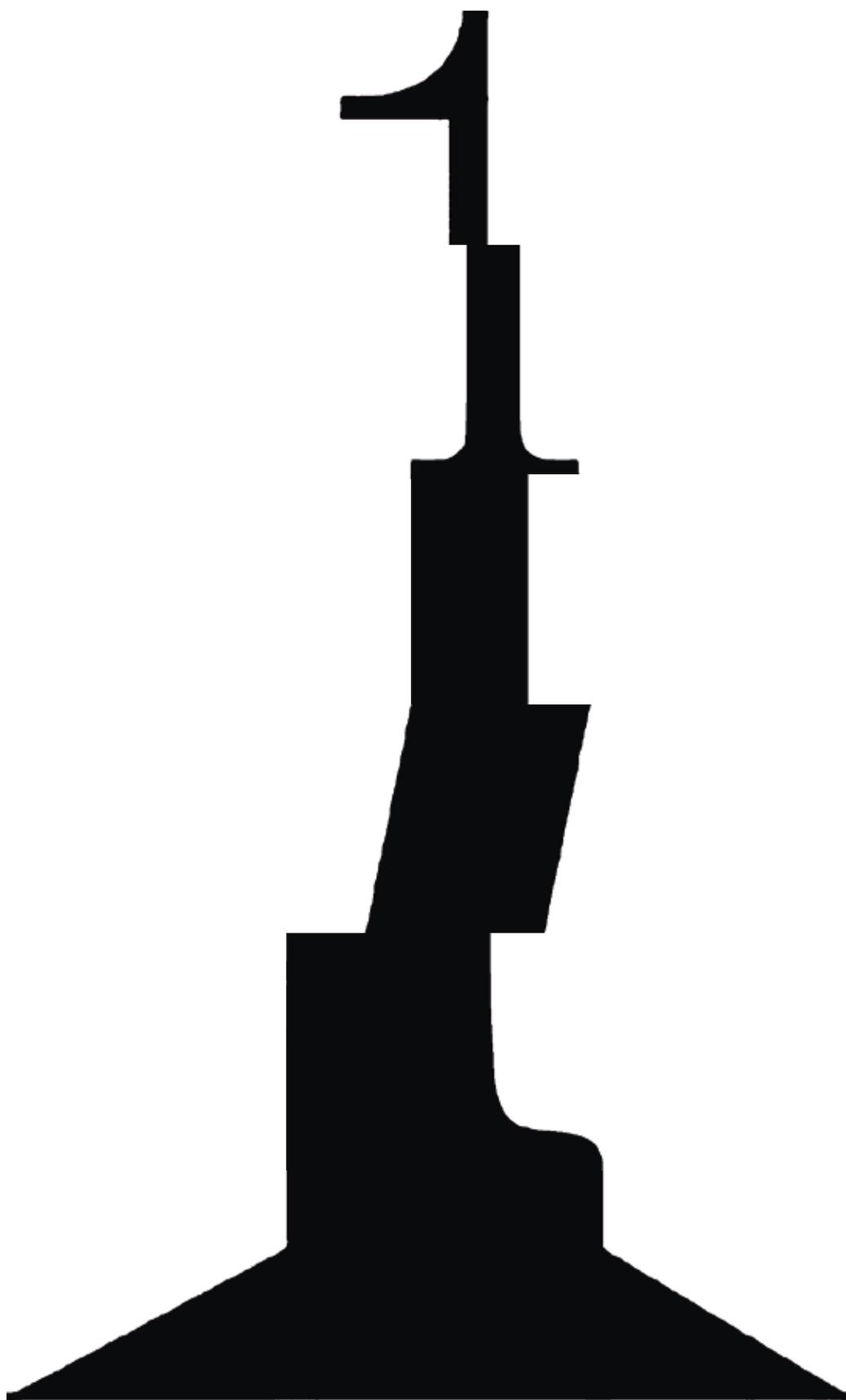
СЮРРЕАЛИЗМ КАТАЛОНИИ, САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ,
МАРИАНО ФОРТУНИ, АРМЕНИЯ, ИЗ СЕРВИЗНЫХ КЛАДОВЫХ,
ОРХАН ПАМУК, БАШНИ, АЛЛЕГОРИЯ НЕВИННОСТИ



ISSN 2218-0338



00024
9 772218 033781





DAY-DATE 36

«Президентские часы» — первая модель наручных часов, полностью показывающая название дня недели, а не только дату, — являются стандартом престижа и элегантности с 1956 года. Эти часы не просто показывают время. Они рассказывают историю.

Бутик Rolex, ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23а
тел. 812 648 0850

«Гранд Отель Европа», ул. Михайловская, 1/7
тел. 812 329 6577

ЭКСКЛЮЗИВНО В *Mercury*



OYSTER PERPETUAL DAY-DATE 36

КАК СМОТРЕТЬ НА РАЗНООБРАЗИЕ



ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

Все смешалось в мировом доме. Европа объявила о провале политики мультикультурализма. Это торжественное заявление породило волны ксенофобии, популистского национализма и, что очень важно для судеб человечества, — примитивность подхода к картине мира. Разнообразие понимается как избыточность, притом — избыточность вредная.

С другой стороны, большая часть мира, давно приученная к европейским традициям равноправия культур, готова этот мультикультурализм отстаивать. Для них это — сохранение самобытности в условиях глобализма. Ее хочется сохранять даже ценой изоляции. Диалог культур может перерасти в конфликт культур, и именно — культур, что очень страшно.

Мир в опасности, и нужно искать набор рецептов для его излечения. Один из рецептов — музей, особенно энциклопедический, такой как Эрмитаж. Музей превращает подчеркнутое ощущение разницы — в удовольствие, эстетическое и познавательное. Так он снимает конфликт различия. Именно для этого музей собирает все разное, изучает его особенности, реставрирует и восстанавливает. Изучение ведет к интерпретации и делает экспонаты понятными — и потому приемлемыми для чужих культур.

Крестоносцы, восхищенные иракской лампой из горного хрусталя, привезли ее в Европу. Их потомки реинтерпретировали ее, украсив маньеристическими фигурками с морской символикой. Академические педанты Эрмитажа разделили азиатскую и европейскую части памятника. А теперь передумали и соединили вместе, рассказывая о механизме взаимодействия культур. Именно такой рассказ стоит за статьей о произведенной в Эрмитаже блестящей реставрации лампы. Подобные истории стоят за многими выставками и реставрационными подвигами, о которых рассказывает наш журнал.

Конечно же, универсальный музей, стараясь быть беспристрастным, не может полностью отвлечься от своих традиций. Эрмитаж, как известно, — мировая культура в русской оболочке. Но это не мешает радоваться разнообразию. У него есть и практический, немножко грубый аспект. Не нравится это — пожалуйста сюда, туда, на другую выставку, в другую

экспозицию. Это, на самом деле, — практика музея. Публика приходит и приезжает к нам очень разнообразная, и мы стараемся, чтобы одновременно для всех было что-то близкое по вкусу. Но, обращаясь к понятному и приемлемому, посетитель невольно видит и другое. Это — такое ненавязчивое воспитание, на которое зритель иногда обижается. На самом деле он незаметно обогащается, и обогащается безмерно.

Мы стараемся представлять разнообразие с разными уровнями сложности. Массово популярный Сальвадор Дали задает у нас вопрос о роли его родной природной и человеческой среды в формировании сюрреализма. Несколько блестящих примеров последних реставраций зовут задуматься о том, в чем на самом деле ее задачи: «сделать красиво» или узнать тайну. Есть повод поразмышлять и о самостоятельной ценности старинной копии. Редкостные шедевры прикладного искусства, поразившие Париж, удивительная коллекция часов, полная тайн уходящего и возвращающегося времени. Костюмы петербургского модерна, модели великого Мариано Фортунни, роскошные дамы Джованни Болдини... Самые разные аспекты содержания и формы, открытые для самых разных эстетических и интеллектуальных вкусов.

Роскошь императорских фарфоровых сервизов перекликается с суровостью и строгостью культурного наследия Армении. Великий Орхан Памук беседует с читателем на фоне произведений петербургских аутистов и крупнейшей частной коллекции японских эмалей.

Серия эссе и ряды картинок с мистическим придыханием рассказывают о городской архитектуре, ее красотах и возможных катастрофах. Это уже не экспозиция музея. Это — сам Журнал. Он готовит читателя к следующему номеру — рассказу о Русской революции.

В Эрмитаж нужно ходить часто, журнал наш полезно читать постоянно. Тогда впечатления будут полными и интересными для дискуссии, которая в нашем то ли мульти-, то ли в однокультурном обществе часто идет в странных направлениях и с обидной для духа культуры нервозностью.

Михаил Пиотровский
18 мая 2017 года, День музеев

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Михаил Пиотровский (председатель редакционного совета)
Георгий Вилинбахов, 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 Марина Бачурова

Корректура и служба проверки: Андрей Бауман, Саймон Нэппер, Александра Галицына

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:

Дизайн обложки, с. 52–54, 146–149: Игорь Гурович
Дизайн и верстка: Людмила Ивакина, Дмитрий Криворучко
Бильд-редактор Елена Лапшина

Цветоделение и ретушь: Виктор Хильченко

МАКЕТ:

Андрей Шелютто
Шрифты Hermitage Ingeborg: Франтишек Шторм

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ:

Директор Фонда «Эрмитаж XXI век» Виктория Докучаева
Организационно-правовое сопровождение: Светлана Смирнова, Валентина Смирнова
Техническая поддержка: Евгений Смирнов

Маркетинг, реклама, распространение в России:
Александра Николаева, Марина Кононова, Светлана Мультан
+7 (812) 904-98-32
office.hermitageXXI@gmail.com

Распространение в Европе: Александра Николаева (Амстердам)
+31 6 4572-0900
nikolaeva.hermitageXXI@gmail.com

Юридическое сопровождение: CLC / BGI Independent member

АВТОРЫ

**СОТРУДНИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА:**

Ирина Багдасарова
Ирина Етоева
Николай Зыков
Аркадий Ипполитов
Лидия Ляхова
Ксения Малич
Мария Меньшикова
Михаил Пиотровский
Ирина Соколова

ДРУГИЕ АВТОРЫ:

Марина Бачурова
Аркадий Извеков
Себастьян Лагендал (Нидерланды)
Анна Савельева
Сергей Стадлер
Мария Элькина

СПЕЦПРОЕКТ (с. 56–63):

Михаил Гурович

ФОТОГРАФИИ:

Рустам Загидуллин
Елена Лапшина
Юрий Молодковец
Светлана Рагина
Михаил Розанов
Наталья Часовитина

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит Марка Башмакова, Семена Михайловского, Ника Ильина, Елену Борисенко за идеи, внимание и дружескую поддержку журнала

Специальная благодарность:

Светлане Адаксиной, Марине Антиповой, Елене Гетманской, Ларисе Корабельниковой, Екатерине Сираконян, Вячеславу Федорову, Марии Халтунен, Марине Цыгулевой (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 2 200 экземпляров

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8
Тел.: +7 (812) 904-98-32, e-mail: office.hermitageXXI@gmail.com
Формат 231 × 285 мм

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 © 2017.

Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов.

Мнение авторов может 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 Конюшенная, 19/8. Тел.: +7 (812) 904-98-32



ОБЛОЖКА

Вильгельм Христиан Мейер
Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин
Фигура «Аллегория скульптуры» из Берлинского десертного сервиза
Германия
1770–1772
Фарфор; роспись надглазурная, золочение
Высота: 30 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Компьютерная обработка: Михаил Гурович

Перевод с латинского: война, башня, сон, невинность, смерть

С О Д Е Р Ж А Н И Е



- 4 Как смотреть на разнообразие. М. Пиотровский
- 10 За секунду до пробуждения. Сюрреализм Каталонии
- 22 «Сад земных наслаждений». Последователь Иеронима Босха. Н. Зыков
- 26 «Новый рынок в Амстердаме». Образ Голландии. И. Соколова
- 30 Возвращение лампы. А. Извеков



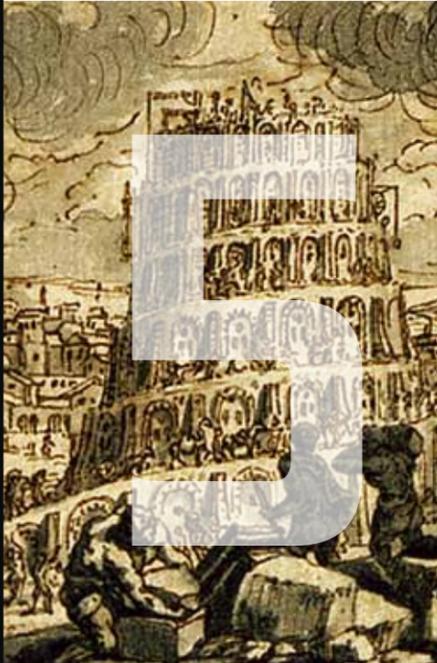
- 34 Часовое искусство
- 38 Будда Онассиса
- 38 Мир русского дворянства
- 40 Век французской элегантности
- 41 России слава забывенна...
- 42 Петербургский модерн
- 44 Джованни Болдини. Художник Belle Époque. М. Пиотровский
- 48 Волшебник из Венеции. Мариано Фортуни
- 52 Il Prete Rosso. Вивальди
- 56 КРАХ. Спецпроект. М. Гурович



- 66 Армянская коллекция
- 70 Скверский реликварий. М. Пиотровский
- 72 Сан-Ладзаро-дельи-Армени — «остров с крестом». М. Бачурова
- 78 THEATRUM ORBIS MMXVII. С. Михайловский
- 80 Искусство памяти. Г. Брускин
- 82 Блокированный контент. Rescue Group
- 84 Одними красками: синий
- 88 Русский вкус и русский ритуал. М. Пиотровский
- 90 Высочайшие столы. И. Багдасарова
- 92 Эстетика. Политика. Престиж. Л. Ляхова
- 94 Китайское чайное серебро. М. Меньшикова



- 98 Орхан Памук: пророческий голос Достоевского
- 110 Рожденная в пламени. М. Пиотровский
- 116 Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912). Э. Смушкин
- 120 Предметы совершенного искусства. М. Меньшикова
- 124 Посильные подношения. М. Меньшикова



- 130 Северу нужен горизонт. К. Малич
- 136 Изобретатели городов. М. Элькина
- 140 Не дотянуться до небес. М. Элькина
- 146 Dea Roma Пиранези и Dea Roma Феллини. А. Ипполитов
- 150 Аллегория невинности
- 152 Искусство и ботаника: больше, чем соседи. С. Лагендал
- 156 История «Корововской Pietà». И. Етоева

ОКТАБРЬ 2016 — ФЕВРАЛЬ 2017

СЕГОДНЯ ВЫСТАВОК САЛЬВАДОРА ДАЛИ НЕ ДЕЛАЕТ ТОЛЬКО ЛЕНИВЫЙ. КОПИИ ЕГО СКУЛЬПТУР И РИСУНКОВ. ДАЛИ СТАЛ УЗНАВАЕМОЙ ЧАСТЬЮ ЭТО ЕСТЕСТВЕННО: ДАЛИ БЫЛ МАСТЕРОМ САМОРЕКЛАМЫ И ОТОДВИНУЛИ В СТОРОНУ ЕГО ЗНАЧИТЕЛЬНОСТЬ И ГЛУБИНУ СМЫСЛОВ. И НАПОМНИТЬ, ЧТО СЮРРЕАЛИЗМ — ЭТО НЕ ФОКУСЫ. ХОРОШИЙ НА ТУ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ СРЕДУ, КОТОРАЯ ЕГО ПОРОДИЛА

В САМЫХ НЕОЖИДАННЫХ ГОРОДАХ МЕЛЬКАЮТ АФИШИ, ПРИЗЫВАЮЩИЕ ПОСМОТРЕТЬ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, А СЮРРЕАЛИЗМ В ЕГО ИСПОЛНЕНИИ — ЧУТЬ ЛИ НЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕМ. ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОГО ЭПАТАЖА. ВОТ ТОЛЬКО ЭТИ ПОПУЛЯРНОСТЬ И «ДОСТУПНОСТЬ» САМОЕ ВРЕМЯ ВЕРНУТЬ СЕРЬЕЗНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ДАННОМУ ХУДОЖНИКУ СПОСОБ ЭТО СДЕЛАТЬ — ПОКАЗАТЬ ДАЛИ ВМЕСТЕ С ЕГО ИСТОКАМИ, ПОСМОТРЕТЬ И ОКРУЖАЛА В НАЧАЛЕ ПУТИ.

ЗА СЕКУНДУ ДО ПРОБУЖДЕНИЯ СЮРРЕАЛИЗМ КАТАЛОНИИ. ХУДОЖНИКИ АМПУРДАНА

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Каталонская земля богата талантами. Великие каталонцы преображали до неузнаваемости художественные течения, к которым как бы принадлежали. Непревзойденный Гауди сделал с ар-нуво нечто необыкновенное, выходящее за пределы и так изощренных фантазий этого стиля. Но притом он был соратником и наследником многих каталонских архитекторов. Дали создал совсем особый сюрреализм и был даже отлучен от движения (правда, за политику). Но он вырос в каталонской области Ампурдан, или Эмпорда, богатой на нестандартные таланты. Прекрасная природа Ампурдана вдохновляла его художников на полные таинственной красоты пейзажи. Из них выросли мрачные и причудливые сверхреальные картины. Все это живет в вихрях знаменитого сурового каталонского ветра трамонтана («неукротимый ветер, который несет в себе микробы безумия» [Маркес]), ставшего символом таинственной страны Ампурдан.

Ветра были и политическими. Когда в условиях диктатуры сюрреализм стал опасен, некоторые художники порой возвращались к пейзажам. Но страшные смыслы в них, конечно же, сохранялись, только не всем были видны. Каталонская среда, склонная к романтике и анархизму, составляет единое целое с мировым сюрреализмом и с испанской сюрреальностью. Она представлена на этой выставке так, что дает возможность зрителю не просто получить удовольствие, но, приложив некоторые усилия, сделать для себя интеллектуальные открытия о сути сюрреализма вообще — и получить новое удовольствие.

В Эрмитаже богатое собрание испанской живописи. Оно создает несколько образов Испании. Каталонские сюрреализмы и созвучны, и не созвучны этим образам. Они завораживают своей строгой простотой, в которой таится сокрытая вычурность, выпущенная на свободу самым знаменитым их собратом.

Сальвадор Дали. Ретроспективный женский бюст
1933–1970. Бронза, масло. 70 × 54 × 35 см. Частная коллекция



Сальвадор Дали. Сюрреалистический объект с символическим назначением
1933–1970. Смешанная техника. 53 × 34 × 23 см. Частная коллекция

ЭМПУРДАНСКИЕ КОРНИ СЮРРЕАЛИЗМА¹

ГЕОГРАФИЯ И КЛИМАТ КАК ОСНОВА ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Подобно Цезарю, Сальвадор Дали пришел, увидел и победил все, что его окружало; но несомненно, что обстоятельства позволили ему наблюдать во всех вариантах особенности климата, почвы, социума и зримых форм комарки Эмпурда. Дали сумел извлечь из местных условий и социокультурной среды уникальные ценности и параметры, ставшие характерными для его гениальности и творчества.

Эмпурда — официальное название, присвоенное испанским централизованным государством полосе земель на южном склоне Пиреней в Каталонии; местные жители называют эту комарку Эмпурда в память о греческой колонии VII века до н.э., позднее, в III веке, расширенной римлянами. Эта территория представляет собой обширную равнину, ограниченную двумя мощными скальными массивами — Гарротой на западе и мысом Креус на востоке; ее увлажняют осадки и реки, она тянется широкой полосой пляжей по берегу Средиземного моря. Здесь властвует ураганный ветер трамонтана, который полностью очищает эту землю от туманов и придает очертаниям всех предметов яркие и четкие силуэты. В самих названиях поселений, в местных легендах отражены имена ведьм и сивилл. В этой географической зоне жители говорят на каталанском языке, имеющем свои характерные особенности, и поддерживают идущие из глубины веков политические претензии на автономию и федерализм, что обусловлено в том числе присутствием поблизости государственной таможенной зоны и границы с Францией. Именно в этой реальности и социальной многоликости, в добропорядочной, благополучной и уважаемой семье рос юный Сальвадор Дали, здесь началось развитие его мышления, формировались характер и устремления, во многом под воздействием природы, интеллектуальной среды, благодаря его пылливому уму, семейной атмосфере и дружеским связям. Еще будучи подростком, он овладел французским языком — помимо родного каталанского и испанского, на котором велось преподавание в школе. Учился он плохо, но тетради заполнял рисунками. Все новое осваивал, выдумывая журналы, тексты и сюжеты для рисунков к ним. В кругу друзей семьи он слышал о Пикассо (который бывал в Кадакесе и создал к 1910 году ряд кубистических работ); в руки Дали попадали публикации о жизни Парижа и Барселоны. Кроме того, полюбоваться природой здешних мест приезжали многие художники, стремившиеся порвать с академическими канонами. В тех школах, где юный Дали кое-как осваивал положенные знания, учителем рисования работал Хуан Нуньес, который в силу своего классического образования и уровня мышления внушал ученикам идею главенства рисунка над всеми другими аспектами изобразительности. Дали внимательно слушал это «пение сирены» о пользе точности рисунка и композиции, всех формальных достоинств. Вскоре, благодаря природным способностям, он освоил эти принципы.

**ХУДОЖНИКИ —
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ
САЛЬВАДОРА ДАЛИ:**
Элисео Мейфрен-и-Роч
Катерина Альбертина-и-Парадис
Рамон Пичот Жиронес
Жозеп Бланкет-и-Табрнер
Жозеп Бонатерра-и-Грас
Мария Льяванера-и-Миральес
Зусеби де Пуч-и-Кониль
Зигфрид Бурман
Карлес Ринаура-и-Казадемон
Фредерик Маркес-и-Деуловол

ХУАН НУНЬЕС И ЕГО ШКОЛА:
Хуан Нуньес Фернандес
Рамон Реч-и-Короминас
Мария Бач-и-Минобис
Жоаким Бек де Кареда-Касадеваль
Рафаэль Сантос-и-Торроэлья
Льюис Вайреда-и-Трульол
Рамон Пичот-и-Солер
Льоренс Кайро-и-Санкс
Антони Казамор д'Эспона

**СЮРРЕАЛИСТЫ
КОМАРКИ АЛЬТ-ЭМПУРДА И ДАЛИ:**
Жоан Массанет-и-Жули
Анжел Планельс-и-Круаньяс
Анхелес Сантос Торроэлья
Эстеve Франсес Кабрера
Жауме Фигерас-и-Франсеск
Эврист Вальес-и-Ровира
Жауме Турро-и-Брунет (Шамека)
Антони Пичот-и-Солер
Сальвадор Фелип Жасинт Дали-и-Доменек

¹ Термин «сюрреализм» впервые употребил Гийом Аполлинер в 1917 году (в манифесте «Новый дух», написанном к балету «Парад», автором сценария которого стал Жан Кокто, а художником-постановщиком — Пабло Пикассо).



Эстеve Франсес Кабрера. Сюрреалистическая композиция
1932. Холст, масло. 58,5 × 72,5 см. Коллекция Рафаэля Переса Эрнандо

ЧТО ИЗВЕСТНО О КАТАЛОНСКОМ СЮРРЕАЛИЗМЕ? ²

МНОГО НАПИСАНО О СЮРРЕАЛИЗМЕ: ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ЛИЧНОСТЯХ, О ЕГО СОЗДАТЕЛЯХ, ТЕОРЕТИКАХ, ВИДНЫХ УЧАСТНИКАХ ГРУПП И ТЕХ, КТО ИГРАЛ РЕШАЮЩУЮ РОЛЬ В КОНСОЛИДАЦИИ ДВИЖЕНИЯ. МНОГОЕ СКАЗАНО О СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ, О РЕВОЛЮЦИИ, ПРОИЗВЕДЕННОЙ ПОЭТАМИ, ОБО ВСЕМ ТОМ, ЧТО ОНИ ИСПОВЕДОВАЛИ И ПРОПАГАНДИРОВАЛИ. МНОГО БЫЛО НАПИСАНО И О СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОМ КИНО, О МЕСТАХ ВСТРЕЧ СЮРРЕАЛИСТОВ И Т. Д. НЕ СУЩЕСТВУЕТ НИКАКИХ СОМНЕНИЙ В ТОМ, ЧТО СЮРРЕАЛИЗМ — ОДНО ИЗ ГЛАВНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЯВЛЕНИЙ XX ВЕКА. НО, НЕСМОТЯ НА ЭТО ИЗОБИЛИЕ ЛИТЕРАТУРЫ, СОДЕРЖАЩЕЙ В ТОМ ЧИСЛЕ И АНЕКДОТИЧЕСКИЕ ПРИМЕРЫ ДОКТРИНЕРСТВА И МЕССИАНСТВА, МОЖНО УВЕРЕННО УТВЕРЖДАТЬ: О СЮРРЕАЛИЗМЕ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ «ФРАНЦУЗСКОЙ ГРУППЫ»³ И РЯДА ДРУГИХ ОБЩЕИЗВЕСТНЫХ ИМЕН, ИЗВЕСТНО ОЧЕНЬ МАЛО.

До 1981 года даже в Испании не было исчерпывающей концепции «каталонской версии» сюрреализма и достаточного количества исследований о каталонских художниках-сюрреалистах, кроме Дали. Разнообразные публикации, посвященные сравнению современного сюрреализма и сюрреалистических образов Древнего мира и Средневековья, теоретические соображения, исследования о Шагале, Миро и Дали — никак не затрагивали других каталонцев вплоть до 1949 года, когда была опубликована книга *Surrealismo* Алехандро Сириси, которая пролила долгожданный свет на современные художественные течения периода, последовавшего за испанской Гражданской войной⁴, и проанализировала сюрреализм десятилетие за десятилетием. Наконец был упомянут Жоан Миро с его коллажами, создающими поэтический миф; констатировалось, что Миро пошел значительно дальше по пути сюрреализма, чем Макс Эрнст; приводилось заявление Андре Бретона о том, что, возможно, Миро наиболее сюрреалистичен из всех художников движения. Трижды был упомянут Сальвадор Дали: в связи с прибытием в Париж на премьеру «Андалузского пса»⁵ в 1929 году; при обсуждении работ Дали, в том числе «Великого мастурбатора», в 1930-х годах; и наконец, Дали был провозглашен завоевателем Америки, затмившим Бретона, Элюара и Пере в 1940-х. Подчеркивалась работа Дали в модной индустрии, как создателя сюрреалистического павильона «Грезы (сны, мечты) Венеры» в 1939 году для нью-йоркской Всемирной выставки, в качестве блестящего дизайнера многочисленных балетов⁶. Впервые было обозначено существование других каталонских сюрреалистов, остающихся в тени двух крупнейших художников мирового уровня: Миро и Дали.

В 1975 году прошедшая в Мадриде выставка *Surrealismo un España* (Galeria Multitud) стала частью этой краткой утешительной истории возрождения почти забытого движения. Выставка оказалась крайне важна для выживания сюрреализма после исчезновения его исторического ядра, показав в том числе: несмотря ни на что, по-прежнему существует глубокая неопределенность в отношении степени важности и этапов развития сюрреализма в Испании. Были использованы новые элементы анализа, показано отличие испанского сюрреализма от традиционных деклараций (его выход за рамки персонажей, созданных художниками — членами исторической группы); констатировалось, что художники следующих двух поколе-

Габриэль Гарсиа Маркес.
«Трамонтана» (1982):

«...Послышался свист, постепенно делавшийся все более пронзительным и густым, пока не обрушился грохотом, от которого сотряслась земля. И тогда пришел ветер. Сперва отдельные порывы, с каждым разом всё более частые, пока не слились в один, задувший без передышки и усталости с силой и свирепостью, в которой было что-то сверхъестественное. <...> Самое удивительное, что погода оставалась неповторимо прекрасной — солнце сияло золотом на незамутненном небе».



Анхел Планельс-и-Круаньяс. Ящик с сюрпризом
1974. Холст, масло. 33 × 41 см. Частная коллекция



Сальвадор Дали. Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения
1944. Дерево, масло. 51 × 41 см. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Санги Вила, министр культуры Каталонии

«Земли Каталонии отличаются многообразием ландшафта — всего сто тридцать пять его разновидностей, по данным Обсерватории пейзажа Каталонии, специализированного учреждения данного профиля. И при такой насыщенности природного разнообразия порой коллективная фантазия наделяет реальные ландшафты ментальным осмыслением. Эти, поистине, физические “земные микрокосмосы”, которыми наполнена Каталония, эти окультуренные пейзажи в полном смысле слова — не только оказывают влияние на эстетические тенденции и на развитие всего, что с ними связано, но также помогают понять смысл произведений и их художественного языка».

ний также могут рассматриваться как сюрреалисты; была сделана попытка установить общие границы движения за пределами исторической группы художников-сюрреалистов, работавших до 1939 года (в нее входили не только вездесущие Миро и Дали, но и Кристофол, Массанет-и-Жули, Плanelьс-и-Круаньяс, Сантос).

Эта выставка и, особенно, научные статьи, вошедшие в каталог, установили требования, постоянно обсуждаемые до сих пор, когда речь заходит о сюрреализме, например о его литературных (в том числе поэтических) корнях; кроме того, был поднят самый важный вопрос: можем ли мы вообще говорить об испанском, каталонском сюрреализме, например в литературе? Литература стала одной из основных составляющих сюрреализма — начиная с «автоматических» письменных манифестов движения, главными создателями которых были писатели и поэты. Но хотя манифест Бретона был переведен в Мадриде практически сразу после его обнародования, в Испании не возникло ни сюрреалистической литературы, ни теоретиков нового движения.

Испанские журналы конца 1920-х годов называли причиной возникновения сюрреализма восхищение миром символизма, который выделялся своим упорством в стремлении освободить дух, найти формулу его следования за мыслью, отвергая постулаты старой школы: «Хотя уже были попытки сделать символизм подоплекой сюрреализма, его непосредственным предшественником, правда в том, что не он был идейной основой этих новых французских тенденций; они праздновали разрыв с прошлым, обозначили сдвиг в сторону авангарда, ясно не определив, какими должны быть эти новые пути и новое движение» (Кассаньес, журнал Monitor).

Каталонский Anti-Art Manifest 1928 года, более известный как «Желтый манифест», подписанный Сальвадором Дали, Луисом Мунтайей и Себастьяном Гашем, содержал много заявлений, которые «соавторы» Дали, по их словам, побоялись исправить, признавая их провокационность, а также то, что манифест не был программным и не имел ничего общего с сюрреализмом. Скорее он стал возвеличиванием духа современной жизни: кино, джаза, конкурсов красоты и огромных трансатлантических океанских лайнеров. Правда, он наделал много шума в Каталонии, но, по существу, и этот шум был больше «истерикой молодежи».

Мы должны заявить о существовании испанского и каталонского сюрреализма, несмотря на то что художественные события в Каталонии происходили несколько иначе, чем в остальном мире. Два самых важных художника сюрреализма — Миро⁷ и Дали — из Каталонии.

2. Здесь использованы отдельные фрагменты выполненного художественным критиком и историком каталонского искусства Франсиско Миральесом (Институт изучения Каталонии, Барселона, 2010) обзора каталонского сюрреализма.

3. Бретон, Арагон, Элюар, Супо и др.

4. Июль 1936 — апрель 1939.

5. «Андалузский пес» (1929) — авангардистский эксперимент, 17-минутная экранизация сновидений двух великих художников: Бунюэля и Дали. Режиссером выступил Бунюэль.

6. Балеты «Безумный Тристан» (1937), «Вакханалия» (1939), «Лабиринт» (1941) в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк), в постановке Русского балета Монте-Карло и др.

7. Дискуссия о принадлежности Миро к сюрреализму начата еще Андре Бретоном и продолжается по сей день.



Сальвадор Дали
Венера с выдвижными ящиками
1971
Бронза, масло, 38 × 10 см
Частная коллекция

КОМАРКА АЛЬТ-ЭМПОРДА И СЮРРЕАЛИЗМ

Если мы уберем Миро (1893–1983) и Дали (1904–1989) из истории сюрреализма в живописи, эта история почти опустеет. Когда мы читаем воспоминания и другие произведения деятелей сюрреализма, высвечиваются в первую очередь два факта: первый — до появления Миро нельзя было говорить о собственно сюрреалистической живописи, ведь прежде сюрреализм служил темой начинающих поэтов, врачей, психиатров, медиумов-любителей; второй — появление Дали в этом течении стало все равно что явлением сицилийского коня. Иначе говоря, только Дали мог радикализировать осмысленную разрушительность сюрреализма, которая и придала ему более глубокий смысл — единственное, что тем самым могло спасти его *in extremis*. Сюрреалисты сами убедились в этом, когда спустя определенное время съехались в Кадакес, который их притягивал словно земля обетованная, или, как сказал бы Франсеск Пужольс, исследователь Дали, слетелись как мухи на мед.

Нет нужды говорить, что эмпурданская живопись, а также сюрреализм комарки Альт-Эмпорда, шире творчества одного Дали. Безусловно, Дали первым представил ее миру; очевидно, что все эмпурданские живописцы, пришедшие вслед за ним, в той или иной мере испытали его влияние. Тем не менее следует разграничить, что в этом влиянии идет собственно от Дали, а что — от эмпурданской среды в более широком и глубинном смысле. Другими словами, идет речь о влиянии сугубо стилистическом или все же о том, что Дали стал проводником либо катализатором чего-то, данного нам от рождения, заложенного в нас и нашей стране с древних времен; если в нем самом это выразилось наиболее ярко, то мы говорим о человеке, рожденном и возвращенном на этой земле. Я, как и многие другие, придерживаюсь последней версии, поскольку олицетворением столь необычного, значительного и ни на что не похожего явления не может стать один-единственный человек. Таких, как он, или похожих на него — в Фигересе и окрестностях немало. Нечто в воздухе и ветре, деревьях и камнях, дневном шуме и плеске вод, в течении жизни, поколениях, сменяющих друг друга, неосознанно оставляло след в душах людей, уподобляло их себе. Этим можно объяснить, что сюрреализм в природе уроженцев комарки Альт-Эмпорда — явление не случайное, но сущностное: по сути своей — одно из следствий их специфичности. Все мы здесь в той или иной степени сюрреалисты, — возможно, не вполне осознанно, подобно известному персонажу Мольера, который говорил прозой, «не зная этого».

Следом за Дали в ряду самых известных и значимых сюрреалистов идут его сестра Ана Мария (1908–1990) и уроженец Кадакеса Анжел Планельс (1901–1989). Ана Мария Дали, писательница и художница, создательница многочисленных и не повторяющихся изображений цветов, представляет собой случай настолько исключительный, что меня даже удивляет, почему биографы Сальвадора не замечают ее влияния на ключевые принципы большей части его работ. Я пришел к выводу, что подлинная скрытая жизнь одного была в основном скрытой жизнью другого. В этом смысле я убежден, что Ана Мария была важнее — как подруга своего брата, неотделимая часть его сокровенного мира и лучшая из его моделей, — чем сама Галя, которая, в сущности, стала для Сальвадора Дали скорее неким подобием короткого замыкания, волею судьбы освободившим его от замкнутости внутри семейного круга, в который он был погружен до встречи с ней и от которого внутренне полностью так и не смог избавиться.

АНЖЕЛ ПЛАНЕЛЬС-И-КРУАНЬЯС Забывтый сон

1936
Холст, масло. 38,5 × 47 см
Музей Кадакеса





За каждым движением лежит
труд долгих репетиций,
за каждым жестом – стремление
сделать его совершенным.
Так завоевывается имя,
репутация и доверие.

Газпромбанк благодаря многолетнему
опыту управления капиталами
состоятельных клиентов, первоклассно
отлаженному сервису и серьезному
отношению к конфиденциальности
заработал себе устойчивую репутацию
в финансовом мире. Именно она
внушает нашим клиентам уверенность
в сохранности своего капитала
и позволяет ощутить спокойствие.

www.gazprombank.ru
+7(495) 719-19-00, 8-800-719-19-00

Генеральная лицензия Банка России №354.
Банк ГПБ (АО). Реклама.

* Частно-банковское обслуживание

Газпромбанк. *Private Banking**

Абсолютное спокойствие



НОЯБРЬ 2016 — АПРЕЛЬ 2017
ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА

«САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ»

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ ИЕРОНИМА БОСХА
К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ

НИКОЛАЙ ЗЫКОВ
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

В ТЕЧЕНИЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ЭРМИТАЖ ПРОВОДИТ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНУЮ СЕРЬЕЗНУЮ РЕСТАВРАЦИЮ КАРТИН СТАРОЙ НИДЕРЛАНДСКОЙ ШКОЛЫ. БЫЛИ ОТРЕСТАВРИРОВАНЫ «ПЕЙЗАЖ СО СВЯТЫМ ХРИСТОФОРом» ЯНА МАНДЕЙНА, ТРИПТИХ «ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ» ГУГО ВАН ДЕР ГУСА И «СВЯТОЙ ЛУКА, РИСУЮЩИЙ МАДОННУ» РОГИРА ВАН ДЕР ВЕЙДЕНА¹. В 2016 ГОДУ² ЭРМИТАЖ ПРЕДСТАВИЛ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ ПОВТОРЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТВОРКИ ГЛАВНОЙ КАРТИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА — «САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ»³.



Послеователь Иеронима Босха
Повторение центральной части композиции
«Сада земных наслаждений» Иеронима Босха
Дерево, масло. 128,5 × 111,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Эрмитажный вариант был создан последователем художника в середине XVI века. Он значительно меньше оригинала: если размер центральной створки триптиха из Прадо — 185,8 × 172,5 см, то эрмитажная доска имеет размер 128,5 × 111,5 см. В связи с этим художник был вынужден, чтобы не перегружать композицию, убавить количество фигур, изображенных в верхней части произведения.

В целом, эрмитажная картина практически полностью повторяет центральную часть «Сада земных наслаждений». Однако это не просто копия — она отражает те стилистические изменения, которые произошли со времени жизни Босха. В данном произведении уже явно прослеживаются зарождающиеся маньеристические традиции. Фигуры получают объемность, а сама картина более живописна по сравнению с графичными творениями Босха.

«Сад земных наслаждений» поступил в Эрмитаж в 1922 году, после национализации частных собраний. Он происходил из антикварной галереи Роберта Ауэра⁴ (настоящее имя — Прохор Дмитриевич Прокопьев или Прокофьев).

На обороте картины есть этикетка, называющая одного из ее предыдущих владельцев: «n.24 Sor de Reijneval. El Juicio del Bosco»⁵. Учитывая особенности написания в испанско-французской традиции, можно с уверенностью отнести это имя к одному из двух французских дипломатов: либо к Максимилиану Жерару де Райневалю (1778–1836), либо к его сыну Альфонсу де Райневалю (1813–1858). Сейчас сложно сказать, кто именно привез картину в Петербург и когда. Возможно, она приехала с одним из Райневалей и осталась здесь, а может, была продана в Париже и затем попала к Роберту Ауэру.

Общее состояние эрмитажного варианта «Сада земных наслаждений» вплоть до начала реставрации, проведенной в 2015–2016 годах, вызывало большие сомнения в его датировке. Хранивший много лет нидерландскую живопись

в Эрмитаже Н.Н.Никулин⁶ предполагал, что это может быть копия XVII–XVIII веков или даже подделка XIX столетия. Подобные сомнения имели под собой ряд оснований. Будучи записанной в инвентарь как копия Иеронима Босха, картина не вошла в многочисленные опубликованные каталоги эрмитажного собрания. Это было в первую очередь связано с сильным загрязнением всей поверхности картины. Вероятно, в галерее Ауэра ее покрыли, для придания «товарного» вида, слоем масла или олифы. Блестящее покрытие с течением времени впитало грязь и потемнело, полностью изменив впечатление от картины.

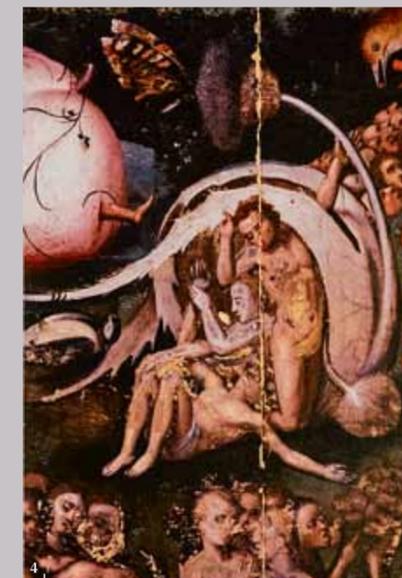
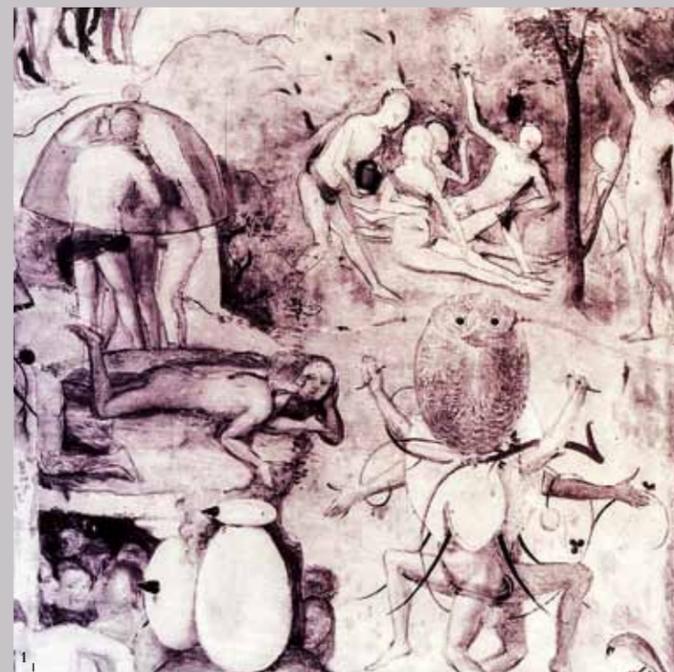
Исследование, проведенное в ходе современной реставрации⁷, позволило датировать доски, на которых написана эрмитажная версия. Эта датировка основана на методе дендрохронологического анализа и позволяет назвать время произрастания дерева, из которого сделана основа картины (исследование осуществлено профессором Петером Кляйном (Гамбург))⁸. Для нидерландских картин наиболее частым материалом служили дубовые доски, происходившие из Балтийского региона. Именно такие доски оказались основой эрмитажного произведения. Их самое позднее годичное кольцо датируется 1539-м. В соответствии со статистическими данными, наиболее ранним годом создания картины можно считать 1550-й, а наиболее вероятным — 1556-й.

Интересно отметить тот факт, что поздние записи полностью изменили цвет волос многих персонажей: до расчистки все они были одного цвета, а после реставрации оказалось,

что среди людей есть и блондины, и брюнеты, и рыжие. Также после проведенных исследований стало понятно, что многочисленные драпировки, которыми закрыты интимные места обнаженных фигур, сделаны впоследствии и не соответствуют авторскому замыслу. Реставрационная комиссия Эрмитажа приняла единое решение убрать эти искажающие восприятие картины поздние записи. Сложно ответить на вопрос, когда они были сделаны и по чьим указаниям. Вероятно, объяснение этому — многочисленные царапины и осыпи (последствия явно искусственного воздействия на картину). Можно предположить, что на каком-то этапе существования она подверглась акту вандализма, который вынудил владельца таким способом защитить произведение от посягательств.

К вопросу о восприятии картины религиозными фанатиками можно отметить, что в XVI веке ее владельцами в разное время были сторонник протестантизма и независимости Нидерландов Виллем Оранский и герцог Альба, самый рьяный католик на территории Нидерландов, мечом и огнем защищавший католицизм от свободолюбивых протестантов. И тот и другой воспринимали оригинал Босха как одно из важнейших и ценнейших произведений, несмотря на непростой и неоднозначный сюжет.

Выставка картины последователя Иеронима Босха, ставшая возможной благодаря реставрации и проведенному полноценному исследованию, возвращает ее в научный оборот и позволяет дополнить наше знание о копиях творений Босха.



1–2 | ИНФРАКРАСНАЯ РЕФЛЕКТОГРАФИЯ. ФРАГМЕНТЫ КАРТИН ДО РЕСТАВРАЦИИ

3–6 | ФРАГМЕНТЫ КАРТИНЫ ДО И В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ

1. См. журнал «Эрмитаж» (№23).

2. Год 500-летия со дня смерти Иеронима Босха.

3. Оригинальная композиция «Сад земных наслаждений» находится в Национальном музее Прадо в Мадриде и представляет собой триптих со сценами сотворения мира на наружных сторонах боковых створок, изображениями райского сада и Страшного суда на внутренней стороне боковых створок и сада земных наслаждений в центре. Оригинал был создан на рубеже XV–XVI веков и вплоть до 1568 года находился в Нидерландах.

4. **Роберт Ауэр (1871–1927)** — живописец и торговец картинами, один из основоположников петербургского галерейного дела. В конце 1918 года выехал из Петрограда в Хельсинки, однако продолжал поддерживать коммерческие связи с Россией. В 1920-м, в ходе масштабной национализации предметов роскоши, значительная часть его коллекции (91 предмет, в том числе 43 картины) была конфискована и попала в Музейный фонд.

5. «№24. Сеньор де Райневаль. Страшный суд Босха» (исп.).

6. **Николай Николаевич Никулин (1923–2009)** — российский и советский искусствовед, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, ведущий научный сотрудник и член Ученого совета Эрмитажа, специалист по живописи Северного Возрождения.

7. Исследование проведено при поддержке Hermitage Foundation UK и Джеральдин Норман.

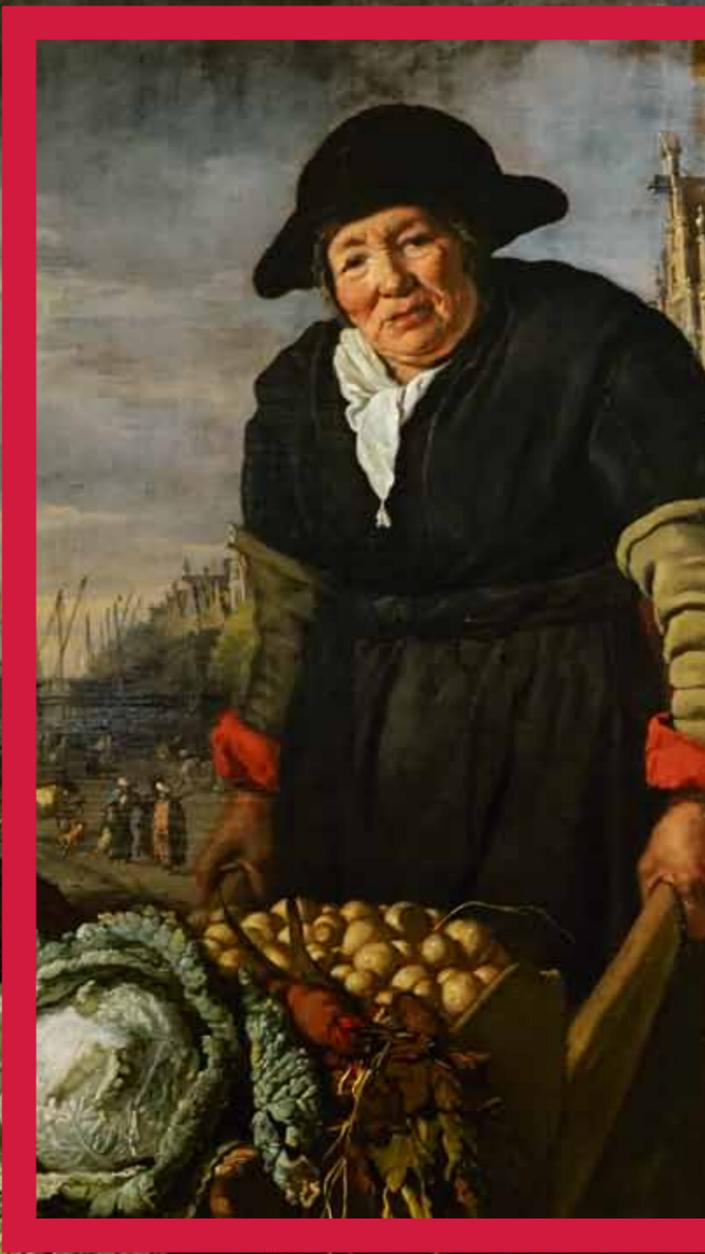
8. Сегодня научные методы дендрохронологии (датировка по годовым кольцам среза дерева) позволяют построить шкалу времени на тысячи лет назад. По результатам анализа срезов миллионов деревьев построены абсолютные временные шкалы разных регионов мира, в том числе Западной Европы, где шкала по дубу позволяет датировать события, случившиеся более семи тысяч лет назад.



«НОВЫЙ РЫНОК В АМСТЕРДАМЕ»

КАРТИНА БАРТОЛОМЕУСА ВАН ДЕР ХЕЛСТА¹ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



Михаил Пиотровский:

«Картина удивительной красоты, которая еще увеличилась после реставрации — в Эрмитаже так бывает часто. Эта картина из коллекции Екатерины Великой всегда была в коллекции Эрмитажа и никогда не выезжала за пределы России — уже больше 200 лет. Ее реставрация — часть подготовки к большой выставке голландского искусства из Эрмитажа, которая состоится в центре “Эрмитаж-Амстердам”: историческое событие и для нас, и, в первую очередь, для Голландии². Разумеется, не вся, но большая часть знаменитой эрмитажной голландской коллекции живописи будет показана, мы сможем вступить в интересный диалог с Голландией, поговорить о том, что — русские, а что — голландцы больше всего ценили в голландской живописи: мы знаем, это не всегда совпадало, например в связи с Рембрандтом».

Бартоломеус ван дер Хелст
Новый рынок в Амстердаме
1666. Холст, масло. 220 × 201 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

1 | Ирина Соколова, хранитель голландской живописи в Государственном Эрмитаже

2 | Реставраторы Лаборатории научной реставрации станковой живописи Валерий Бровкин и Алексей Никольский



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ОБРАЗ ГОЛЛАНДИИ

ТО, ЧТО МЫ ОТПРАВЛЯЕМ В НИДЕРЛАНДЫ ОДНО ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ ПОЛОТЕН КОЛЛЕКЦИИ ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ — «НОВЫЙ РЫНОК В АМСТЕРДАМЕ» БАРТОЛОМЕУСА ВАН ДЕР ХЕЛСТА, — БОЛЬШОЕ СОБЫТИЕ. ЭТА КАРТИНА ЗАНИМАЕТ УНИКАЛЬНОЕ МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА, ПРОСЛАВЛЕННОГО ПОРТРЕТИСТА АМСТЕРДАМСКОЙ ЭЛИТЫ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА, И ОСОБОЕ МЕСТО В ИСТОРИИ ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ.

ИРИНА СОКОЛОВА

Кажется, перед нами эпизод ежедневной жизни Амстердама — так естественна эта композиция с изображением пожилой торговки зеленью с тележкой, груженной овощами, освеженной свиной туши (ноябрь традиционно считался временем забоя скота — *slachtaand*) и детей возле нее: девочки в отороченном мехом жакетике и других детей, играющих пузырем (в старой нидерландской традиции изображение ребенка, который выдувает мыльный пузырь или играет с пузырем — *homo bulla*, символизирует краткость человеческой жизни). За этими фигурами разворачивается топографически точный вид Амстердама: Новый рынок (*Nieuwmarkt*) с весовой — *Anthonies Waag*. В глубине изображены сцены торговли мясом, свежевания и взвешивания туш, торговцы, среди которых — восточные купцы в экзотических одеждах, напоминающие о том, что Амстердам — космополитический торговый город.

Роскошный овощной натюрморт на первом плане и освеженная туша, подвешенная к лестнице: типичная сцена голландской живописи XVII века, написанная с таким блеском, что кажется отражением реальности и только. Тем не менее это произведение сложное, многослойное.

Как показали исследования (только за последние годы в Голландии вышло две новые статьи, посвященные иконографии данной уникальной картины), в образе торговки овощами художник запечатлел свою жену, Анну дю Пир (*Anna du Pire*). Необычное для современного зрителя решение портрета, ведь мы привыкли к идеалу вечной юности и красоты, боимся возраста и стремимся скрывать его. А здесь немолодая грузная женщина в костюме уличной зеленщицы с оживленной мягкой улыбкой смотрит прямо на нас, ее рот полуоткрыт: кажется, она приветливо что-то говорит.

Полотно датировано 1666 годом — годом 30-летия свадьбы Бартоломеуса ван дер Херста и Анны дю Пир. Юбилей свадьбы считался крупнейшим событием семей-

ной жизни, ведь немногие женщины в XVII веке доживали до солидной даты — из-за болезней и тяжелых родов. Вероятно, эта превосходная картина была написана в честь семейного юбилея. Уцелело несколько свидетельств о том, что Анна дю Пир, жена, а затем вдова художника, очень дорожила картиной и хотела сохранить ее у себя.

Полотно дошло до нас в прекрасной сохранности. Оно поступило в Эрмитаж в 1764 году в составе коллекции Гоцковского³, в нижнем правом углу мы видим большой белый номер «88» — это инвентарный номер. А в нижнем левом углу — маленький красный номер: это инвентарный номер эпохи Екатерины II. Вообще, инвентарные номера очень интересны: всегда было так важно, что картина на месте, что иногда их довольно грубо ставили прямо поверх подписи художника.

Вопрос о реализме и квазиреализме голландской живописи очень занимателен. Картина обладает особым эффектом, это отмечали еще эрмитажные каталоги XVIII века. Натурализм живописи потрясающий, но сами фигуры чуть больше натуральной величины, что производит очень сильное впечатление. Как показали исследования, холст, по-видимому, обрезан: возможно, женская фигура справа и девочка слева первоначально были изображены целиком.

После реставрации стало очевидным, насколько толстый слой старого, пожелтевшего лака искажал авторский колорит, делая его монохромным: теперь можно оценить все богатство оттенков овощей, корнеплодов, ботвы. Великолепны эффекты и такого макаберного зрелища, как изображение освеженной туши. Судя по описаниям в старых каталогах, эта деталь производила на зрителей шоковое впечатление: каждая сломанная ножка животного, сияющая внутренность туши, перламутр обнажившихся костей и пузыря, который надувают дети, даже свежая кровь, стекающая на землю, переданы с исключительным мастерством. Недаром Бартоломеус ван дер Хелст был конкурентом Рембрандта. Возможно, мы, привыкшие к аристократическим, элитарным портретам ван дер Хелста, видим здесь его с другой стороны — с интимной.

Надеемся, что эта картина займет достойное место среди шедевров голландской живописи (их будет около 60), которые отправляются на короткое свидание с Нидерландами.

1. Бартоломеус ван дер Хелст (около 1613 — 1670) — нидерландский художник.
2. Реставрация осуществлена при поддержке ООО «Объединенные Пивоварни Хейнекен».
3. В 1764-м Екатерина II приобрела коллекцию, собранную немецким купцом Иоганном Эрнстом Гоцковским для прусского короля Фридриха II. Год приобретения коллекции считается датой основания Эрмитажа.

РЕСТАВРАТОРЫ РАССКАЗЫВАЮТ

ВИКТОР КОРОБОВ,
РУКОВОДИТЕЛЬ
ЛАБОРАТОРИИ
НАУЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЭРМИТАЖА

Физико-технические исследования показали много слоев лака и многочисленные разновременные записи. Практически все небо было переписано. Детские и женские лица были неоднократно записаны широкой ретушью. Исследования в инфракрасном свете показали хорошую сохранность авторской живописи, что дало нам возможность безболезненно убирать все позднейшие наслоения. Работа велась поэтапно, лак удалялся слой за слоем. Утраты незначительны.

Тыльная сторона: наличие двух старых пластырей, которые сильно пропечатались и были выпуклыми на поверхности. Они удалены, открывшиеся старые утраты восстановлены.

Исследования лака показали наличие верхнего слоя XX века из канифоли и мастикса, нижние слои — ореховое масло, мастикс и черные пигменты. Старый лак деструктурирован, имел многочисленные кракелюры.

Авторская подпись была правлена; правки удалены, открылся номер предыдущего владельца: «88».

На небе два новых участка раскрытия, на земле и слева на одежде у девочки — новые красочные раскрытия.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛАМПЫ

В ОКТЯБРЕ 2016 ГОДА
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ
ШИРОКОЙ ПУБЛИКЕ
БЫЛ ПРЕДСТАВЛЕН ТОЛЬКО
ЧТО ОТРЕСТАВРИРОВАННЫЙ
ЭКСПОНАТ — СТАРИННАЯ,
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛАМПА,
ВЫПОЛНЕННАЯ ИЗ ХРУСТАЛЯ
МАСТЕРАМИ ДРАБСКОГО ВОСТОКА.

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ,
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ДОМА CARTIER В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

В эпоху Возрождения она попала в руки талантливых итальянских ювелиров. Они украсили ее золотыми фигурками, заново оформили основание и носик лампы, от чего она превратилась в нечто сродни сказочному персонажу, наполненному собственной таинственной жизнью. В современном мире аналоги подобного произведения декоративно-прикладного искусства практически неизвестны.

Реставраторам Эрмитажа лампа досталась в состоянии, которое близко к понятию безвозвратной утраты. Они сделали практически невозможное. Восстановлены превосходные эмали, восполнены, где это было допустимо, утраты, хрустально вернули его первозданный блеск... Лампа невидимыми нитями связала древность великой арабской культуры, свершения Ренессанса и современность.

Лампа

Горный хрусталь, резьба

Лампа: Египет, XI век. Оправа: Италия, XIV век
Длина: 26,5 см. Ширина: 6,5 см. Высота: 21 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



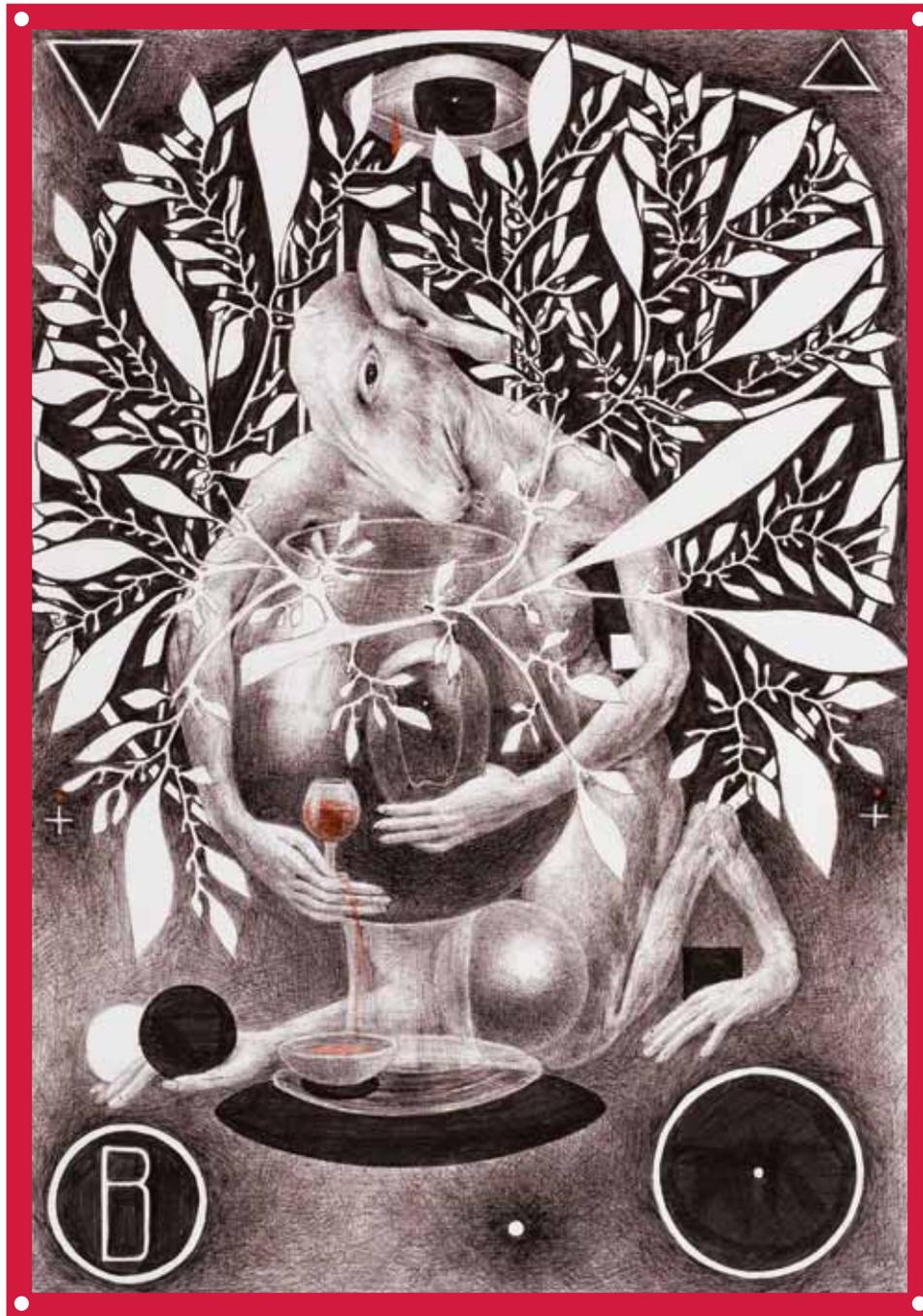
«Мы очень горды тем, что представительству дома Cartier в Санкт-Петербурге оказана честь стать участниками проекта. Мы ясно отдаем себе отчет в том, что восстановление этого уникального произведения искусства — всего лишь драгоценная песчинка в огромном деле сохранения и ретрансляции мировой культуры, которое осуществляет Эрмитаж.

Величайший музей мира, предоставив возможность участвовать в этом проекте, дал нам шанс сделать собственное существование более наполненным и осмысленным, сделать существенный шаг к тому, чтобы дом Cartier в Санкт-Петербурге исполнил изначально принятую на себя миссию — внести посильную лепту в культуру великого города. Поэтому когда мы слышали слова благодарности в наш адрес, ответ был неизменен и абсолютно искренен: благодарить следует только Государственный Эрмитаж.

Невозможно передать те чувства, которые я испытал, увидев лампу в экспозиции Востока во время занятий со студентами. Между любым произведением искусства и человеком может быть установлен диалог. Я вдруг понял, что буду возвращаться к лампе. Уверен, она еще расскажет мне что-то новое. Я буду учиться у нее созерцательности, спокойствию, отрешенности. Этого поистине чудесного открытия никогда не произошло бы в моей жизни, если бы не чудо встречи с Эрмитажем...»

Велимир Хлебников. «Доски Судьбы» (1922):

«Если крупные показатели степеней заняты пляской и плеском государств, управляют своей палочкой большим гопаком народам, переселением народов, то малые относятся к жизни отдалённых людей, управляя возмездием, или сдвигами в строении общества, давая в числах древний подлинник, древние доски своего перевода на язык слов: “Мне отгмщение, и Аз воздам”».



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

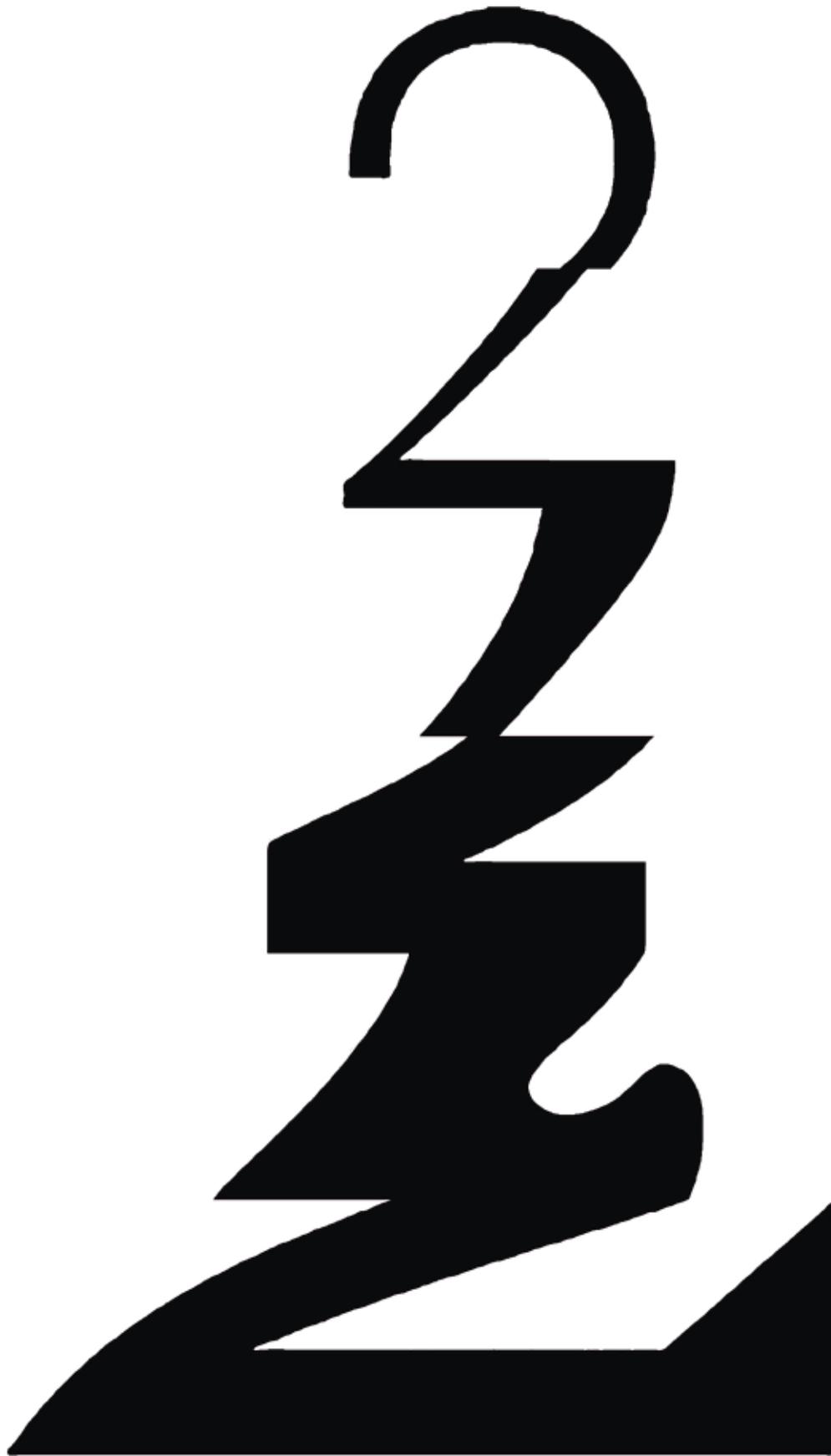
Дмитрий Александрович Пригов

Велимир Хлебников. Москва. 1997.

Бумага; карандаш, шариковая ручка, гелевая ручка,
перо, акварель, гуашь. 29,5 × 21 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступила в 2011 году, дар Н. Г. Буровой и А. Д. Пригова



ПЕРЕПИСЬ УЦЕЛЕВШЕГО¹

**26 ОКТЯБРЯ 2016 ГОДА
 В СИНЕЙ СПАЛЬНЕ ЗИМНЕГО
 ДВОРЦА ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА
 «ЧАСОВОЕ ИСКУССТВО.
 ЧАСЫ XVI–XVII ВВ.
 В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА»,
 ГДЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ УНИКАЛЬНЫЕ
 ПЕРВЫЕ ПАМЯТНИКИ ЧАСОВОГО
 ИСКУССТВА, СОЗДАННЫЕ
 ЕВРОПЕЙСКИМИ МАСТЕРАМИ.
 В СОСТАВЕ ЭКСПОЗИЦИИ —
 ОКОЛО 100 ПРЕДМЕТОВ:
 НАСТОЛЬНЫЕ, НАСТЕННЫЕ,
 КАРМАННЫЕ МЕХАНИЧЕСКИЕ ЧАСЫ,
 А ТАКЖЕ ИХ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ —
 СОЛНЕЧНЫЕ, ЛУННЫЕ
 И ЗВЕЗДНЫЕ ПРИБОРЫ
 ДЛЯ ИЗМЕРЕНИЯ ВРЕМЕНИ.**



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Часовщик Август Яков Майр
 Механизм настольных четырехугольных часов
 Аугсбург. 1663.
 Медь, серебро; литье, чеканка
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
 Приобретены в 1984 году

ОКТАБРЬ 2016 — ЯНВАРЬ 2018
 ГЛАВНЫЙ МУЗЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС, СИНЯЯ СПАЛЬНЯ

ЧАСОВОЕ ИСКУССТВО. ЧАСЫ XVI–XVII ВВ. В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА

Создание часов — область прикладного искусства, которая соединила в себе несколько видов деятельности: изготовление механизма — «сердца» часов и соответствующего футляра-корпуса. В ранний период часы особенно высоко ценились, они выполнялись из редких, дорогих материалов и предназначались прежде всего для первых лиц государства, влиятельных персон и знати. В России часы начали использовать с XVI столетия, а вышедшие из употребления экземпляры позднее стали объектом коллекционирования. На выставке можно увидеть разнообразные по форме, техническим и художественным решениям изделия, приобретенные Петром I, Елизаветой Петровной, Екатериной II, а также представителями петербургского дворянства.

Появлению первых механических часов предшествовали иные приборы измерения времени: водяные, песочные, солнечные, звездные часы. В составе экспозиции: старейшие в России солнечные часы работы аугсбургского² мастера Клибера (1556); сложнейший астрономический прибор, созданный в 1584 году другими аугсбургскими мастерами: Георгом Роллем и Иоганном Рейнгольдом, — астрономические часы со звездным и земным глобусами. Особое место занимают универсальные экваториальные солнечные часы, выполненные мастерами «Токарни» Петра I.

Первые механические портативные часы были настольными, в Эрмитаже они представлены в основном работами мастеров из Германии середины и второй половины XVI века. Самые ранние экземпляры датируются первой третью XVI столетия. До нашего времени дошло всего несколько имен первых мастеров часового искусства. Их редкие произведения показаны на выставке: часы работы Ганса Грюбера (с аллегорическими гравированными сценами) и Ганса Лукаса Торна (со сценой Распятия). Французская школа представлена уникальным образцом эпохи Возрождения — цилиндрическими часами, выполненными Матьё Башле.

Архитектурные формы корпусов ранних часов соответствовали господствующему художественному стилю, а элементы декора изменялись и варьировались. Для усиления декоративного эффекта корпус украшался колонками по углам и базой в основании. В верхней части часов располагался колокол боя, увенчанный чеканными фигурами, вазонами, балясинами. В центре обычно был циферблат, иногда два или три. Основную поверхность изделий этого времени покрывали разнообразные гравированные и чеканные композиции, восходящие к гравюрам того периода. Мастера повторяли сюжетную композицию почти полностью, иногда использовали отдельные фигуры или фрагменты орнаментов. Наиболее

¹ В преддверии «революционного» выставочного периода Государственного Эрмитажа и тематического выпуска (№25) осенью–зимой 2017 года.
²

Аугсбург (нем. Augsburg, баварск. Augschburg) — столица Швабии (юго-запад Баварии), один из самых старых немецких городов, с XV века — известнейший центр ювелирного искусства Европы.

распространенными были изображения аллегорических фигур Астрологии, Времени, Истины, Милосердия. В декор часов включались гравированные надписи, например такие как: *Fugiligrēharabiletempus* («Бежит невозвратное время»), *Tempusfugit* («Время бежит»), *Fugilaelasulumbra* («Жизнь пробегает как тень») и др. Размышления о не зависящих от человека изменениях природы, о постоянном движении Солнца и планет, прогресс науки в изучении окружающего мира нашли отражение в форме часов, выполненных в виде глобуса со знаками зодиакальных созвездий или шара с циферблатом по линии экватора.

Широкое распространение имели настольные многоугольные часы, в боковые стенки которых монтировались пластины из прозрачного горного хрусталя или стекла, позволяющие наблюдать движение колес, пружин, шестеренок и иных деталей механизма.

Исследователи полагают, что скругление углов настольных часов стало основой первых миниатюрных часов, выполненных в виде тамбуринов. К 1570–1580-м годам они получили характерный вид: механизм помещался в корпус из двух прорезных створок с чеканными композициями в центре. Как и большинство «тамбуринов», сохранившихся в музейных коллекциях, эрмитажные вещи выполнены немецкими мастерами.

Первые карманные часы представлены на выставке во всем многообразии их форм: в виде книги, образка, цветочного бутона, черепа, креста. Работы Бернара Маньена, Исидора Шампиона, Жака Сермана, выполненные в форме креста, могли принадлежать священнослужителям. Чаше миниатюрные часы исполнялись в форме круга, овала, восьмиугольника, квадрата. Особое распространение в XVII веке имели квадратные часы, примером которых являются работы Луи Баронно, Иоганна Зигмунда Шлёра.

После того как в 1657 году Христиан Гюйгенс ввел в механизм маятник, а в 1674-м по его проекту были сделаны часы, в которых роль маятника выполнял баланс, — мастера добились высокой, почти современной точности хода часов. С тех пор формы механизмов и корпусов портативных часов могли варьироваться более свободно, геометрические соседствовали с фигурными. Получили распространение часы, механизмы которых вставлялись в фигурку птицы, как в изделиях Каспара Камеля (Камила) из Страсбурга и Абея Сенебье из Женевы.

Самой популярной формой карманных часов был круг, со второй половины XVII века он стал господствующим. Разнообразны материалы круглых корпусов: золотые, серебряные, выточенные из камня, с крышками из горного хрусталя, украшенные драгоценными камнями и эмалевыми росписями. Искусство декора ярко представлено в часах немецкого мастера Иоганна Ольденбурга, выдающегося французского часовщика Никола Лемendra и целой плеяды мастеров из европейских центров часового дела. На протяжении XVII века характерные особенности стиля барокко проявили себя в использовании пышных цветочных орнаментов, ярких колористических акцентов. Широкое распространение в последней четверти XVII столетия во Франции и Швейцарии получает новый тип эмалевого декора: внутренние, наружные, боковые поверхности корпусов и даже циферблат украшаются композициями расписной эмали. Сюда относятся великолепные корпуса часов с росписями, которые выполнили братья Жан-Пьер и Ами Хюо и последователи по живописным оригиналам своих современников.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



Орхан Памук. «Другие цвета. Жизнь и заботы» (глава 12: «Мои часы») (1999):

«Часы для меня — часть тела. Когда я пишу, они лежат передо мной на столе, и я немного нервно поглядываю на них. Когда я снимаю их и кладу перед собой на стол, я чувствую себя как человек, который снимает рубашку перед игрой в футбол, как боксер, готовящийся к бою, особенно когда прихожу с улицы. Для меня это жест, символизирующий подготовку к борьбе. Мне нравится надевать часы, когда я уйду из дома, особенно если удалось хорошо поработать пять-шесть часов, — это придает мне ощущение успеха. Я быстро встаю из-за стола и, положив ключи и деньги в карман, выхожу из дома — часы надеваю не сразу, держу в руке; я надеваю их, когда уже иду по тротуару. Я получаю огромное удовольствие. Мне кажется, что я одержал победу и борьба закончена. Я никогда не говорил себе: “Как быстро пролетело время!”

Я смотрю на циферблат часов, и мне кажется, будто часовая и минутная стрелки прибыли туда, куда должны были прийти, но я не воспринимаю это как ход времени. Вот почему я никогда не буду пользоваться электронными часами, они показывают ход времени, его частицу. А между тем циферблат часов — это загадочный рисунок. Мне нравится на него смотреть. Он — само время; он создает в воображении некий метафизический образ».



Фрагменты экспозиции
Выставка
«Часовое искусство.
Часы XVI–XVII вв.
в собрании Эрмитажа»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ

БУДДА ОНАССИСА

Фигурка Будды Онассиса (Русский национальный музей, Москва) выставлена в залах памяти Карла Фаберже в Главном штабе в январе 2017-го. Это первая экспозиция из серии «маленьких» выставок, посвященных 100-летию революции 1917 года.

Первой владелицей этой фигурки Будды была известная покровительница искусств графиня де Грей, позже маркиза Рипон, урожденная Констанс Глэдис Херберт (1859–1917), дружившая с Оскаром Уайльдом, пригласившая Русский балет Дягилева в Лондон. Возможно, фигурку подарил ей Станислав Альфонсович Поклевский-Козелл — советник российского посольства в Лондоне, привозивший ей Фаберже. Затем фигурка оказалась у доктора Джеймса Хэссона, у антикваров Тессье, а в начале 1960-х годов — в коллекции Аристотеля Онассиса, греческого судовладельца и миллиардера. После его смерти владелицей фигурки стала его дочь Кристина. Внучка Онассиса Афина продала ее в 2008 году на аукционе Christie's.

Фигурка Будды выполнена из бовенита, инкрустирована бриллиантами и рубинами, украшена эмалью и золотом. Голова, руки и язык плавно покачиваются, сбалансированные внутренней системой противовесов. Традиция создания фигурок Будды с кивающей головой пришла в Европу из Китая в конце XVII — начале XVIII века. Изготавливали гротескные фарфоровые фигурки Будды с кивающей головой (Magot) на фарфоровой мануфактуре в Мейсене в 1730-х годах, по моделям знаменитого скульптора-миниатюриста Иоганна Иоахима Кендлера. Фаберже, несомненно, изучал ранние фигурки в Дрездене — в самой крупной и важной европейской фарфоровой коллекции. Мастера фирмы Фаберже стали одними из первых, кто начал делать такие фигурки из камня.

Фирма Карла Фаберже

Будда
Санкт-Петербург
Около 1900
Бовенит, серебро, золото,
рубины, бриллианты, эмаль;
резьба, полировка, литье,
гильошировка
Собрание ООО «Русский
национальный музей», Москва

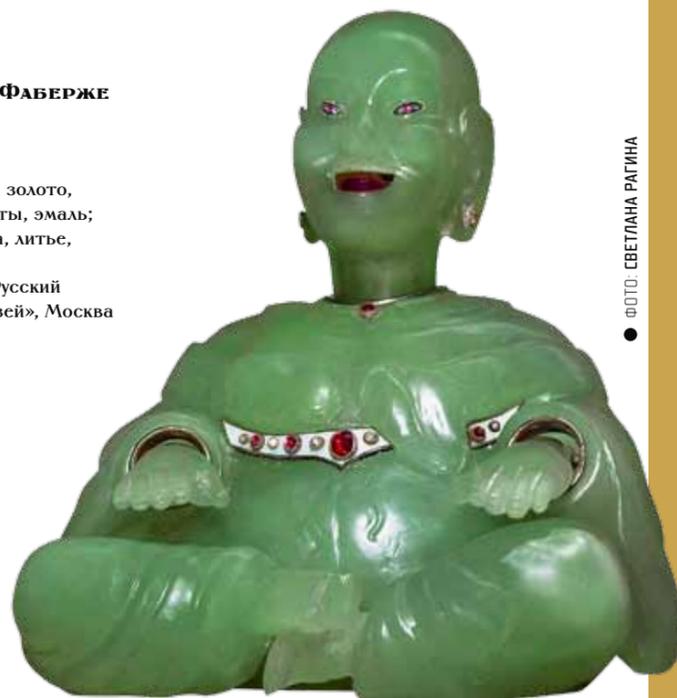


ФОТО: СВЕТЛАНА РАГИНА

ДЕКАБРЬ 2016 — МАРТ 2017
ЮСУПОВСКИЙ ДВОРЕЦ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



ФОТО: РУСТАМ ЗАГДУЛЛИН

МИР РУССКОГО ДВОРЯНСТВА

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XVIII—XIX ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ В ЭРМИТАЖЕ

Небольшая часть французского раздела коллекции Юсуповых — произведения, которые отражают основные направления развития французского искусства XVIII — первой половины XIX века. Среди 27 работ — полотна мастеров «галантного жанра»: Никола Ланкре, Франсуа Лемуана, Франсуа Буше; картины ведущих пейзажистов: Юбера Робера, Клода-Жозефа Верне; произведения ранних романтиков: Пьера-Нарсиса Герена, Пьера-Поля Прюдона; а также полотна французских мастеров, работавших в России: Жана-Жака Лагрена Младшего, Жана-Франсуа Свебаха и др. Выставку дополняют восемь скульптур, которые в большинстве своем представляют уменьшенные копии древних памятников.

11 **Жан-Луи Буаль**
Портрет княгини
Т. В. Юсуповой
Париж. Конец 1780-х
Холст, масло. 63 × 57 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

21 **ЮБЕР РОБЕР**
Пейзаж с мельницей
Париж. 1796
Холст, масло. 84 × 62 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

МУЗЕЙ «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

ВЫСТАВКИ
ЭКСПУРСИИ
ОТКРЫТЫЕ ЛЕКЦИИ
И КИНОПОКАЗЫ
КОНЦЕРТЫ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ
КУРСЫ
БИБЛИОТЕКА
СЕМЕЙНЫЕ ДНИ
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
КАФЕ



GARAGE

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»
В ПАРКЕ ГОРЬКОГО
ЕЖЕДНЕВНО, 11:00–22:00
УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32
WWW.GARAGEMCA.ORG @GARAGEMCA #МУЗЕЙГАРАЖ



ВЕК ФРАНЦУЗСКОЙ ЭЛЕГАНТНОСТИ

Знаменитые шедевры французского декоративного искусства, созданные в XVIII веке по заказу русских монархов и знати, — на выставке, вызвавшей огромный интерес посетителей Биеннале антикваров. Чесменская чернильница (памятник русских побед над Турцией), элементы екатерининского «Сервиза с камнями», императорские серебряные сервизы, удивительной красоты мебель и драгоценные часы, табакерка с портретами Людовика XV и Марии Лещинской, уникальная серебряная курильница Пьера Филасье 1628 года... Присутствие знаменитого музея с эталонными образцами в качестве участника ученого диалога с миром коллекционеров — призвано помочь задуманному обновлению биеннале и возвращению Парижу роли законодателя мод в коллекционировании произведений искусства. Президент обновленной биеннале — Анри Луаретт, член Государственного совета Франции, в течение многих лет бывший директором Музея д'Орсе и Лувра, член Международного консультативного совета Эрмитажа.

1 | **СЕВРСКАЯ ФАРФОРОВАЯ МАНОФАКТУРА**
Ваза «Военная»
Франция. 1780. Твердый фарфор
Высота: 36,5 см. Диаметр: 25 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Михаил Пиотровский:

«Эта выставка — рассказ о русско-французских культурных связях, о том, как русские заказы способствовали развитию французского искусства. Она начинается собой серию российских “сезонов” в Париже (выставка русского современного искусства, переданного в дар, в Центре Помпиду; выставка, посвященная Сергею Шукину, в Фонде Louis Vuitton; и выставка “Петр Великий” в Версале). Вся эта серия культурных событий является прекрасным лекарством от столь распространенной сегодня русофобии».

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

2 | **МАСТЕР КЛОД БАЛЛЕН**
Пладеменаж
Париж. 1725. Серебро, дерево, хрустальное стекло; литье, чеканка, гравировка
Высота: 48 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

РОССИИ СЛАВА НЕЗАБВЕННА... ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА 1812 ГОДА

Выставка «России слава незабвенна... Отечественная война 1812 года» рассказывает не только о событиях 1812 года: в нее включены материалы, охватывающие период от битвы при Аустерлице в 1805-м до взятия Парижа в мае 1814-го. В составе комплексной исторической экспозиции — более 200 памятников из коллекции Государственного Эрмитажа.

Представлены живописные полотна и гравюры, посвященные баталиям, в которых участвовала русская армия, в том числе «Сцена сражения под Смоленском 18 августа» и «Битва за Москву 5 сентября 1812 года» (Альбрехт Адам, между 1815 и 1825), а также литографии и гравюры с изображением отступающих французов и ухода Наполеона из Москвы. Кроме того, представлены вещественные памятники войны: холодное и огнестрельное оружие, наградные медали, ордена, предметы обмундирования и снаряжения русских войск, трофеи, захваченные в боях русской армией. Среди них — жезл маршала Даву, захваченный казаками Платова вместе с обозом полководца, образцы вооружения наполеоновской армии.

Государственный Эрмитаж тесно связан с событиями 200-летней давности. Память о них воплощена не только в архитектуре Дворцовой площади, где триумфальная арка Карло Росси и Александровская колонна Огюста Монферрана несут в себе идею памяти об Александре I — победителе Наполеона. Эта тема находит развитие и в залах Зимнего дворца. В архитектурном убранстве Александровского, Пикетного, Гербового, Фельдмаршальского и других залов музея также воплощена идея чествования русского оружия, прославившего себя на полях сражений с наполеоновской армией. Особое место принадлежит Военной галерее Зимнего дворца. 332 портрета военачальников русской армии, а также портреты союзных монархов и полководцев, возглавлявших войска антинаполеоновской коалиции, превратили ее в подлинный пантеон героев кампании 1812–1814 годов.



3 |

3 | **Тарелка «военная» с изображением двух барабанщиков Роты дворцовых grenадер в Военной галерее Зимнего дворца Санкт-Петербурга. 1829**
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цирвока
3,3 × 23,9 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

ОКТАБРЬ 2016 — АПРЕЛЬ 2017
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МОДЕРН

1890-1910-е ГОДЫ СТИЛЬ И СВЕТСКАЯ МОДА

Новый художественный стиль конца XIX — начала XX века, называемый по-русски «модерн» (Art Nouveau во Франции, Modern Style в Англии и Jugendstil в Германии), совпал по времени с правлением последнего российского императора Николая II.

Представленные на выставке костюмы и аксессуары в стиле модерн, дополненные живописными и фотографическими портретами современниц, а также предметами интерьера, дают объемное представление о «дамском мире» Петербурга на рубеже XIX–XX веков. Предметы туалета были созданы фантазией лучших модельеров Парижа, таких как Чарльз Уорт, Жанна Пакен, сестры Калло, Поль Пуаре, а также их российских коллег: Августа Бризака в Петербурге и Надежды Ламановой в Москве. Эти предметы дополнены аксессуарами: веерами, зонтами, шляпами, сумочками, обувью, исполненными в лучших петербургских и парижских мастерских. На своем примере они демонстрируют те изменения, которые претерпевала мода на протяжении трех десятилетий в общем контексте стиля, начиная с исторических реминисценций века уходящего и заканчивая революционными моделями наступающего нового столетия.

Большинство экспонатов происходят из Аничкова и Зимнего дворцов, а также особняков князей Юсуповых и графов Шуваловых, то есть из гардеробов представителей династии Романовых (императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны, императора Николая II) и высшей российской аристократии. Те предметы, которые было нельзя продать и невозможно носить, попали в театральные костюмерные, а частично — в Музейный фонд, откуда их впоследствии передали в Отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Отдельную коллекцию составляют костюмы, принадлежавшие артистке Московских театров Вере Карахан (Дженеевой) и приобретенные Эрмитажем в 1971 году.



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

1,



2,



● ФОТО: ВЛАДИМИР ЧЕРВЕНИН / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

3,



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

4,

1 | **СОРТИ-ДЕ-БАЛЬ ИЗ ШЕЛКА ЦВЕТА ЦИКЛАМЕН**
Россия (?). 1912–1914
ВЕЧЕРНЕЕ ПЛАТЬЕ ИЗ ЗЕЛЕННОГО ШЕЛКА С УЗОРОМ В ВИЗАНТИЙСКОМ СТИЛЕ
Париж, модный дом сестер Калло
1911–1913
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

2 | **ТУФЛИ ВДОВСТВУЮЩЕЙ ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ ФЕДОРОВНЫ**
1900-е
Муар, лайка, кожа
Длина: 24 см; высота: 11 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

3 | **БАЛЬНОЕ ПЛАТЬЕ ИЗ ПАЛЕВОГО БАРХАТА, С ТУНИКОЙ ИЗ БЕЛОГО ТЮЛЯ**
Париж, модный дом Поля Пуаре
1913
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

4 | **ПОСЛЕОБЕДЕННОЕ ПЛАТЬЕ, ПРИНАДЛЕЖАВШЕЕ ИМПЕРАТРИЦЕ АЛЕКСАНДРЕ ФЕДОРОВНЕ**
Санкт-Петербург, мастерская А. Бризака
1903–1904
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Экспозиция ранних произведений
В центре — портрет Лилии Монти,
урожденной графини Миньони
Около 1864—1865
Музей Джованни Больдини, Феррара

ЭРМИТАЖ ЛЮБИТ ДЕЛАТЬ НЕБОЛЬШИЕ ОТКРЫТИЯ. ЧАСТО ЭТО БЫВАЕТ ОТКРЫТИЕ ЧЕГО-НИБУДЬ ПРЕЖДЕ ЗАБЫТОГО ИЛИ ДАЖЕ ОТВЕРГНУТОГО. ИМЕННО ТАКОЕ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ВЫСТАВКА ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ, ЗНАМЕНИТОГО ХУДОЖНИКА ИЗ ФЕРРАРЫ, ГОРОДА, ГДЕ МНОГО ЛЕТ УСПЕШНО РАБОТАЛ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР-СПУТНИК ЭРМИТАЖА.

ДЖОВАННИ БОЛЬДИНИ. ХУДОЖНИК BELLE ÉPOQUE

Тициано Тальяни, мэр Феррары:

«Первоначально выставка была показана в Музее мирового искусства в Пекине. И нас наполняет чувством гордости тот факт, что и Россия приняла решение познакомить публику с произведениями, которые наш художник создал на протяжении своей творческой карьеры. Речь идет о 37 работах из коллекции Музея Больдини, а также об избранных полотнах Больдини и ряда его современников — полотнах, любезно предоставленных другими известными итальянскими музеями, в том числе галереей Уффици, Пинакотекой Джузеппе Де Ниттиса в Барлетте и Национальной галереей современного искусства в Риме».

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Больдини был известен и популярен во Флоренции, потом в Париже. Он пользовался огромной любовью в Америке. В XX веке его подзабыли, как это случилось со многими в тени импрессионизма, а потом — авангарда. Сейчас пришло время собирать некоторые из разбросанных тогда камней. Уже практически реабилитирован, сначала рынком, а затем и музеями, французский Салон. Он считается иногда антиподом импрессионизма, однако на самом деле он был той средой, без которой новое искусство не могло родиться.

С Больдини сложнее. Он как бы противостоял Салону, ориентируясь не столько на выставки, сколько на работу с галереями, часто с теми же, что опекали импрессионистов. Он был как бы с другой стороны той среды, в которой возник импрессионизм. Его другом был Дега, и мы видим в его картинах отзвуки тем и приемов последнего. Их кистью двигала Прекрасная эпоха — время, когда Франция вздохнула после ужасов Франко-прусской войны и Коммуны. Богатые и небогатые люди стремились не просто наслаждаться мирной жизнью, но и сделать ее веселее. Мир Больдини, мир богатых любителей удовольствий, существовал

«Феррарец по рождению и парижанин по месту основной творческой деятельности, Джованни Больдини, возможно, был наиболее вненациональным и космополитичным из итальянских художников XIX века. Мастер несомненного таланта, наследник традиций итальянского искусства, Больдини вписал одну из самых знаменательных страниц в европейскую живопись Belle Époque, периода, необычайно важного для нашей современной истории. Благодаря оригинальному и изысканному стилю и удивительной способности выразить дух времени, ему в большей степени, чем остальным современникам, удалось преобразовать старинное и благородное искусство портрета, создав своеобразную модель элегантности и женственности, ставшую парадигмой целой эпохи».

Уго Сорани, генеральный директор музеев Министерства культурного наследия и туризма Италии

НОЯБРЬ 2016 — МАРТ 2017
ГЛАВНЫЙ ШТАБ



Джованни Больдини
Портрет Эдгара Дега
Около 1885–1890
Холст, уголь. 60,5 × 46 см
Музей Джованни Больдини, Феррара

ФОТО: ЕЛЕНА ЛАПШИНА

рядом с миром балета и кабаре, атмосферой работ Дега и Тулуз-Лотрека.

Больдини был знаменитым портретистом. Его полотна представляют нам удивительно красноречивую панораму образов и людей богемы и высшего света, искусства и бизнеса. Более того, своими портретами итальянский художник в Париже создавал некий идеал женской элегантности и красоты, символ и знак жизненного и психологического успеха. Женщины стремились походить на образы, создававшиеся Больдини: красивые и эмоционально напряженные.

Он создавал потоки движения вокруг них. Причудливыми воздушными вихрями краски кружились вокруг человеческих фигур, городских улиц, конных упряжек.

Множество изобретений Больдини вошло потом в репертуар более раскованных течений в искусстве. Он и его современники — Уистлер, Сарджент и др. — создавали мир приличных людей рядом с обителью богемы Ренуара, Дега, Лотрека. Миры эти переплетались и дополняли друг друга. Вместе они возвращают нам удивительную эпоху, которая предавалась покою, но предчувствовала страшную мировую войну. Те художники оказались удивительными мастерами живописи, изо-

«Предлагая вниманию российской публики весь спектр творчества Больдини, как основополагающего флорентийского периода, так и продолжительного и многогранного французского, выставка служит делу укрепления глубоких культурных связей между Россией и Италией. Начиная с XV века итальянские архитекторы участвовали в создании ансамбля Московского Кремля, равно как с XVIII столетия в проектирование и строительство Санкт-Петербурга внесли значительный вклад Трезини и Растрелли, Кваренги и Росси. Италия также стала источником просвещения и вдохновения для целых поколений русских писателей и художников, начиная с Николая Гоголя и Карла Брюллова и заканчивая Иосифом Бродским. Тесный и плодотворный взаимообмен уже много веков объединяет культуры обеих стран, усиливает искреннюю симпатию между двумя нашими народами и служит прочной основой для продолжения тесного сотрудничества, примером которого является этот совместный проект, инициированный Эрмитажем и Феррарой».

Дарио Франческени, министр культурного наследия и туризма Италии

бретателями, не забывавшими о традициях. В холстах Больдини есть немало отсылок и к Веласкесу, и к Тёрнеру. В галерее автопортретов в Уффици висит его работа, обменянная на копию бюста кардинала де Медичи, считавшегося когда-то работой самого Бернини. Этот динамичный бюст был им очень любим и появлялся во многих картинах. Мне кажется, что плавно-резкие волнистые линии этого бюста и барочной традиции очень созвучны линиям, которые выходили из-под кисти Больдини. Преображенные и укрошенные, они созвучны, на мой взгляд, с изваяниями его современника — Паоло Трубецкого, продолжателя традиций итальянской скульптуры.

Этот мир, которому хотелось радостей и веселья, мир искусства конца XIX века, сегодня возвращается во всей полноте. Италия снова полюбила свое неавангардное искусство, Больдини и его друзья опять становятся гордостью и знаком национального искусства. Несколько лет назад выставка итальянских полотен XIX века в Эрмитаже имела не ожидаемый нами большой успех у массовой публики. Аналогичного типа русское искусство собирает толпы. Миру снова нравится быть сложным и разнообразным. Публика с благодарностью воспринимает красоту и профессиональное мастерство. Хорошее искусство не исчезает, оно иногда отходит в сторону, но потом возвращается и восстанавливается в правах. В этом ему помогают музеи.

IN A REAL ITALIAN COFFEE THERE IS ALWAYS MORE TO TASTE.



LAVAZZA

TORINO, ITALIA, 1895

реклама

ГЛАВНЫЙ ШТАБ
ДЕКАБРЬ 2016 — МАРТ 2017

ВОЛШЕБНИК ИЗ ВЕНЕЦИИ МАРИАНО ФОРТУНИ

КОЛЛЕКЦИОНЕР. ХУДОЖНИК. КУТЮРЬЕ

Впервые в России Государственный Эрмитаж представляет выставку¹ великого дизайнера XX века, получившего еще при жизни прозвище «Волшебник из Венеции». За все время существования его наследия в виде нескольких крупных коллекций — в России до сих пор не состоялось ни одной его выставки. Тем не менее имя Фортунни у нас широко известно, и в сознании русского зрителя оно, прежде всего, связано с двумя поколениями этой семьи.

Мариано Фортунни-и-Мадрасо (1871, Гранада — 1949, Венеция) — художник, инженер, фотограф, один из великих дизайнеров первой половины XX века, изменивших моду и пространство вокруг человека. Сын знаменитого испанского живописца Мариано Фортунни-и-Марсала, он унаследовал от отца не только талант художника, но и страсть к изучению истории искусства. Его наследие поражает своим объемом: сложно поверить, что это создал человек на протяжении всего одной жизни. Кажется, он мало интересовался чем-то выходящим за пределы его работы и творчества.

Прежде всего, мы должны различать двух Фортунни: отца и сына. Мариано Фортунни-и-Марсал (1838–1874), художник, родился в городе Реус, Каталония. Его дед лепил фигурки из воска и делал камеи. Мариано-отец был ключевой фигурой каталонской культуры, несмотря на некоторую архаичность стиля — одним из первых европейских модернистов, романтическим ориенталистом. Его сын, Мариано Фортунни-и-Мадрасо, — совершенно другой случай. Этот человек — мост от Вагнера к Прусту; он преуспел во многих искусствах и олицетворял особый вид творческого движения, основу художественного духа прекрасной эпохи до Второй мировой войны. Роман «Фортунни»², написанный

в 1983 году и сразу признанный шедевром, состоящий из множества кусочков на одну-две страницы, стиль которого напоминает французский пуантилизм, — радикальный, стильный, бесспорно элегантен — о нем. Генри Джеймс, Д'Аннунцио, Элеонора Дузе, Сара Бернар, многие другие... история жизни Марио Фортунни — это импрессионистская история одного из самых богатых периодов европейского искусства и литературы.

1. Выставка организована при поддержке Lavazza, Итальянского института культуры в Санкт-Петербурге, представительства Fogluny в России и Fogluny Inc. (Венеция — Нью-Йорк).

2. Роман **Пере Жимферрера** (р. 1945, Барселона) написан на каталанском языке (переведен на английский) и получил премию Раймунда Луллия.

3. Перевод А.А. Франковского.

ФАБРИКА
МАРИАНО ФОРТУНИ
НА ОСТРОВЕ ДЖУДЕККА
В ВЕНЕЦИИ



ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS

Мариано Фортунни
Рисунок для печати на ткани
Венеция. После 1910
Карандаш, тушь, вошенная хлопковая ткань
96,3 × 133,4 см
Фонд муниципальных музеев Венеции, Палаццо Фортунни



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

В Венеции до сих пор работает фабрика Фортунни, которая выпускает ткани, в том числе по его проектам и с соблюдением исторических технологий украшения тканей. Современная продукция этой фабрики стала частью дизайна выставки, демонстрируя преемственность технологий и творческих приемов Мариано Фортунни.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Мариано Хосе Мария Бернардо Фортунни-и-Карбо
Араб. Испания. Первая половина 1860-х
Холст, масло. 26,5 × 17 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ваза Фортунни
Испания. Начало XV века. Фаянс; роспись люстром. Высота: 117 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Один из главных шедевров эрмитажной коллекции носит историческое имя «Ваза Фортунни». Альгамбрская испано-мавританская ваза с золотым люстром, датируемая второй половиной XIV века, считается одной из лучших в мире. Она поступила в Императорский Эрмитаж в составе коллекции парижского антиквара Базилевского в 1885-м; Базилевский, в свою очередь, приобрел ее у семьи Фортунни. Происхождение вазы было настолько существенным, что сохранилось в ее названии на многие годы.

Марсель Пруст.
«В поисках утраченного времени»
(Marcel Proust. À la recherche
du temps perdu. La prisonnière):

«Что касается платьев Фортунни, мы наконец остановились на синем с золотом, на розовой подкладке, которое было уже готово. Однако я заказал еще пять, от которых она с сожалением отказалась, предпочтя им синее. <...> Это случилось в тот вечер, когда Альбертина в первый раз надела синее с золотом платье Фортунни, которое, напомнив Венецию, заставило меня еще острее почувствовать, какие жертвы приносил я ради нее, не получая за это никакой благодарности <...> Платье Фортунни, которое было в тот вечер на Альбертине, казалось мне призраком-искусителем этой невидимой Венеции. Оно было сплошь залито арабским орнаментом, как венецианские дворцы, спрятанные, подобно султаншам, под сквозным каменным покрывалом, как переплеты библиотеки Амброзиана, как колонны, увитые восточными птицами, означающими попеременно смерть и жизнь и повторяющимися в переливах материи темно-синего тона, который по мере перемещения моего взгляда превращался в расплавленное золото по тем самым законам, что претворяют перед плывущей гондолой лазурь Большого канала в пылающий металл. А на рукавах была розовая подкладка с вишневым оттенком, настолько специфически венецианским, что его называют розовым тоном Тьеполо»³.

Фортуни придумал две важные вещи: плиссированные платья в греческом стиле Delphos и набивной бархат, никогда не считая себя дизайнером одежды. Его родители коллекционировали редкую испано-мавританскую керамику, персидские ковры, исламскую чеканку и старинное оружие, древние восточные ткани. В начале 1900-х годов Фортуни изобрел методы текстильного крашения и печати по ткани, воспроизводя рисунки старинных гобеленов и изображений с картин старых мастеров. Сначала бархат окрашивался в нужный цвет, потом методом ручной печати (в том числе с использованием восточных методов) наносился рисунок, часто — металлизированными красками. Ткань становилась «ренессансной», рисунок выглядел как тканый.

Фортуни создал тысячи рисунков, не повторяясь. Предполагают, что орнаменты и цвета он брал с картин Карпаччо, Тинторетто и других художников Возрождения в галереях Венеции.

Но он не просто копировал старые образцы, он переосмыслил их для достижения своего эстетического идеала. Два стиля одежды из бархатов Фортуни — «ренессансный» и «этнический» — завоевали бешеную популярность в 1920-х. Плиссированные платья были придуманы Фортуни в 1907 году, запатентованы в 1909-м. Окрашенный натуральными красителями шелк вручную сметывали в мелкие складки, пропитывали специальным составом и пропускали через горячие фарфоровые валики. Для «дельфийского» платья требовалось в пять раз больше шелка, чем для обычного. Чтобы края и подол не скручивались, их утяжеляли, вшивая бусины из муранского стекла. Платья продавали и хранили в скрученном виде, в круглых коробках, напоминающих шляпные. Их нельзя было стирать и гладить — для чистки и реставрации они возвращались в мастерскую Фортуни.

Мастерская в Палаццо Песаро дельи Орфеи сначала использовала около 100 мастеров, но позднее, с 1919 года, когда популярность тканей и платьев стала большой, она расширилась и переехала на венецианский остров Джудекка, в бывший женский монастырь. Повторить ту технологию плиссировки сегодня невозможно, хотя в архивах сохранился небольшой рисунок специального механизма, сделанный для патентной заявки.

В течение многих лет Фортуни продавал свои ткани и платья исключительно в собственном венецианском магазине, затем права были переданы в Париж и Лондон, а несколько позже — в США.

Глория Вандербильт:

«Я помню, как впервые увидела платья (Фортуни) на Мэдисон-авеню у Miss McNeill's shop, прежде чем они перестали делать их <...> Во всю стену от пола до потолка стояли коробки, наполненные разноцветными платьями... Целая радуга оттенков: от глубокого тона к бледному, красного, зеленого, синего, фиолетовых цветов... Это было красиво... абсолютно красиво... Они не висели, а просто лежали, нежно скрученные в свободные завитки и завихрения, словно икринки».



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

- 1 | **Фрагмент фотографии Мариано Фортуни**
Фонд муниципальных музеев Венеции, архив Палаццо Фортуни
- 3 | **Сцена из спектакля «Отелло» во Дворце Дворца дожей 1935**
Фонд муниципальных музеев Венеции, архив Палаццо Фортуни

2 | **Мариано Фортуни**
Платье-дельфос
Венеция. После 1909
Шелковая тафта, плиссировка
Фонд муниципальных музеев Венеции, Палаццо Фортуни

Фортуни известен как создатель обожаемых Сарой Бернар и Айседорой Дункан «дельфосов» — длинных шелковых платьев в античном стиле, подчеркивающих линии тела.



ФОТО: РУСТАМ ИСАКОВ



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Марсель Пруст. «В поисках утраченного времени» (Marcel Proust. À la recherche du temps perdu. La prisonnière):

«В области туалетов ей особенно нравились в это время все изделия Фортуни. Платья Фортуни, одно из которых я видел на герцогине Германтской, были те самые, что имел в виду Эльстир, когда, говоря о великолепных одеждах современников Карпаччо и Тициана, он предсказывал нам их близкое появление, пышное возрождение из пепла, ибо все должно вернуться, как начертано на сводах Святого Марка и как о том возвещают птицы, пьющие из мраморных и яшмовых урн на византийских капителях и знаменующие одновременно смерть и воскресение. Когда женщины начали носить эти платья, Альбертина вспомнила предсказания Эльстира, пожелала иметь одно из них, и нам предстояло пойти его выбрать. И хотя платья эти не были настоящими старинными, в которых женщины нашего времени слишком уж похожи на костюмированных, так что их лучше, пожалуй, хранить для коллекции (я, впрочем, подыскивал и такие для Альбертины), они, однако, лишены также холодности, свойственной поддельным, псевдостаринным вещам. Подобно декорациям Серта, Бакста и Бенуа, которые в то время воссоздавали в русских балетах излюбленные эпохи искусства — при помощи произведений искусства, пропитанных их духом и тем не менее оригинальных, — эти платья Фортуни, верные старине, но ярко оригинальные, вызывали, еще даже с большей силой внушения, чем декорации, — ибо декорации оставляли простор для фантазии, — Венецию, всю загроможденную Востоком, где их надо было бы носить, Венецию, которой они были раздробленными, таинственными и восполняющими красками, вызывая представление о солнце и близких чалмах лучше, нежели какие-нибудь мощи в раке Святого Марка. Все погибло от той эпохи, но все возрождалось, воссозданное, чтобы объединить между собой эти наряды роскошью пейзажа и бурлящей жизнью, появлением там и сям уцелевших тканей догаресс».

Выставка в Эрмитаже — совместный проект Эрмитажа и муниципальных музеев Венеции, которые предоставили более 150 работ, в основном это вещи из Музея Фортуни — дома и мастерской художника в венецианском Палаццо Песаро дельи Орфеи. Помимо произведений из музейных собраний, на выставке показаны вещи из частных коллекций Венеции и России.

IL PRETE ROSSO, ВИВАЛЬДИ

Сергей Стадлер¹

Музыка Вивальди
на площади Сан-Марко.
Венеция.
Ночь, июнь.



В ВЕНЕЦИИ УЖЕ ЧУВСТВУЕТСЯ УПАДОК. ВСЕ ЭТИ ДВОРЦЫ, В КОТОРЫХ КОГДА-ТО БЫЛА ЖИЗНЬ, ЭТИ РАССКАЗЫ В ГОНДОЛЕ: ЗДЕСЬ ЖИЛ ВАГНЕР, ЗДЕСЬ — БАЙРОН, А ЗДЕСЬ — ПАВЕЛ I, ЗДЕСЬ ЧЕРЕЗ КРЫШУ БЕЖАЛ КАЗАНОВА, А ВОТ ЗДЕСЬ ХОДИЛ ВИВАЛЬДИ... ВНУТРЕННЯЯ ПЕЧАЛЬ ВСЕГДА ЕСТЬ В МУЗЫКЕ ВИВАЛЬДИ, ОН — КОМПОЗИТОР, КОТОРЫЙ СВЯЗАН С МЕСТОМ.

крестить слабого здоровьем ребенка и, как позже и мать Паганини, дала обет, что он будет священником. В то время в Италии музыкальная и церковная карьера совмещались очень часто.

Мессу, будучи священником, он не служил — не потому, что ему не разрешали, а потому, что болел астмой. Болезнь была сильной. Бывало, по состоянию здоровья он оказывался вынужден уходить из алтаря. Его поведение как священника, а он открыто жил с двумя сестрами, повсюду ездил с ними, — в миру воспринималось плохо.

Он был болезненный, длинноносый, худой. Есть карикатура на него 1723 года. Он был рыжий. Его называли il prete rosso — «рыжий священник».

В Венеции он руководил так называемой консерваторией — Ospedale della Pietà. Это сейчас у нас консерватория — высшее учебное заведение (в мире это всегда академии). Тогда это было обыкновенное среднее музыкальное заведение. Церковь, при которой располагалась консерватория, до сих пор существует, находится недалеко от Дворца дождей. Туда принимали брошенных девочек; бывало, дочерей отдавали неимущие родители, которые не могли их прокормить: своеобразное соединение детского приюта, интерната и музыкальной школы. Вивальди писал для них концерты, а они, видимо, их исполняли. Несколько раз его оттуда выгоняли, но потом возвращали, — возможно, без него там становилось совсем плохо; он вел бурную, тяжелую жизнь.

Есть его письмо, уже позднее, в котором он говорит, что написал 94 оперы. Представьте: Глинка — две, а он — 94. На сегодня идентифицировано 40 с небольшим. Может, он там ошибся, но все равно — пусть 70 с небольшим... Это — огромное наследие. Видимо, писал очень быстро — почти невозможно за 60 лет написать такое количество музыки.

Он упоминает о том, что сочинил более 500 концертов. Мы сейчас знаем 300 концертов для скрипки с оркестром: каждый день в году можно играть новый.

Венеция в его время была одним из крупнейших центров культуры, там было, по-моему, восемь оперных театров, он работал для них, писал оперы и оратории (я дирижировал в Петербурге, в Консерватории, «Торжествующую Юдифь» — замечательное, огромное произведение), сотни сонат. **Вивальди — огромный, могучий художник.**

Какие-то его оперы пользовались успехом, какие-то — страшно ругали. Опера в то время имела размах, который сейчас сложно себе представить. Это была эпоха кастратов — великих певцов, соединявших возможности мужского голоса с высокими тембрами. Сейчас опера — эстетическое и интеллектуальное развлечение, а тогда это была, если воспользоваться современными аналогиями, смесь оперы и футбола, невероятно популярная. Для города опера являлась громадным событием. Это было время расцвета оперного искусства.

Для меня Вивальди живет в двух мирах: как великий композитор и как великий скрипач, виртуоз. Не так, как его ранний предшественник, великий Корелли²: возвышенные concerto grosso и сонаты, где он не добирался дальше третьей позиции. Но у Вивальди очень много общего с Паганини. Виртуозная игра на скрипке, интерпретаторство — отдельный вид искусства, который позже захватил мир. В нем есть что-то от пения: когда фокус немного смещается — и важно не только то, что играет человек, но и как.

«Виртуоз» — от латинского virtus («доблесть»). От концертов Вивальди и Паганини сходное впечатление: либо захватывающе интересно, либо очень скучно. В концертах Вивальди так много виртуозной, яркой игры, что и сейчас их очень трудно исполнять. Он чрезвычайно сильно раздвинул возможности скрипки. Видимо, сам Вивальди играл невероятно.

Именно с него началось все то исключительное, что происходило в скрипичной музыке, интерес к скрипичному искусству. До него и после него было много интересного: и французская школа, и великие немецкие скрипачи. Скрипач Венявский⁴, основавший русскую школу и передавший в наследство французскую (Венявский учился в Париже). XX век: советская школа, Ойстрах, американцы, Израиль («дочернее предприятие» русской школы, так как петербургский профессор Ауэр уехал в Америку и многих обучал там). Вся эта огромная художественная волна скрипичного искусства пошла от Вивальди. Не может быть случайностью и то, что расцвет итальянских скрипичных мастеров тоже выпал на XVIII век. Скрипкам, сделанным в те времена в Италии, равных нет. Почему-то все это закончилось с приходом XIX века. Непонятно почему. Как только на скрипке стоит «1800-е», то — всё.

Какое-то время Вивальди жил в Мантуе, где и написал «Времена года»⁵.

Сейчас «Времена года» в Венеции звучат почти из каждого ресторана, но еще недавно все знали лишь учебный концерт, тот самый «ля-минорный», который все ученики играют, который и я играл в 10 лет в Большом зале Филармонии.

«Времена года» — канонический христианский, католический сюжет, и Вивальди, священник, это прекрасно знал. Это страницы католического часослова. Пример — знаменитый «Часослов герцога Беррийского»⁶: 12 миниатюр, которые символизируют 12 месяцев. Каноны, которым следовал Вивальди, были очень жесткими: в определенные месяцы — охота,

Антонио Вивальди чрезвычайно интересен: родившийся в Венеции, очень популярный при жизни, с удивительной судьбой (Бах, будучи младше всего на семь лет, переписывал его сочинения!), с конца XVIII до первых десятилетий XX века он был совершенно забыт. У меня есть толстая старинная книга, посвященная множеству композиторов, — там упомянуты даже те, которых мы сейчас не играем, но Вивальди там нет. Не то чтобы о нем к началу XX века было написано мало или неправильно, как это часто бывает, — его просто не было.

В 1920–1930-х годах в монастыре в Пьемонте нашли его рукописи. Очень многое сделал Малипьеро² — создал специальное общество Вивальди в Сиене. И сразу после этого для Вивальди началось своего рода «время китча»: кто-то пел под музыку Вивальди, были пирожные, сеть отелей, обувь, дамское белье, женский оркестр, «Времена года» звучали повсюду.

Как только он «вернулся» в начале XX века, он стал тем, кого знали даже ничего не знающие о классической музыке. Как у Булгакова: «Совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно». Кстати, и в этом, и во многом другом у него очень много общего с Паганини: и бешеная популярность не только как композиторов, но и как великих скрипачей, и поздняя, посмертная «китчевая» слава. Только Вивальди жил на 100 лет раньше. **Распространение вширь — это утрата высоты.**

Совсем недавно, в конце XX столетия, что поздно для человека, умершего в 1741 году, началось серьезное к нему отношение. Только сейчас мы начинаем что-то узнавать. Нашли в церкви документы о крещении и теперь знаем, что Вивальди родился 4 марта 1678 года. Что, видимо, в этот день было землетрясение и что он был слабого здоровья. Неправда, что он, как раньше говорили, не дружил с клерикальными кругами, — он был аббат. Его мать поспешила



в другие — жатва, зимой — у очага, стужа и т.д.⁷ Такому делению на четыре можно провести очень много аналогий: четыре темперамента, четыре стороны света, четыре времени жизни, четыре евангелиста. У Вивальди — четыре концерта по три части: 12 частей, 12 месяцев, 12 знаков зодиака, 12 апостолов. В то время зодиакальный цикл как раз отождествлялся с циклом часослова. В Миланском соборе на полу выложена лента со знаками зодиака. Все, что связано с временем, течением жизни, — отождествлялось с Христом, во славу Его создавалось. Этого много в живописи, в скульптуре: здесь, в Эрмитаже.

Это — чисто религиозное сочинение. У Вивальди, как у всех великих композиторов: Бетховена, Моцарта, Баха, сочинения предназначались не только для церковной службы, а были написаны как художественные произведения, сами по себе. «Времена года» соединили великую христианскую идею с очень ярким, совершенным, виртуозным умением.

Он нравился императору Священной Римской империи Карлу VI, и тот пригласил его в Вену, видимо с серьезной перспективой. Вивальди, конечно, надеялся на оперные постановки, по обычаю не только того времени — всех времен. Ему не повезло: как только Вивальди переехал в Вену, Карл VI умер⁸. Началась борьба, престол отошел Марии Терезии. Наступила эпоха матриархата: у них Мария Терезия, у нас — Елизавета и Екатерина. Всем уже было не только не до Вивальди, но и вовсе не до музыки. Он умер в абсолютной нищете и похоронен в Вене в общей могиле — ровно за 50 лет до Моцарта⁹. С Вивальди много подобных совпадений и первых шагов на позже проторенных путях — такая мрачная шутка судьбы.

Образ и маска. Вивальди очень идет маска, и он любил маски. Он такой — венецианец, как и все великие до-романтические композиторы. Под маской личность прячется. Венеция именно этим и славилась: можно было ездить в гондоле и графиням и прачкам. Вивальди в своей музыке умело прячется, по-венециански. Его произведения из одних и тех же кубиков сложены, и, как у каждого мастера, не все его сочинения гениальны, однако все потрясающе профессиональны. Во всех них живет дух карнавала, маски, возможность спрятаться за квазилицом, поэзия города, который медленно, но верно уходит под воду... Говорим «Вивальди» — и сразу появляется Венеция: маски, уходящий под воду город, который уже никто не держит.

1 Сергей Валентинович Стадлер (р. 1962) — российский скрипач-виртуоз, дирижер, педагог.
 2 Джан Франческо Малипьеро (Gian Francesco Malipiero; 1882–1973) — итальянский композитор, музыковед.
 3 Аркаджело Корелли (Arcangelo Corelli; 1653–1713) — итальянский скрипач и композитор.
 4 Генрик Венявский (Henryk Wieniawski; в России — Генрих Иосифович Венявский; 1835–1880) — польский скрипач и композитор.
 5 «Времена года» (Le quattro stagioni: «Четыре времени года») Антонио Вивальди (1723) — первые четыре из 12 скрипичных концертов.

6 «Роскошный часослов герцога Беррийского» (Très Riches Heures du Duc de Berry) — иллюстрированная рукопись XV века. Цикл «Времена года» из 12 миниатюр с изображением развлечения знати или крестьянских работ на фоне средневековых замков — самые известные его изображения.
 7 Сочинение, которое в истории искусств считается впервые нарушившим эти каноны, — чисто светское — поэма Томсона «Времена года» (1726–1730).
 8 В 1740 году.
 9 Вивальди умер в 1741 году, Моцарт — в 1791-м.

Привилегия

Персональный сервис вне конкуренции



Привилегия

- Персональный менеджер
- Привилегии по банковским продуктам
- Выделенные премиальные офисы

8 (800) 500-24-24
www.vtb24.ru

Условия действительны на 01.04.2017 г.
Банк ВТБ 24 (публичное акционерное общество).
Генеральная лицензия Банка России № 1623. Реклама.

КРАХ



К выставке «1917. Романовы и Революция. Конец Империи». Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам». Февраль – сентябрь 2017 года. О выставке см.: журнал «Эрмитаж», № 23.

«Крах» — это серия иллюстраций на тему падения старого мира. Мгновения разрушения роскоши материального в ходе роковых событий, остановленные во времени, моменты превращения этой роскоши в руины — основные для строительства нового мира.

Техника: цифровой коллаж — фотографии переносятся в 3D-программу, где обрабатываются и становятся рельефами, разрушаются, плавятся, вращаются, теряют части, блестят и тускнеют под искусственным светом (динамические модели можно увидеть на сайте журнала: hermitage-magazine.ru). Готовые элементы переносятся обратно в двухмерное пространство для финальной композиции».

Автор: Михаил Гурович, дизайнер (Амстердам)

Использованы предметы XVIII — начала XX века с выставок Государственного Эрмитажа 2016–2017 годов.

1 | **Настольные часы с фигурой медведя**

Южная Германия (?). Вторая четверть XVII века. Дерево, медь, серебро, шелк, стекло, эмаль; литье, резьба, чеканка, гравировка, золочение. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

2 | **Фигура из Берлинского десертного сервиза императрицы Екатерины II**

Пруссия, Берлин, Королевская фарфоровая мануфактура 1770–1772. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

3 | **Консольно-стенные часы типа Lantern clock (часы-фонарь)**

Лондон. 1660–1670-е (?). Медные сплавы, сталь; литье, резьба, гравировка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

4 | **Настольные часы с фигурой турка**

Германия. XVII век. Бронза, металлические сплавы; литье, чеканка, гравировка, золочение. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

5 | **Вечернее платье из зеленого шелка с узором в византийском стиле**

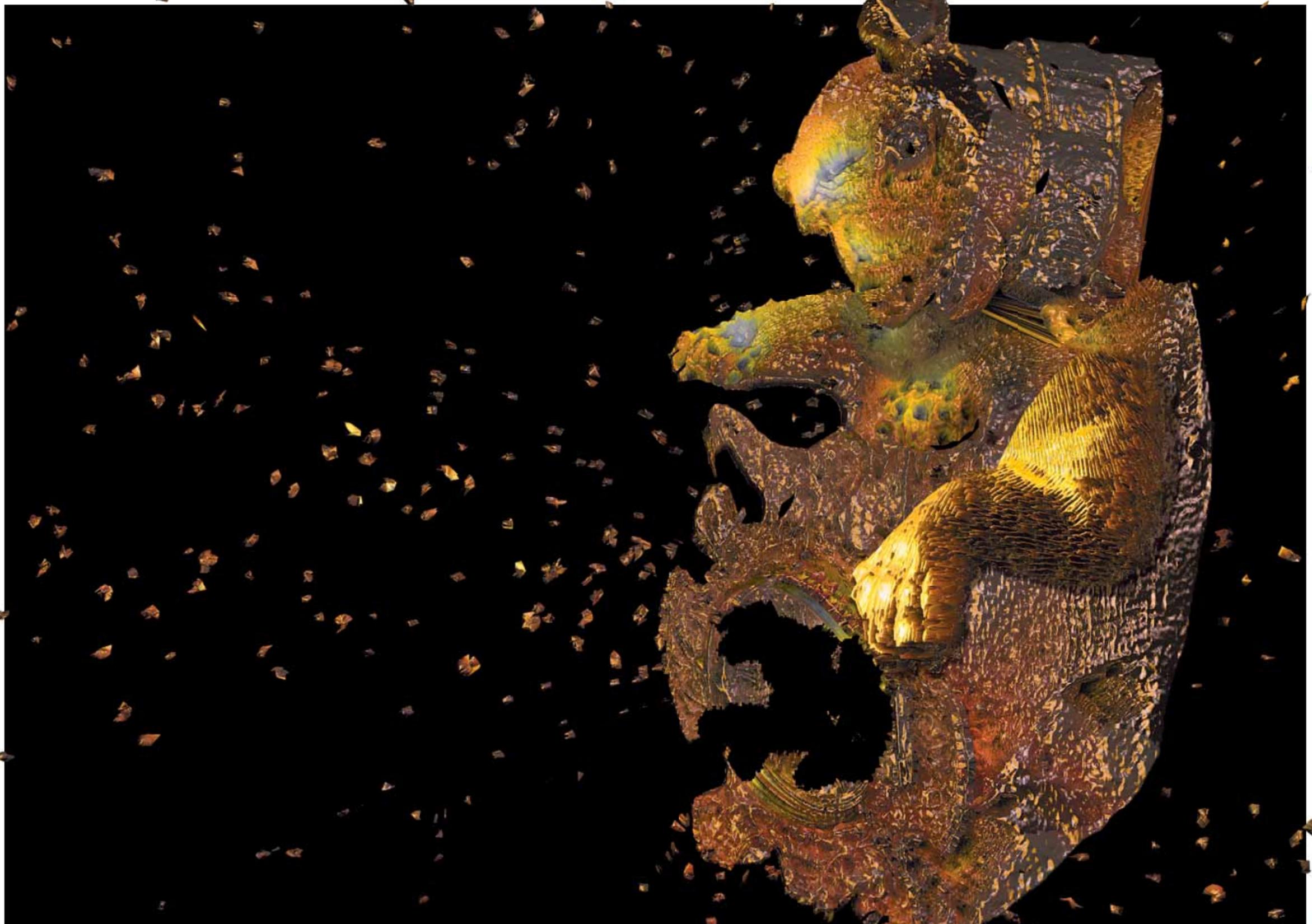
Париж, модный дом сестер Калло. 1911–1913 и **Сорти-де-валь из шелка цвета цикламена**. Россия (?). 1912–1914. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2017.

6 | **Бальное платье с туникой на белом атласном чехле**

Париж, модный дом Пакен 1910. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2017.

7 | **Послеобеденное платье, принадлежавшее императрице Александре Федоровне**

Санкт-Петербург, мастерская А. Бризака 1903–1904. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2017.





«Гильотина все ускоряет свое движение, по мере того как ускоряется ход других дел; она служит показателем общего ускорения деятельности Республики. Звук ее громадного топора периодически поднимается и падает, как сильно пульсирующее сердце».
 Томас Карлейль. «Французская революция. История» (1837)

красный террор
 гильотина

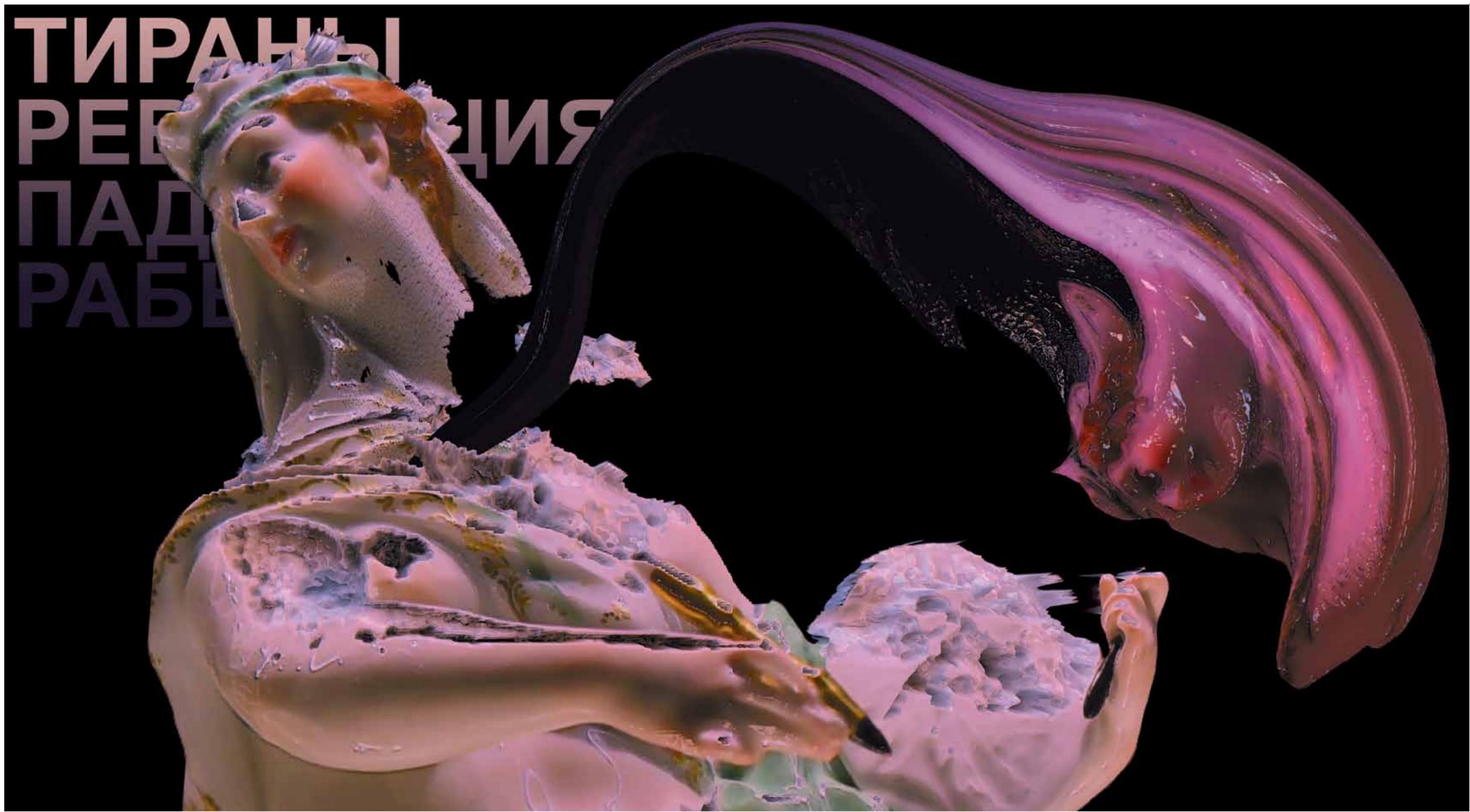
устрашение



«“Морально” осудить государственный террор революционного класса может лишь тот, кто принципиально отвергает (на словах) всякое вообще насилие — стало быть, всякую войну и всякое восстание. Для этого нужно быть просто-напросто лицемерным квакером».
 Лев Троцкий. «Терроризм и коммунизм» (1920)

вооруженное восстание,
 победоносная война,

революционный класс



Тираны мира! трепещите!
 А вы, мужайтесь и внимайте,
 Восстаньте, падшие рабы!
 Александр Пушкин. Ода «Вольность» (1817)

революция
 тираны

падшие
 рабы



Анджей Вайда. «Зритель отказывается смотреть сюжеты из недавнего прошлого» // Искусство кино. 2016. №10:

«...Я попытаюсь рассказать о своем видении истории. Иногда оно совершенно противоречит убеждениям других людей. Его критиковали, полностью отрицали. Но ведь именно так создается мифология, которую принимает общество. Или не принимает. Или общество готово с этим согласиться, или оно настроено против того, что видит на экране и что оттуда слышит. И эта игра между кем-то, кто хочет быть историком, таким странным историком, что пишет картины, и зрителем. Ведь у нас существует традиция. Например, Матейко был таким живописцем. У него был собственный взгляд на историю. Однажды, в самом начале своей карьеры исторического живописца, он произнес гениальную фразу, которую, сказать по правде, я от него не ожидал услышать: “Я начну с ран”. <...> В Краков, где работал Матейко, стягивалась вся аристократия, потому что это был свободный город. Здесь богатейшие люди понакупили дворцов, отдыхали в свое удовольствие и одновременно очень высоко себя ценили: они понимали себя как некое продолжение славного прошлого. Они ждали, что он будет живописать победы, а он возьми и скажи: “Я начну с ран”».

Ян Матейко (?)

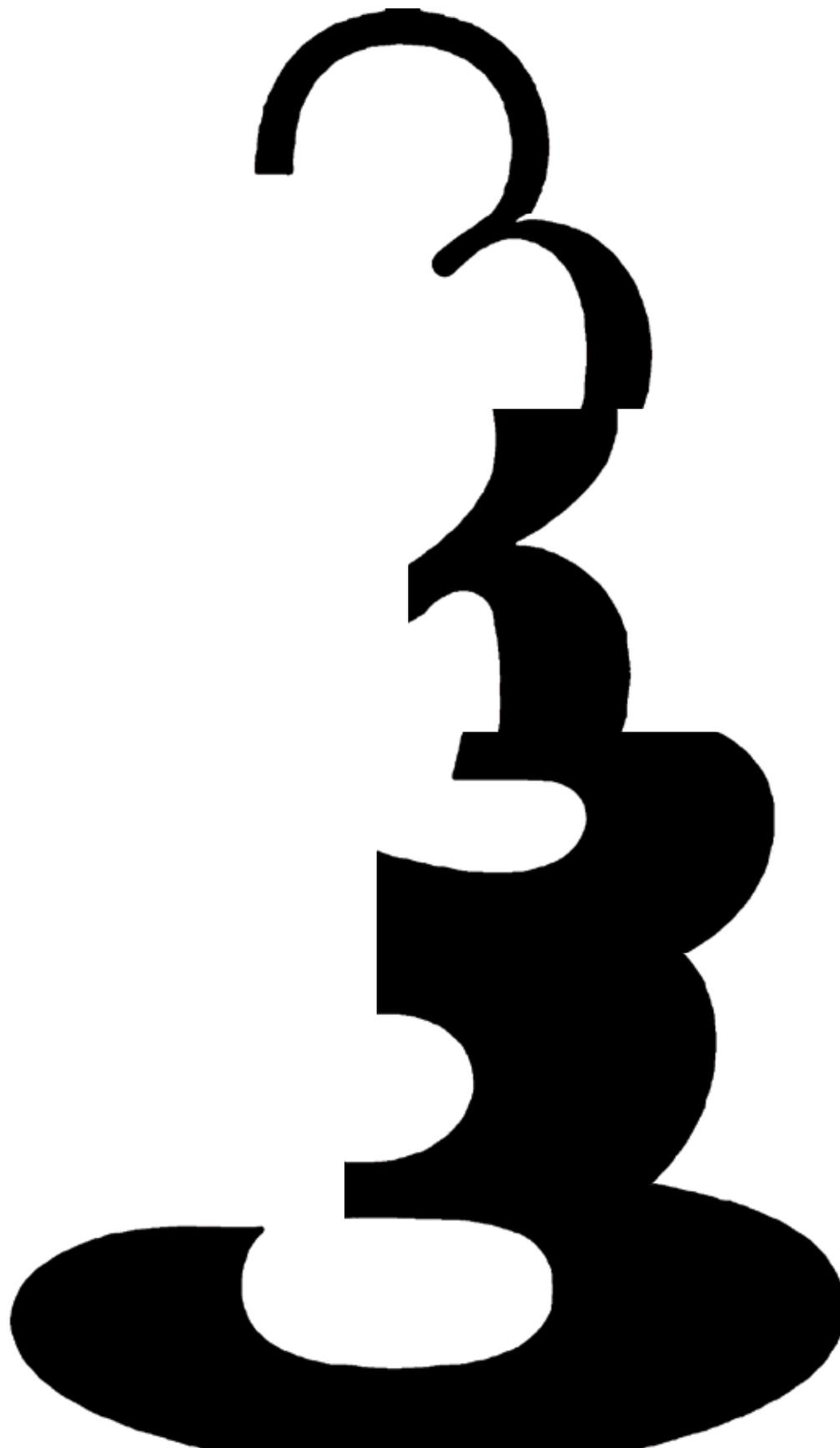
Портрет Потоцкого и Понинского

Россия. XIX ВЕК

Холст, масло. 10,5 × 14,5 см

Поступила в 1994 году по завещанию Г.Д. Душина

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



АРМЯНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



Капитель
Гарни. I ВЕК
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Дар правительства Армении

Археологические раскопки на территории Армении всегда интересовали ученых, в том числе эрмитажных исследователей. И в 1939-м, во время раскопок, молодой ученый Борис Пиотровский¹ обнаружил на холме Кармир-Блур под Ереваном руины крепости Тейшебаини. В течение трех десятилетий, с 1939 по 1971 год, он руководил в Армении археологическими работами и изучением найденных памятников. Результаты раскопок, их исследование и публикация богатейшего материала принесли ученому мировую известность.

Дохристианский период армянской истории представлен всего несколькими памятниками, среди них стоит отметить капитель колонны из храма I века в Гарни, единственного языческого храма, сохранившегося на территории Армении.

ЭРМИТАЖНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ ВКЛЮЧАЕТ В СЕБЯ БОЛЕЕ ПОЛУТОРА ТЫСЯЧ ЭКСПОНАТОВ, ЛУЧШИЕ ИЗ КОТОРЫХ ПРЕДСТАВЛЕНЫ В ПОСТОЯННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ.



Б. Б. Пиотровский в рабочей комнате
Кармир-Блур. 1960-е

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

Храм в Гарни был разрушен землетрясением в 1679 году и восстановлен в советские времена, а ионическая колонна оттуда была подарена правительством Армении Эрмитажу.

Значительную часть собрания составляют памятники раннего Средневековья, найденные в конце XIX — первой половине XX века на территории древних армянских городов (Ани, Двина, Анберда) во время археологических раскопок Н. Я. Марром, И. А. Орбели и другими учеными. Благодаря работе археологов, в эрмитажном собрании хранятся прекрасные образцы монументальной живописи из разрушенной церкви в городе Ани, а также изделия из керамики, стекла, бронзы и железа.

Период зрелого Средневековья представлен в эрмитажной коллекции выдающимися образцами армянского сереброределия, художественной резьбы по камню и дереву, керамики, монументальной живописи и книжной миниатюры. Общая особенность произведений армянского искусства — памятные надписи, которые сообщают сведения об эпохе их создания, об авторах, заказчиках, владельцах, реставраторах.

С принятием христианства в 301 году, когда крест стал для армян главным символом новой веры, в Армении появился совершенно уникальный тип памятников — хачкары². Эти памятники получили наиболее широкое распространение с IX века и отличаются удивительным



Банк А. В. Восточные собрания Эрмитажа (общая характеристика, основные линии исследования). Л., 1960:

«Заслуженной известностью пользуются ныне результаты раскопок в Кармир-Блуре (Тейшебаини) вблизи Еревана, осуществляемые под руководством Б. Б. Пиотровского Академией наук Армянской ССР совместно с Эрмитажем. Отдельные произведения урартского искусства, например бронзовые ручки от котла, или части трона в виде фантастических существ — сфинксов или крылатых быков, имелись в Эрмитаже уже в середине XIX века. К ним присоединились материалы, добытые экспедицией И. А. Орбели в Топрак-Калаэ на Ванском озере. Однако всестороннее изучение культуры Урарту, особенно его северной окраины, стало возможным лишь после многолетних раскопок в Кармир-Блуре. В экспозицию Эрмитажа включен ряд бронзовых чаш с именами правителей VIII века до н. э., сохранивших свой блеск и звон, а также шлем и колчан царя Сардури с изображением боевых колесниц, щит, разнообразная керамика и др.»



Армения.
Храм в Гарни. I ВЕК

ФОТО: НИКОЛАЙ МАЛЫШЕВ / ФОТОХРОНИКА ТАСС



Бронзовое украшение борта котла — в виде фигурки птицы с человеческим торсом и лицом, предположительно изображающее божество солнца Урарту. VIII—VII века до н. э.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

разнообразием узоров и искусностью резьбы по камню. Хачкары ставились и над могилами армян, и на местах строительства храмов, и в память о значительных событиях в жизни армянского народа. Очень часто, помимо орнамента, хачкары украшали также резные надписи, значение которых для историков трудно переоценить. Традиция устанавливать хачкары жива в Армении и по сей день. В Эрмитаже хранится один современный хачкар.

Деревянные двери и капители колонн, покрытые удивительно тонкой резьбой, а также каменные рельефы из эрмитажной коллекции, демонстрируют примеры богатого убранства армянской средневековой архитектуры. В 1940 году правительство Армении подарило Эрмитажу каменный рельеф со стены церкви Аствацацин Спитакавор

¹ Борис Борисович Пиотровский (1908–1990) — российский археолог и историк-востоковед, директор Эрмитажа (1964–1990).

² По-армянски — «крест-камень»; «хач» — «крест», «кар» — «камень».

(Белая Богородица) XIV века — с изображением Эачи и Амира-Хасана II, которые были правителями одной из областей Армении и выступили ктиторами церкви.

Совершенно особое место в армянском собрании Эрмитажа занимают памятники искусства Киликийской Армении. Киликийское армянское государство образовалось на северо-восточном побережье Средиземного моря в конце XI века и просуществовало почти 300 лет, до 1375 года. Само географическое положение Киликийской Армении, непосредственное соседство и с Византией, и с исламским миром, стало фоном для искусства, вобравшего в себя исконно армянские традиции, западные и восточные черты.

Истинным шедевром киликийского серебрodelия по праву считается триптих-реликварий 1293 года, изготовленный в монастыре Скевра и попавший в Эрмитаж из коллекции А.П.Базилевского. Стихотворная надпись на задней стенке реликвария рассказывает о том, что в средник триптиха были помещены мощи апостолов Фаддея, Петра, Павла, святого Григория Просветителя. В 2000 году Государственный Эрмитаж торжественно передал священные реликвии Армянской апостольской церкви, ныне они хранятся в главном армянском храме — Святом Эчмиадзине.



МАСТЕР ШНОФОРШАХ
Фрагмент двустворчатой двери из собора Святого Саркиса
Крым. 1371
Дерево, железо, золочение
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Сукиасян А. Г. История Киликийского армянского государства и права (XI–XIV вв.). Ереван, 1969:

«Манускрипты периода расцвета Киликийской Армении часто похожи на рукописи палеологовской Византии, чьи образцы проникали в Киликию во множестве, возможно через армянские, греческие и грузинские монастыри. Иконография киликийских манускриптов близка сирийской традиции. Но кроме этого, в поздних киликийских книгах видно влияние западноевропейского (готического) искусства. Тесные культурные и политические связи Киликии со странами Западной Европы и государствами крестоносцев объясняют сходство: «Некоторые армянские цари и даже католикосы принимали католическое вероучение, признавали верховенство римских пап над Армянской церковью, чтобы показать свою приверженность Западу, откуда они ожидали помощи»; более того, при царе Левоне V (1320–1342) «важнейшие должности в государстве были поручены людям латинского происхождения или католического вероисповедания», среди аристократов был популярен французский язык».



Рельеф из монастыря Аствацацин Спитакавор (Белая Богородица), с изображением Эачи и Амира-Хасана II. Вайоц-Дзор. 1321
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Дар правительства Армении

Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986:

«Небольшое по размерам Киликийское государство обладало высокой культурой. Ее средоточием были двор и многочисленные монастыри, связанные через епископов с царствующим домом и знатными родами. Постоянно общаясь с Востоком, соприкасаясь с придворной жизнью крестоносцев, киликийская знать имела возможности шлифовать свои вкусы на предметах роскоши как восточного, так и западного мастерства. И это повлияло на все киликийское искусство, полное утонченности и особой изысканности».



Триптих-реликварий, монастырь Скевра
Киликийская Армения. 1293
Серебро, дерево, железо;
золочение, чеканка, гравировка
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Серебряные кропило, крест напрестольный и два ковша в виде ладьи.
XVI–XVIII ВЕКА
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Замечательная серебряная ложчатая чаша, сплошь покрытая изящными резными узорами, изображениями всадников и фантастических животных, также была изготовлена в Киликийской Армении, в XII–XIII веках.

Небольшая, но очень представительная коллекция рукописей включает в себя церковные книги, изготовленные армянскими мастерами-переписчиками и миниатюристами, в том числе в Киликийской Армении.

Искусство книги, которая являлась носителем и защитником веры, языка, истории, занимало центральное место в духовной жизни христианской Армении — наряду с архитектурой. Мастерство изготовления рукописей получило распространение сразу после создания армянского алфавита в 405 году и достигло поистине удивительного уровня не только в самой Армении, но и в других центрах армянской письменности. Рукописи XIII–XVII столетий в коллекции Эрмитажа дают представление о высоком качестве пергамента, об отборной каллиграфии, сочетании различных шрифтов, разноцветных чернил и золота, о ритмичной композиции текстового листа.

Оклады, определяющие внешний облик книги, изготавливались из серебра, украшались позолотой, искусной чеканкой, цветными драгоценными или простыми камнями.

Евангелие XVII века, украшенный бриллиантами медальон-реликварий с мощами святого Георгия Победоносца и рукописная грамота были преподнесены императору



Серебряная чаша
Киликийская Армения. XII–XIII ВЕКА
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Александр II, к 25-летию воцарения, католикосом Армении Геворгом IV. Серебряный позолоченный оклад для Евангелия (первой в коллекции Эрмитажа армянской рукописи) был выполнен в петербургской ювелирной мастерской Сазикова.

Святой Георгий на медальоне представлен в западной иконографии, близкой с изображением святого на рельефе в Георгиевском (Большом Тронном) зале Зимнего дворца, где состоялась первая встреча русского императора с армянским патриархом.

Отдельное место в коллекции армянских рукописей занимает Четвероевангелие 1395 года, иллюстрированное прекрасным художником Церуном, отличавшимся совершенно особой манерой письма. Известно всего шесть рукописей с миниатюрами этого мастера: пять из них хранятся в ереванском институте рукописей Матенадаране, одна — в Эрмитаже.

Значительную часть коллекции составляют серебряная церковная утварь (поступила в Эрмитаж в 1930-х годах, после закрытия армянской церкви Святой Екатерины в Ленинграде) и бытовые предметы, украшенные позолотой, чеканными и резными орнаментами, свидетельствующие о выдающемся мастерстве армянских ювелиров XVII–XIX веков.

Триптих-реликварий,
монастырь Скевра
Киликийская Армения. 1293.
Серебро, дерево, железо;
золочение, чеканка, гравировка
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



СКЕВРСКИЙ РЕЛИКВАРИЙ 1

**ЗАЛ ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ В ЭРМИТАЖЕ ПОСВЯЩЕН
ПАМЯТИ ИОСИФА ДБГАРОВИЧА ОРБЕЛИ 2.
БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ ВЕЩЕЙ В ЭТОМ ЗАЛЕ —
ПОДАРКИ АРМЯНСКОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА
ЭРМИТАЖУ. НО СРЕДИ ПОДАРКОВ ЕСТЬ
ДВЕ ВЕЩИ ПРИОБРЕТЕННЫЕ, И СРЕДИ
НИХ — ОДНА, ПРОИСХОДЯЩАЯ ИЗ
ВЕЛИКОЙ АРМЕНИИ В КИЛИКИИ 3, —
ЗНАМЕНИТЫЙ СКЕВРСКИЙ СКЛАДЕНЬ:
ТРИПТИХ, СОДЕРЖАВШИЙ СВЯЩЕННЫЕ
МОЩИ ИЗ СРЕДНЕВЕКОВОГО
АРМЯНСКОГО МОНАСТЫРЯ СКЕВРА 4.**

Киликия — это район в южной части Малой Азии, очень важное место в истории Армении, Ближнего Востока, Крестовых походов. Киликийское армянское государство возникло здесь в XI веке. Это христианское царство оказалось в мусульманском окружении. Пребывание рядом с католическими государствами все время ставило вопрос об унии с католиками; влияние западного христианства и его переплетение с восточным создавали историческую интригу.

Складень из дерева и позолоченного серебра был сделан в 1293 году — и приобретен для Эрмитажа в составе коллекции Базилевского 5. Это реликварий, особый жанр прикладного искусства. Он состоит из трех частей. Когда открывается наружная крышка, виден восьмиконечный крест. Над створками — два медальона, которые, вероятно, сделаны позднее; в медальонах — апостолы Павел и Петр. Внизу, по краям, две фигуры. Прежде всего, это Григорий Просветитель, распространитель христианства в Армении, которая при нем стала одной из первых стран, где христианство сделалось государственной религией. Вторая фигура — апостол Фаддей (по преданию, проповедовавший христианство в Армении). Их роль в христианизации Армении наиболее важна.

Ниже в медальонах — святой Евстратий Византийский, мученик, и святой Вардан Мамиконян, погибший, в числе многих армянских военачальников, в страшной Аварайрской битве, где армия персов-зороастрийцев разбила гораздо более малочисленное войско армян 6. Когда створки раскрываются, в середине — деревянный ковчег с деревянным крестом. На кресте — Распятие, а на внутренних створках — Благовещение: ангел и Богородица с прялкой.

Повсюду остатки золоченого покрытия. Сверху медальона — Иоанн Креститель, ниже — царь Давид в венце (некоторые считают, что это венец царей, правителей Киликии). Над Марией — медальон со Стефаном Великомучеником, внизу — киликийский царь Хетум II 7.

На складне царь Хетум изображен в скромном одеянии; возможно, это связано с тем, что в 1293 году он отдал царство брату и стал отшельником-монахом. Хетум был очень верующим, но при этом западником; говорят, он даже ушел в католический монастырь. При нем была сильна идея унии восточного христианства и католиче-

*...Теперь я возглашаю свое желание,
Я выражаю просьбу,
Я обращаюсь ко всем
И настоятельно прошу:
Вы, кто увидит этот реликварий
И приложится к святым мощам, что здесь помещены,
Пусть в благодарности за молитвы ваши
И за ваши просьбы
Гетум, благородный государь Армении,
Будет увенчан со святыми в раю
И примет справедливую награду
За благодеяния, что им были мне оказаны. Аминь.*

Фрагмент надписи
на тыльной стороне средника складня 1293 года

ства; в складне мы видим сюжеты, явно связанные с западным католическим искусством: например, апостол Павел изображен с мечом 8.

Надписи по краям — неотъемлемая часть памятника. Первые буквы армянского стихотворения составляют слово «Костадин»: это — имя человека, заказавшего складень и поместившего туда, как явствует из стихотворения, мощи армянских святых. Он сохранил реликварий от египетских мамлюков, которые напали на крепость Ромкла 9, где находились святыни и эти мощи, затем сделал складень и подарил его церкви.

По боковым граням складня — медальончики с изображениями апостолов, отцов Церкви, пророков. На обратной стороне — большой серебряный с позолотой лист, со стихотворной надписью о том, что сделано это в Скевре, в 1293 году по нашему летоисчислению, по заказу настоятеля монастыря Костадина.

Судьба у складня интересная. Из монастыря Скевра, видимо, он попал к мамлюкам, затем — к крестоносцам, а обнаружился только в XIX веке, в доминиканском монастыре в Италии. В 1885 году он попадает в Эрмитаж. Пишут, что тогда он «исчез из поля зрения мировой науки», но это неправда. Выдающийся ученый Яков Ива-

нович Смирнов 10, хранитель восточного серебра, много сделавший в истории Эрмитажа, писал директору музея Всеволожскому 11 в апреле 1900 года о том, что в Эрмитаже хранится большой обложенный серебром армянский реликварий, внутри деревянного ковчега останки святых, из которых в надписях поименованы апостолы Петр и Фаддей, святой Григорий — просветитель Армении, и что реликварий следует починить. Перемещения и реставрация были осуществлены, как указывает Смирнов, поскольку ранее на складне имелись драгоценные камни, которые вынули, возможно, мамлюки или крестоносцы, и в ходе реставрации надлежало компенсировать отсутствие этих камней. Далее Яков Смирнов пишет: «Выставить реликварий, восстановленный в древнем виде в залах отделения Средних веков так, чтобы находящиеся в нем мощи были видны, едва ли может быть признано удобным ввиду того, что означенная доска с мощами представляет собой одну из древнейших святынь армяно-григорианской церкви <...> Коробка с хранящимися в ней мощами легко может быть вынута из хранящего их серебряного реликвария, если бы было признано соответственным отдать ее на хранение в ризницу какой-нибудь армяно-григорианской церкви. В случае если это возможно, можно было бы сделать гальвано-пластическое воспроизведение серебряного оклада».

Частично то, что предложил Смирнов, выполнили давно, а частично — сейчас. Тогда мощи были вынуты из складня, для них сделали специальную коробку — и передали их в церковь Зимнего дворца. Когда мы начинали готовить выставку «Сокровища Святого Эчмиадзина», разбирались в армянских вещах, то обнаружили под одним из инвентарных номеров, в шкафу в Отделе Востока, эти мощи с надписями, отдельно от складня. Нашлись тогда умные люди, которые после революции, в момент разорения дворцовой церкви, засунули мощи в ящик, чтобы никто не нашел. К сожалению, наша история дает много примеров того, как такая псевдозабывчивость хранителей помогает, а ретивость не помогает: происходит полная инвентаризация — и вещи конфискуются, продаются, уничтожаются.

12 июля 2000 года, когда была освящена после восстановления армянская церковь Святой Екатерины в Петербурге, мы торжественно передали туда эти мощи. Сейчас они перенесены в Эчмиадзин 12 и хранятся там.

Теперь армянская церковь просит сделать копию складня. Никто не просит нас вернуть сам складень, потому что это шедевр средневекового ювелирного искусства, но копию возможно сделать, поскольку в Эрмитаже создан специальный участок реставрации вещей из драгоценных металлов.

1. По мотивам телевизионного цикла передач «Мой Эрмитаж»: «Скеврский реликварий», 2009.

2. **И. А. Орбели (1887–1961)** — в 1934–1951 годах директор Эрмитажа, академик Академии наук СССР, академик и первый президент Академии наук Армянской ССР (1943–1947).

3. **Киликия** — в древности юго-восточная часть Малой Азии. С 1080 по 1375 год на ее территории существовало Киликийское армянское государство. В 1375-м Киликийское царство было захвачено египетскими мамлюками. Из Киликии происходил апостол Павел.

4. Монастырь Скевра был основан, предположительно, в XII веке.

5. **А. П. Базилевский (1829–1899)** — русский дипломат и коллекционер. Его коллекция была приобретена для Эрмитажа в 1885 году.

6. **Вардан Мамиконян (около 388 — 451)** — армянский полководец, князь, предводитель восстания армян против иранских Сасанидов, пытавшихся навязать зороастрийскую религию. Армянская церковь причислила Вардана Мамиконяна и павших вместе с ним воинов к лику святых.

7. **Хетум II (Гетум, Гайтон) (1266–1307)**.

8. В западноевропейском искусстве традиционно изображают апостола Павла с мечом.

9. **Ромкла (Ромклай)** — крепость на правом берегу Евфрата (Турция); на протяжении полутора веков она была центром Армянской апостольской церкви.

10. **Я. И. Смирнов (1869–1918)** — археолог-востоковед, историк искусства. С 1897 года до своей смерти работал в Эрмитаже.

11. **И. А. Всеволожский (1835–1909)** — в 1899–1909 годах директор Императорского Эрмитажа.

12. **Эчмиадзин** — монастырь Армянской апостольской церкви, главная резиденция ее католикоса. Расположен в городе Вагаршапат. Входит в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО.

САН-ЛАДЗАРО-ДЕЛЬИ-АРМЕНИ — «ОСТРОВ С КРЕСТОМ»

ВСЕГО В ПАРЕ КИЛОМЕТРОВ ОТ ПЛОЩАДИ САН-МАРКО, В ЮЖНОЙ ЧАСТИ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ЛАГУНЫ РАСПОЛАГАЕТСЯ ОСТРОВ СЯТОГО ЛАЗАРЯ. НЕБОЛЬШОЙ, С РОЩАМИ КИПАРИСОВ, САДАМИ, ТЕРРАСАМИ, КОТОРЫЕ УСЫПАНЫ РОЗАМИ, С ГУЛЯЮЩИМИ СВОБОДНО ПАВЛИНАМИ. ОСТРОВНОЙ МОНАСТЫРЬ САН-ЛАДЗАРО-ДЕЛЬИ-АРМЕНИ — ОДИН ИЗ МИРОВЫХ ЦЕНТРОВ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ.



Связь Венеции и Армении возникла еще в те времена, когда первые венецианские дожи выполняли функции наместников Византийской империи, а сама лагунная республика была отдаленным западным аванпостом Византии. Армяне занимали высокие посты в византийской администрации и армии: сведения об армянах в Италии сохранились с VI века¹, когда в Равенну были переведены армянские гарнизоны под руководством византийского правителя и полководца армянина Нарсеса. Византийский гарнизон города, в большинстве своем армянский, назывался *numerus Armeniorum*².

Крестовые походы и развитие торговых связей между Киликийским армянским государством и итальянскими городами-республиками (Генуей, Венецией и Пизой) значительно повлияли на формирование и укрепление армянской колонии в Италии. Тогда же в Венеции, рядом с площадью Сан-Марко, появился *domus Armeniorum* — Армянский дом. Его в 1235 году армянской общине оставил венецианский дворянин Марко Дзиани. *Domus Armeniorum* стал центром для жителей Венеции армянского происхождения и их многочисленных гостей.

С 1512 года в Венеции начала работать первая армянская типография первопечатника Акопа Мегартта. В тот же год в ней была выпущена первая армянская печатная книга «Урбатагирк» («Книга Пятницы»)». Книжное дело с самого начала становится важным фактором укрепления межнациональных и культурных связей.

В XVI веке недалеко от Венеции опустел и сделался необитаемым небольшой остров⁴. В 1715 году его история начинается снова: сюда с монашеской общиной, спасаясь от войны между Византией и Османской империей, прибывает доктор богословия (в армянской церкви — вартaped) Петр Мхитар («Утешитель») Севастийский (1676–1749).

Армянская община получила остров Святого Лазаря в дар и в вечное владение 26 августа 1717 года, по декрету сената Венеции. Мхитару Севастийскому и членам его ордена мхитаристов (*Ordo Mechiliaristarum Venetiarum*) было разрешено вести богослужение по армянскому обряду и на армянском языке.

Члены ордена сами построили монастырь, восстановили старинную церковь «раскаивающихся прокаженных» и ушедшие под воду участки острова, вчетверо увеличив его размеры⁵. Занятием монахов стали переводы, публикация работ по армянской истории и литературе, книгопечатание. В 1742 году завершилось строительство монастыря и библиотеки, а в 1789-м была запущена типография, которая работала с тех пор практически непрерывно. У издательства мхитаристов не было своего названия, поэтому и местом издания книг, и издателем считается Венеция.

И все же главная заслуга ордена мхитаристов — создание ценнейшей коллекции древнеармянских манускриптов: в монастыре хранятся тысячи рукописей, десятки тысяч древнейших и современных книг. Монастырь на острове Святого Лазаря стал крупным научным центром по изучению ориенталистики. Это, к слову, послужило важным аргументом для Наполеона Бонапарта, закрывавшего церковные конгрегации во Франции и в завоеванных странах в начале XIX века⁶, но сделавшего исключение для Сан-Ладзаро-дель-Армени. Ученые из монастыря доказали, что представляют собой не конгрегацию, а университетское общество: многочисленные изданные на острове труды прекрасно это демонстрировали. Эдикт Наполеона гласил: «Монахи острова Святого Лазаря сохраняют свой нынешний статут до тех пор, пока с нашей стороны не будет иного распоряжения». Новых распоряжений не последовало, а в 1810 году Бонапарт присвоил острову статус *Academia Armena Sancti Lazari*; членами академии стали многие лингвисты, историки, востоковеды.



200-ЛЕТНЯЯ КОЛЛЕКЦИЯ

В монастыре Святого Лазаря находится обширная, но разрозненная коллекция уникальных восточных древностей и произведений искусства, собранных монахами и подаренных монастырю армянскими меценатами со всего мира. Здесь выставлено много прекрасных картин, в том числе «Хаос» (1841) Ивана Айвазовского, который тот преподнес в дар монастырю; экспонируется и указ Петра I, с личной подписью монарха, о разрешении армянам вести торговлю на всей территории России. В монастырской коллекции хранятся древние ценности: бирманский манускрипт, коллекция ушебти — древнеегипетских погребальных статуэток, оригинальная погребальная маска Комитаса, тайно сделанная монахами-мхитаристами сразу после смерти композитора, позолоченный меч последнего киликийского царя Левона VI (1366), древние армянские манускрипты и более четырех тысяч индийских, арабских и египетских артефактов.

Среди даров, принятых монахами в коллекцию, можно увидеть манну (чуждая пища, ниспосланная Богом израильтянам во время их скитания в пустыне), китайские резные фигурки из слоновой кости, небольшой арсенал античного оружия, набор немецких медалей, прекрасный портрет Оливера Кромвеля и другие уникальные артефакты.

Главной ценностью коллекции считаются египетская мумия и саркофаг, подаренные в 1825 году Погосом Нубар-паша, египетским министром торговли и иностранных дел армянского происхождения. Радиоуглеродный анализ и исследования французских ученых позволили датировать мумию 450–430 годами до н.э.

Национальный павильон Армении на острове Святого Лазаря получил «Золотого льва» Венецианской биеннале в 2015 году.

1. См.: Армянская советская энциклопедия. Т. 4. Ереван, 1978. С. 440–441.

2. См.: Balard M., Ducellier A. Les Arméniens en Italie byzantine (VI^e–XI^e siècle) // Migrations et diasporas méditerranéennes: X^e–XVI^e siècles. Paris, 2002. P. 34. (Publications de la Sorbonne. Vol. 19).

3. См.: Чугасян Б. Урбатагирк // Армянская советская энциклопедия. Т. 12. Ереван, 1986. С. 283.

4. С XII века на острове Святого Лазаря был организован венецианский лепрозорий, куда монахи-бenedиктинцы отправляли прокаженных. В честь покровителя этого места и несчастных больных и назван остров. Итальянцы и здешние жители иногда именуют его «Маленькой Арменией», а иногда — «Островом Святого Креста».

5. Вначале площадь острова составляла семь тысяч квадратных метров. Впоследствии, благодаря содействию венецианских властей, она увеличилась до 30 тысяч квадратных метров.

6. Декретом от 3 мессидора XII года (22 июня 1802) были распущены все незарегистрированные конгрегации. Некоторую поддержку получили лишь миссионерские ордены и женские конгрегации, занимавшиеся обслуживанием школ и больниц.



ФОТО: АНТОН НОСИК

Богатейшая монастырская библиотека насчитывает более 150 тысяч старинных книг, более пяти тысяч рукописей, четыре тысячи из которых — армянские, в том числе рукопись Евангелия царицы Млке (851 или 862)⁷.

С момента открытия в 1789 году, типографией монастыря было выпущено множество изданий не только на армянском языке, но и на латинском, итальянском, французском, английском и русском. Книгопечатное дело и библиотека играли важную роль в обучении значительной части религиозной и светской элиты Армении, а Мхитару Севастийскому принесли признание в качестве отца арменистики: за 30 лет руководства орденом Мхитар подготовил трехтомный словарь армянского языка (с разделом, который посвящен именам собственным); был автором грамматик древнего и современного армянского языка и других значимых трудов. В 1773–1775 годах Мхитар подготовил новое издание Библии, сопоставив тексты на семи языках.

Говоря о русскоязычных изданиях монастырской библиотеки, следует упомянуть Габриэла Айвазовского (Айвазяна), брата художника Ивана Константиновича Айвазовского. Габриэл прибыл в Венецию в 1826 году, в 1830-м был пострижен в монахи, а в 1834-м рукоположен в священники. В монастыре на острове Святого Лазаря отец Габриэл преподавал языки: он владел 15 древними и новыми языками. В 1836 году он издал свою книгу «Очерк истории России» на армянском. Позже вышло еще несколько его книг; в библиотеке монастыря хранится первый перевод на армянский язык басен Крылова, сделанный Габриэлом.

Иван Айвазовский, живший в Италии с 1840 года, написал там около 50 крупных работ. Первым итальянским городом в ходе поездки художника стала Венеция, в том числе и остров Святого Лазаря, куда он приехал навестить старшего брата. Здесь живописец создал цикл картин, посвященных Венеции и истории монастыря Святого Лазаря: «Хаос» (1841), «Венеция» (1842), «Мхитаристы на острове Святого Лазаря» (1843) и «Посещение Байроном мхитаристов на острове Святого Лазаря в Венеции» (1899).

Остров Святого Лазаря в южной части Венецианской лагуны. В 2017 году исполняется 300 лет с момента основания здесь конгрегации мхитаристов.

7. Наиболее старая из сохранившихся армянских рукописей, относящаяся к числу важнейших памятников армянской книжной культуры ранней эпохи.

8. Авгерян А. Дневник // Базмавеп. 1924. №4. С. 122. Цит. по: Даштени Х. Письма Байрона об армянах и Армении // Известия АН Армянской ССР. 1960. №5–6. С. 232–233.

9. Авгерян А. Дневник. С. 135.

10. Там же. С. 122.

11. Там же. С. 136.

12. Там же. С. 126.

13. См.: MacCarthy F. Byron: Life and Legend. London, 2002.

14. См.: Даштени Х. Письма Байрона об армянах и Армении. С. 233.

Один из небольших залов монастыря посвящен самому известному паломнику Сан-Ладзаро-дельи-Армени — лорду Байрону, который бывал на острове в 1816–1817 годах. Жить Байрону в монастыре не позволили, но разрешили приезжать и заниматься с монахами. На протяжении трех месяцев лорд ежедневно приплывал на остров для занятий армянским языком.

«...Это богатый язык, который может щедро вознаградить того, кто возьмет на себя труд его изучить. Я-то стараюсь вовсю, не ослаблю стараний и впредь, но не отвечаю ни за результаты, ни (тем более) за то, какковы будут мои намерения и мои успехи. В этом монастыре есть весьма любопытные манускрипты (рукописи) и книги. Есть и переводы с греческих оригиналов

стара давали воображению и представляли известные трудности для занимающегося. В это время на меня, как, вероятно, и на всех других путешественников, произвела большое впечатление община св. Лазаря, которая, кажется, соединяет в себе все преимущества монастырского учреждения, не обладая ни одним из его пороков. Чистота, комфорт, кротость, непритворное благочестие, таланты и добродетели братьев ордена способны внушить светскому человеку убеждение, что существует другой, лучший мир даже в этой жизни. Эти люди — духовные лица терпящей рабство, но благородной нации, которая подверглась изгнанию и гнету наравне с евреями и греками, но не вынесла из него ни озлобленности первых, ни раболепия вторых.

«ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ БУКВА АРМЯНСКОГО АЛФАВИТА МОГЛА БЫ СЫГРАТЬ РОЛЬ НАСТОЯЩЕГО ВАТЕРЛОО...»

(считавшихся утерянными), а также с персидского, сирийского и других языков, не говоря уже о трудах авторов их собственного народа. Четыре года назад французы, оказывается, открыли кафедру арменистики у себя...» — писал он в Лондон своему другу, поэту Томасу Муру⁸.

Муру вспоминал: «Обычно он [Байрон] часть утра посвящал изучению армянского языка на одном из островов лагуны, в монастыре армян-мхитаристов».

Авгерян пишет: «50 дней подряд он посещал монастырь и занимался по 2–3 часа в день»⁹. Однако Байрон не ограничился тремя месяцами занятий. В дальнейшем он в течение двух лет часто приезжал на остров, чтобы углубить познания. Свои упражнения по армянскому письму Байрон собрал в книге Lord Byron Armenian Exercises and Poetry.

За полгода Байрон выучил грабар (древнеармянский язык) и даже сделал несколько переводов с армянского на английский и с английского на армянский. В освоении языка поэту помогал Арутюн Авгерян, с которым тот сотрудничал при создании учебника по армяно-английской грамматике, содержавшего байроновские переводы.

Авгерян так описывает в своем дневнике первое посещение острова Святого Лазаря Байроном: «1 декабря... наш остров посетил прославленный поэт Англии Lord Byron, чьи произведения ценятся на вес золота. Это молодой человек, подвижный, с веселым нравом и огненными глазами; хотя он слегка прихрамывал на одну ногу, но был хорош собой»¹⁰.

Из предисловия к учебнику по армяно-английской грамматике, написанного по просьбе Авгеряна Байроном: «Прибыв в Венецию в 1816 году, я нашел, что ум мой был в таком состоянии, которое требовало занятий, и притом такого рода, чтобы они только немного про-

Эта нация приобрела богатства, не прибегая к ростовщичеству, и все почести, которые могут быть дарованы тому, кто находится в рабстве, без интриг...» Данное предисловие Байрон представил Авгеряну, но мхитаристы, руководствуясь политическими соображениями, решили его не публиковать. «И хотя он [Байрон] согласился написать другое, менее опасное предисловие, но, будучи обижен этим, не пожелал больше посещать монастырь и не дал денег, обещанных для издания учебника», — заметил Авгерян в своем дневнике¹¹.

Однако и после инцидента лорд старался помогать монахам. «Трудно было бы, быть может, найти летописи народа, менее запятнанные преступлениями, чем летопись армян, добродетели которых были мирные, а пороки — следствия притеснения»¹².

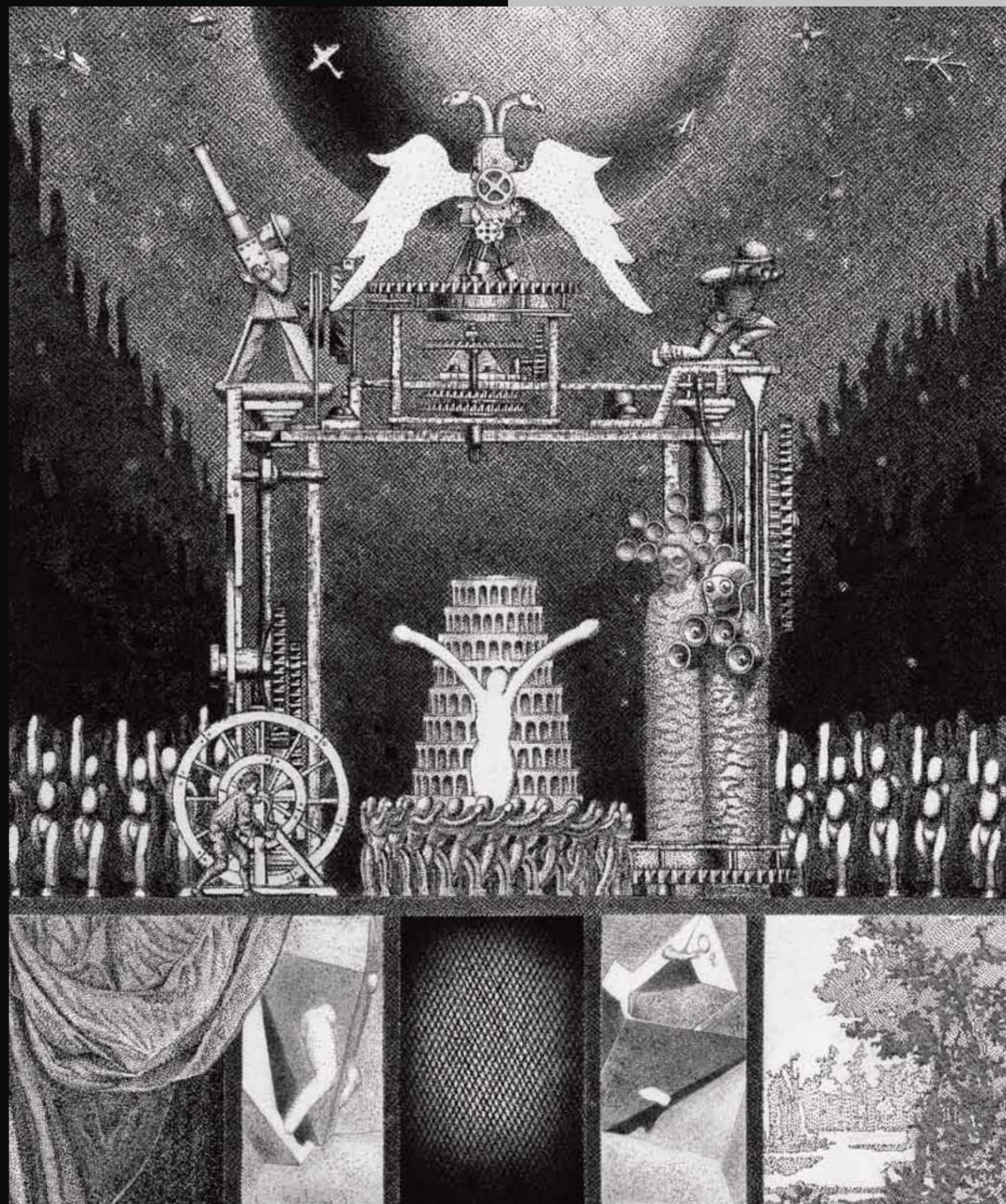
Фиона Маккарти в книге «Байрон: жизнь и легенда»¹³ пишет, что поэт имел несколько причин для изучения армянского языка. Монахи, которые были изгнанниками, как и он сам, — импонировали ему. Трудность армянского языка, с его «Ватерлоо алфавита»¹⁴ («двадцать шестая буква армянского алфавита могла бы сыграть роль настоящего Ватерлоо во всяком алфавите» [лорд Байрон]), была печально известна, и Байрон «обнаружил, что его ум» хотел чего-то «скальпирующего». Дабы усилить трудности, он изучил этот язык в двух версиях: современно-разговорной и древней. Более того, Байрон пообещал себе, что когда ему исполнится 30 лет, он станет благочестивым, — и его поездки в монастырь на Сан-Ладзаро удовлетворили его неутолимую жажду религиозной жизни.

Под сводами длинной крытой галереи, в тени монастырского сада, у самой пристани, вблизи морских волн... повсюду на острове человек погружается в покой и созерцание. Здесь, вдали от суеты, продолжается важная работа: в библиотеке, типографии, в кельях...

«ЭРМИТАЖ ИЗВЕСТЕН В МИРЕ ФАНТАСТИЧЕСКИМИ КОЛЛЕКЦИЯМИ СТАРОГО И НОВОГО ИСКУССТВА. ИМПЕРАТОРСКИЙ ЭРМИТАЖ ВПОЛНЕ МОЖЕТ ОБОЙТИСЬ БЕЗ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ЧАСТО ПРОВОКАТИВНОГО, ИНОГДА — ВУЛЬГАРНОГО. НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ЗАНИМАТЬСЯ СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ, ЧТОБЫ БЫТЬ СОВРЕМЕННЫМ, КАЗАТЬСЯ МОДНЫМ. НЕТ НИЧЕГО ПОШЛЕЕ МОЛОДЯЩИХСЯ ПЕНСИОНЕРОВ. НО ЭРМИТАЖ ПРОЯВИЛ ИНТЕРЕС К СОВРЕМЕННОМУ ИСКУССТВУ, ОНО ВЗБОДРИЛО, КАЧНУЛО АДРЕНАЛИН, ПРИВНЕСЛО ИНТРИГУ, ПРИЧАСТНОСТЬ К СОВРЕМЕННОМУ ИСКУССТВУ МАРКИРУЕТ ОБЩЕСТВЕННУЮ ПОЗИЦИЮ, СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС. ЕСТЬ РАЗНИЦА МЕЖДУ СТАРЫМ КЛАССИЧЕСКИМ И СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ, Я ЕЕ ВИЖУ. ЛЮДИ, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ, МНЕ ПО-ЧЕЛОВЕЧЕСКИ СИМПАТИЧНЫ, ОНИ — СЛАВНЫЕ, ОСТРОУМНЫЕ РЕБЯТА, ОБРАЗОВАНЫ НЕ МЕНЬШЕ, ЧЕМ СВАРЛИВЫЕ АКАДЕМИКИ С КРОШКАМИ В БОРОДЕ. КТО СМОГ БЫ ОТКАЗАТЬСЯ ОТ СОВРЕМЕННОЙ ВЫСТАВКИ В ЭРМИТАЖЕ? Я БЫ НЕ ОТКАЗАЛСЯ».

СЕМЕН МИХАЙЛОВСКИЙ,
КОМИССАР ПАВИЛЬОНА РОССИИ
НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ

THE A
TRUM
ORBIS
MMXVII

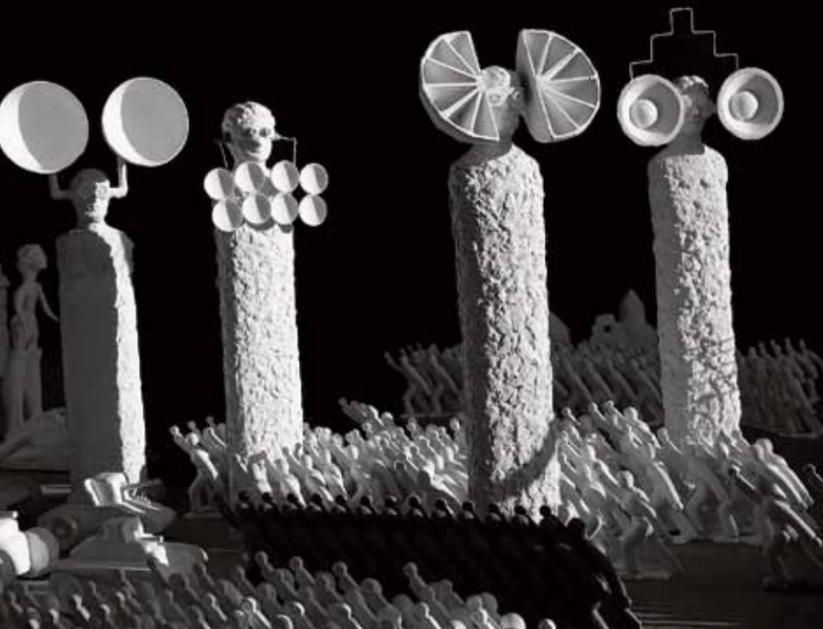


Давид Манукян, студент факультета архитектуры Санкт-Петербургской Академии художеств для проекта THEATRUM ORBIS.
2017. Бунагов, тушь, темпера. 51 × 42 см

ИСКУССТВО ПАМЯТИ

О ПРОЕКТЕ «СМЕНА ДЕКОРАЦИЙ» ДЛЯ 57-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ

МОЙ ПРОЕКТ — ЧАСТЬ THEATRUM ORBIS TERRARUM, ФОРМУЛИРОВКУ МНЕ ПОДСКАЗАЛ МОЙ СОКУРАТОР ДЖУЗЕППЕ БАРБЬЕРИ. МЕНЯ С САМОГО НАЧАЛА ИНТЕРЕСОВАЛА КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРА. НЕ ТОГО ТЕАТРА, В КОТОРОМ ИГРАЮТ И РАССКАЗЫВАЮТ ИСТОРИИ, НО ТА КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРА, КОТОРАЯ СУЩЕСТВОВАЛА ИСПОКОН ВЕКОВ.



Фрагмент проекта Гриши Брускина
«Смена декораций»

ГРИША БРУСКИН¹

Российский павильон на 57-й Венецианской биеннале будут представлять три участника: Гриша Брускин, Recycle Group и Саша Пирогова.

Название придумано вами. В чем его идея?

Самая древняя и архаичная идея театра — античная, когда представлялось, что Земля — это некая сцена, где люди разыгрывают спектакль для богов. Позже, уже в барочное, ренессансное время, эта концепция продолжала существовать. Были изображения, где боги восседают на небесах и смотрят на то, что происходит внизу, как на живой театр.

Позже эта концепция претерпевала всяческие изменения — и театр понимался в расширяющемся смысле, как некая метафора. Был театр Theatrum Orbis, или Orbis сокращенно, именем которого назван весь проект: мир как театр. В переносном смысле. Потому что в буквальном смысле это был трактат с собранием географических карт, ведь то было время Великих географических открытий.

Тогда пользовалась популярностью идея метафорического театра. Составлялись всевозможные компендиумы, обзоры, — театры, которые позже называли атласами. Самым загадочным и таинственным был театр Джулио Камилло — «Театр памяти»². Он представлял собой кладезь знаний, как древний, что ли, Интернет. Там можно было найти все что угодно, получить любое знание о мире. Это был своеобразный древний компьютер, построенный в XVI веке, но он до нас не дошел, остался окутанным мистической тайной.

Джулио Камилло интересовал меня многие годы, и мой проект «Смена декораций» был начат с макета скульптуры театра в виде пирамиды. «Смена декораций» связана с декорациями, в которых происходит современная жизнь. Мир меняется стремительно, меняются и декорации. Главная тема проекта — это современность, которая связана с архаикой. Всегда. Если ты пропал в свое время, то ты не способен понять, в каком мире ты живешь. Ты несовершенен. Для того чтобы это описать, нужно из этого контекста выйти и посмотреть на современность со стороны, выпасть из буквальной современности.

Даже в самом новом, в самом современном прослеживаются архаические, древние формы. Например, пирамиды в Лувре (похожую, кстати, изобразил наш архитектор Иван Леонидов³) — это древняя идея. Так было всегда. Возьмем, к примеру, кубизм — он тоже связан с архаическими культурами: примитивными, египетской и т. д. Я исследую эту тему не в научном смысле, а тем способом, который доступен художнику.

Viva arte viva («Да здравствует живое искусство!») — такую тему для 57-й Венецианской биеннале предложила главный куратор Центра Помпиду Кристина Масель. А живо ли сегодня искусство?

Искусство безусловно живо, поэтому я им занимаюсь всю жизнь и оно мне не надоело. Название очень широкое, но я его поддерживаю. Зачем я этим занимаюсь? Мне важно, чтобы человек, который увидел мой проект, иначе взглянул на современный мир. Чтобы это помогло ему понять и увидеть мир иначе. Искусство помогает лучше понять мир, обладает особым методом, которым не обладают другие виды человеческой деятельности, и в этом смысле, конечно, «да здравствует искусство!».

Представленный в Венеции⁴ проект «Коллекция археолога», когда вы зарыли в землю бронзовые скульптуры, а затем извлекли их обратно и выставили в качестве полноценных археологических объектов, — тоже своего рода «театр жизни и смерти». Коллекция археолога — это музей. Можно ли говорить о музее, об Эрмитаже, как театре жизни и смерти?

Проект «Коллекция археолога» посвящен тому, как возникают, бытуют, умирают и живут после смерти идеологии, идеологические мифы. Но, конечно, некоторая театральность там присутствует. Это своего рода театр застывшей декорации.

Эрмитаж был первым музеем, который я увидел. Мне было пять лет, когда отец привез меня в Ленинград и повел в Эрмитаж. Я тогда не поверил своим глазам — мне казалось, что я попал в пещеру Али-Бабы. Мы смотрели картины, скульптуры, гравюры — я всем восхищался. В конце концов мы попали в зал с рыцарскими доспехами, ружьями, я понял, что наступил особенный момент... но в это время так захотелось в туалет — и мы побежали его искать. Я спросил: «Папа, а мы вернемся?» Он ответил: «Да, конечно, вернемся». Но мы не вернулись. Осталось ощущение, что чего-то недосмотрел. Так начался мой путь в искусство.

Теперь, каждый раз приходя в Эрмитаж, пытаюсь досмотреть, но до сих пор не получается. Ведь когда смотришь одни и те же любимые картины, ты как бы беседуешь с их авторами, и это бесконечный диалог. Ты находишь всё новые и новые нюансы, которые интересно обсуждать, интересно интерпретировать, строить какие-то версии.

Выставки проходят в церквях, дворцах, на руинах: искусство для места или место для искусства?

Это интересный вопрос. Конечно, от места зависит очень многое. Есть такие места, локусы... Но многое зависит и от художника, человека, его задачи. На-

пример, помещать искусство в руины — это всегда сомнительно. Европейцы вообще влюблены в руины, в старое, в древнее. Почему они, собственно, вообще влюблены в старое-древнее? Потому что была идея когда-то: чем древнее, тем истиннее, правильнее. Например, во времена Ренессанса мыслители были увлечены египетским знанием. Тогда были модными книги о Гермесе Трисмегисте, поскольку полагали, что Гермес Трисмегист — первый египетский жрец и что ему Бог рассказал некую истину, которая со временем искажалась. Древние книги предназначались для того, чтобы ее узнать. Меня самого идея руин привлекает.

Рембрандт во дворце и в ангаре — разные Рембрандты?

Все зависит от того, как поместить Рембрандта в ангаре, как его осветить, как показать. В принципе, для меня это один и тот же Рембрандт, если он правильно показан. Если с чем-то смешать, изменить контекст, то может стать и не Рембрандтом.

Пару лет тому назад я был в Амстердаме и зашел в Рейксмузеум; увидел отреставрированные картины Рембрандта и Вермеера: для меня они много потеряли, Вермеер перестал быть Вермеером, а стал казаться почтовыми открытками. Рембрандта можно уничтожить не только неправильным контекстом, но и варварской реставрацией. Время — это значимый соавтор, и убирая его следы, мы убираем что-то очень важное. Реставраторы должны уважать время как художника.

Я видел неотреставрированную Сикстинскую капеллу, а недавно смотрел «Страшный суд» и потолки после реставрации... в общем, мне стало плохо. Как уничтожили, что уничтожили — трудно сказать, никто не ответит на этот вопрос. Помимо того, что нарушен красочный слой, еще неделикатно обошлись с самым важным соавтором (временем). Реставрация должна быть очень деликатной. Бывает, приходишь в музей — и шокирован. Например, почти во всех американских музеях это выглядит неважно. А в Вене отреставрированные картины выглядят прекрасно. Но в наших музеях я не видел испорченных картин.

Ждать ли нового «большого стиля»?

Я не кудесник и не ясновидающий, поэтому тут вряд ли скажу. Что понимать под «большим стилем»? Нет никаких предпосылок, что какой-то «большой стиль» может появиться. Нам в советское время вбили в голову, будто искусством называются настолько разные вещи, что приходится удивляться, насколько многое именуется одним и тем же словом. Что будет в дальнейшем? С моей точки зрения, скорее разностилье и лоскутное одеяло.

¹ Гриша Брускин (Григорий Давидович Брускин; р. 1945) — российский и американский художник. Произведения находятся в коллекциях крупнейших музеев мира. Живет и работает в Нью-Йорке. Участник экспозиции российского павильона 57-й Венецианской биеннале (2017).

² 1530-е годы.

³ Иван Ильич Леонидов (1902–1959) — архитектор, представитель русского авангарда, конструктивизма, мастер «бумажной архитектуры».

⁴ 56-я Венецианская биеннале (2015), параллельная программа.

БЛОКИРОВАННЫЙ КОНТЕНТ

О ПРОЕКТЕ BLOCKED CONTENT
ДЛЯ 57-й ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ

АНДРЕЙ БЛОХИН И ГЕОРГИЙ КУЗНЕЦОВ (RECYCLE GROUP)

До какой степени возможна интервенция современного искусства в музее? В пространство экспозиции? Есть ли табу?

Через месяц после открытия Венецианской биеннале, в июне, у нас выставка в Пушкинском музее, поэтому вопрос интервенции для нас живой, мы с ним существуем давно. Музей сам регулирует те рамки, в которых можно работать, и те, за которые выходить нельзя. Если современному художнику дать волю, то он любое пространство может взять под свой проект — хоть весь музей. Вопрос лишь в том, способен ли на это музей. И конечно, это вопрос контекста: любой проект, связанный с интервенцией, так или иначе должен взаимодействовать с теми залами, с той средой, в которую его помещают. Важно правильное сочетание работы куратора музея и художника. А объём — чем больше, тем лучше. Всегда можно развернуться. Мы любим масштабные проекты.

Важны и идеологические вопросы. Например, если в зале в Эрмитаже или Пушкинском музее висит «Вторая мировая война», а ты рядом делаешь объекты с иронией, то это вряд ли будет совместимо, явно не вызовет ожидаемого отклика у зрителя и куратора. А если же это будет, например, Ренессанс, сочетающийся с концепцией выставки, то тогда всё круто.

Здесь и вопрос рамок, которые художник ставит сам себе. Хорошая интервенция — это всегда диалог. Тот, который можно увидеть со стороны. Между пространством, находящимися в нем объектами и тем, что художник хочет привнести в пространство.

Theatrum Orbis и Blocked Content

Theatrum Orbis, театр жизни и смерти, — это театр не в привычном восприятии, а как жизнь земли, атлас. В Theatrum Orbis в свое время были описаны все известные территории, открытые человеком, цивилизацией. В этот контекст наш проект ложится театром виртуальным, театром жизни нового измерения, где тоже существуют и жизнь, и смерть (как блокировка в том числе), и ад. В нашем проекте есть параллель с «Божественной комедией», девятым кругом ада, где грешники превращаются в ледяные глыбы, начиная с лица, с застывших слёз.

МЫ ПРЕДСТАВИМ ПРОЕКТ О ТОМ, КАК ЧЕЛОВЕК ВНУТРИ ИНТЕРНЕТА НЕ МОЖЕТ УМЕРЕТЬ. ЕГО ПРОФАЙЛ, ЕГО СОЗНАНИЕ, ТУДА ЗАГРУЖЕННОЕ, МОЖЕТ ЖИТЬ ВЕЧНО. ЕДИНСТВЕННОЙ ВОЗМОЖНОСТЬЮ ВИРТУАЛЬНОЙ СМЕРТИ ЯВЛЯЕТСЯ БЛОКИРОВКА. МЫ ИЗУЧАЕМ ВОПРОС: КТО И КАК МОЖЕТ БЫТЬ ЗАБЛОКИРОВАН, КАК ЭТО ВЫГЛЯДИТ, КАК МАШИНЫ СЧИТЫВАЮТ МИР И КАК МИР ВИДИТ ЧЕЛОВЕК, КАК ВСЕ ЭТО СОЧЕТАЕТСЯ ДРУГ С ДРУГОМ, КАК МАТЕРИАЛЬНАЯ ЧАСТЬ СТАНОВИТСЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОЙ И НАОБОРОТ?

Диалог между новым искусством и старым искусством. Если современный художник сумеет создать правильное сочетание между, например, античными скульптурами и своим проектом, то тогда все складывается.

Вы предпочитаете использовать в собственных работах сложные фактуры. Иногда вас выручает ведро силикона, которое вы берете с собой, когда отправляетесь, например, в лес. Как часто вы прибегаете к такому способу сбора фактур?

Постоянно. Наверное, с того самого момента, как мы начали работать с темой археологии будущего и фейковой историей. Если мы берем какой-то предмет искусства, то делаем из него такой артефакт, чтобы через 200–300 лет наши потомки считали его действительным объектом поклонения, имевшимся у нашей цивилизации. У нас были ретрофутуристические объекты (и сейчас мы продолжаем их делать), говорящие о том, как наше время может выглядеть спустя сотни лет. Для этого нам необходимы разные текстуры: каменные, деревянные... их надо где-то найти. Мы берем силикон и ездим с ним, только сейчас уже во Франции, а прежде делали это в России.

Это всё игра с иллюзиями. Тема наших недавних проектов — виртуальная реальность, которая пытается выглядеть как духовный мир, старается почерпнуть что-то из него. Человек не понимает, к какому миру отнести мир виртуальный: к материальному или к духовному. Возникла необходимость создать правдоподобную иллюзию именно этих артефактов: они притворяются каменными и старыми, а на самом деле они мягкие и из резины.

Цифровой мир все время пытается брать на себя новые функции. Он не материальный и не духовный, он — третий. Ни хороший, ни плохой. Как жизнь, которая не может быть ни хорошей, ни плохой: она разная.

Субъективная человеческая история в том, что люди пытаются всё делить на черное и белое. Но «третий мир» — это просто мир, в котором слишком много информации. Он съедает сам себя. И, съедая сам себя, не имеет при этом внутри себя смысла, старается найти его, но не может. Обратимся хотя бы к Бодрийяру, к его симулякрам¹.

Это борьба, бессмысленная борьба за смысл. И бегство. Люди пытаются убежать от окружающей реальности, погружаясь в мир виртуальный, создавая идеалистические образы себя и своей жизни в социальных сетях.

Произведения Recycle задумываются как произведения на века?

Хочется в это верить. При выборе материала у нас есть две разные стратегии: когда материал должен очень быстро разрушиться, чтобы часть объекта, сделанная из него, исчезла (речь о специальных быстроразрушаемых биопластиках), и когда материал позволяет объекту не стареть, а, напротив, «новеть».

Как правило, все используемые нами материалы долговечны. У нас есть новая технология нанобетона, которая позволяет делать арт-объекты действительно на века. Как гранит, хотя этот новый материал — литыевой.

В выборе материалов мы больше руководствуемся рамками времени, когда эти материалы были созданы. Мы хотим, чтобы выбранный материал точно так же отображал наше время, как и смысл, который мы в него вкладываем.

Что в Эрмитаже просится «в силикон»? Что может являться объектом внимания для Recycle Group?

Для нас было бы здорово, конечно, чтобы когда-нибудь нас пустили в музей и дали возможность силиконом снять какие-то формы с исторических скульптур или гипсовых слепков. Силикон никак не вредит «здоровью» скульптуры.

В Эрмитаже невероятно много интересного, сколько скульптур... Это как ребенок в кондитерской лавке.

Все, что в классическом музее представлено как классика, старое искусство, когда-то было ультрасовременным, иногда — скандальным. С кем из «бывших» вы могли бы сойтись в одном пространстве (совместившись во времени)? Кто из классиков вам настолько близок?

Тут попробуем перефразировать: смотря кто и с какими материалами (мы с его материалами или он с нашими).

Из совсем великих, с кем считали бы за честь быть выставленными в одном зале, — Микеланджело. Он непревзойденный! Но только сначала надо выучить итальянский тех времен. Однако если прямо сейчас, то, конечно, с Малевичем или Кандинским.

¹ Жан Бодрийяр (1929–2007) — знаменитый французский философ, автор концепции эпохи постмодернизма как тотальной симуляции (см.: Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013).

ОДНИМИ КРАСКАМИ: СИННИЙ

С МАРТА ПО МАЙ 2017 ГОДА В ФОРУМЕ ГЛАВНОГО ШТАБА — ВЫСТАВКА-СОБЫТИЕ «ОДНИМИ КРАСКАМИ». ПРЕДСТАВЛЕНЫ РАБОТЫ ЛЮДЕЙ С РАССТРОЙСТВАМИ АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА И ХУДОЖНИКОВ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА. ОТКРЫТИЕ ПРИУРОЧЕНО К ВСЕМИРНОМУ ДНЮ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ О ПРОБЛЕМЕ АУТИЗМА (WORLD AUTISM AWARENESS DAY), ОТМЕЧАЕМОМУ ЕЖЕГОДНО 2 АПРЕЛЯ, СИМВОЛ КОТОРОГО — СИННИЙ ЦВЕТ.

Выставка условно разделена на три части. В первой представлены классические формы фарфора, выполненные на Императорском фарфоровом заводе, но расписанные студентами Центра творчества, обучения и социальной абилитации для взрослых людей с аутизмом «Антон тут рядом». Во второй участники поменялись местами: здесь изделия керамических мастерских центра расписывали ведущие художники завода. В третьей части фарфор дополняют произведения живописи, созданные в графических мастерских центра и выполненные в различных техниках, среди которых — коллаграфия, гравюра по картону, масляная пастель.

Студентов центра вдохновили коллекции Эрмитажа, расположенные в Главном штабе: картины Поля Гогена, Пабло Пикассо, Анри Матисса, Андре Дерена, Василия Кандинского. Совместный проект Эрмитажа, центра «Антон тут рядом» и Императорского фарфорового завода — впечатляющий пример творческого и художественного сотрудничества.

Илья Ермолаев, куратор выставки:

«Работы взрослых людей с аутизмом были размещены в Эрмитаже рядом с великими полотнами Матисса, Пикассо и Дерена. Люди, которым сложно быть принятыми обществом, интерпретировали работы художников, чье искусство было принято далеко не сразу. Культура, человечество в целом выиграли, приняв то, что необычно. Выиграем и мы, если примем тех, кто так хочет быть принятым, тех, кто тут рядом».



- 1 | **СТУДЕНТ ЦЕНТРА «АНТОН ТУТ РЯДОМ» У СВОЕЙ РАБОТЫ, ВЫСТАВЛЕННОЙ РЯДОМ С ПОЛОТНОМ ПАБЛО ПИКАССО**
- 2 | **МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ-СОБЫТИЯ «ОДНИМИ КРАСКАМИ»**
- 3 | **ЭЛИЗАБЕТ ЛУКЬЯНОВА Тарелка «Матисс №1»**
Мастер Оксана Афанасьева
Фарфор;
роспись надглазурная

- 4 | **АНДРЕЙ ЗАВГОРОДНИЙ Тарелка «Пикассо №2»**
Мастер Валентина Комарова
Фарфор; роспись надглазурная
- 5 | **МАРИЯ МАТВЕЕВА Кувшин «Радость» и чашка «Радость»**
Глина; роспись надглазурная
- 6 | **ОЛЬГА СЕРЕБРЯКОВА Ваза «Леопардовое облако»**
Глина; роспись надглазурная

ДЕКАБРЬ 2016 — МАРТ 2017
НИКОЛАЕВСКИЙ ЗАЛ, ЗАПАДИНА ВОСТОЧНОЙ ГАЛЕРЕИ ЗИМНЕГО ДВОРЦА

ИЗ СЕРВИЗНЫХ КЛАДОВЫХ

УБРАНСТВО РУССКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО СТОЛА
XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА

«СЕГОДНЯ ЭРМИТАЖ, ВМЕСТЕ С ЦЕЛЫМ БУКЕТОМ ЛУЧШИХ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ, ПРЕДСТАВЛЯЕТ БОГАТУЮ ИСТОРИЮ СОЗДАНИЯ И БЫТОВАНИЯ ЗНАМЕНИТЫХ ЦАРСКИХ СЕРВИЗОВ. ВЫСТАВКА СМОТРИТ НА НИХ С ДВУХ СТОРОН: СО СТОРОНЫ ОРГАНИЗАТОРОВ — КЛАДОВЫХ, МАСТЕРСКИХ И ВСЕГО ПРОЦЕССА ОБЕСПЕЧЕНИЯ, ОТ ПРОИЗВОДСТВА ДО РЕСТАВРАЦИИ; И СО СТОРОНЫ СОБСТВЕННО ПИРОВ — МЕНЮ, РАССАДКА, ПОДАЧА БЛЮД, ЦЕРЕМОНИИ И ПОВОДЫ ДЛЯ ПРИГЛАШЕНИЯ. ПРИДВОРНЫЙ РИТУАЛ, ПРИДВОРНЫЙ БЫТ И ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО СЛИВАЮТСЯ ВОЕДИНО. ХОЗЯЙСТВЕННЫЕ ДОКУМЕНТЫ ОКАЗЫВАЮТСЯ ИСТОЧНИКАМИ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА И НАОБОРОТ. ЭТА ВЫСТАВКА — БОЛЬШОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО ПИРА. ОНА СОЗВУЧНА ЗНАМЕНИТОЙ ВЫСТАВКЕ В ВЕРСАЛЕ («КОРОЛЕВСКИЕ СТОЛЫ ЕВРОПЫ», 1993 ГОД), НО РАССКАЗЫВАЕТ О СОВСЕМ ДРУГОМ МИРЕ, ХОТЯ ОН, ЭТОТ МИР, В ВЕРСАЛЕ БЫЛ С УСПЕХОМ ПРЕДСТАВЛЕН».

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Предметы из Кремлевского сервиза

Основной состав:
Императорский фарфоровый завод
Санкт-Петербург. 1837-1838
Дополнения к основному составу:
Завод братьев Корниловых
Санкт-Петербург. 1860-е
Музеи Московского Кремля

На заднем плане — репродукция картины:
Михаил Александрович Зичи
*Торжественный обед
в Грановитой палате*
Венгрия — Россия. Между 1883 и 1895
Бумага, акварель, карандаш, белла
52 × 77 см (оригинал)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ • ИРИНА БАГДАСАРОВА
ЛИДИЯ ЛЯХОВА • МАРИЯ МЕНЬШИКОВА
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

РУССКИЙ ВКУС И РУССКИЙ РИТУАЛ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Зимний дворец оказывается самым подходящим местом для этого пиршества для глаза и ума. Шедевры, которым несть числа. Десятки знаменитых сервизов, созданных в Европе, Китае, России. Смена вкусов и обычаев царей: буйные сервировки Петра, яркая пышность Елизаветы, величие Екатерины, строгие тет-а-тет Павла, военные орденские церемонии и их сервизы, коронационные пиры трех Александров. Меняется мода на украшение столов: от многочисленных скульптур и сооружений (всегда со смыслами) до функциональных подсвечников. Французский стиль подачи блюд (все сразу) отступает перед «русским» — каждое блюдо в отдельности. Не исключено, что и меню для каждого участника появились с русской легкой руки. Меняется способ подачи напитков, расширяется их список, уточняются нюансы их соответствия разным сменам еды. В церемониях и их оформлении явно видно стремление подчеркнуть отечественные особенности еды и поведения. Иногда — избыточно!

Предметы из сервиза, подаренного Вильгельмом II
Королевская фарфоровая мануфактура. Берлин
1894. Фарфор; роспись надглазурная, позолота
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Шедевры прикладного искусства, императорские сервизы, были как бы громадными инсталляциями, окруженными пирами, — «перформансами». Обычно их можно показывать лишь в витринах, отдельными образцами. Каждая вещь, конечно же, теперь заслуживает отдельного внимания, но иногда очень важно увидеть их все вместе, и представить себе полную композицию, и мысленно достроить жизнь, вокруг них бурлившую.

Предметы из Арабескового сервиза с настольным украшением
Императорский фарфоровый завод
Санкт-Петербург
Основной состав: 1784
Дополнения к основному составу: 1796–1801
Государственный Русский музей



Построенная по императорам история застолья и его оформления как бы облекает плотью наши знания и придает им совершенно новые измерения. Становление русского вкуса и русского ритуала. Эволюция способов формального и неформального общения. Знаменитые коронационные балы и не менее знаменитые праздники 200-летия Петербурга и 300-летия дома Романовых. Прославленный костюмированный бал 1903 года.

Предметы из Готического сервиза
Императорский фарфоровый завод. Санкт-Петербург
Основной состав: 1832. Дополнения к основному составу: 1840–1904
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Настольные украшения с фигурами, изображающими персонажей древнегреческой мифологии
Фарфор; роспись надглазурная
полхромная, позолота, цирровка
55 × 32 см
Государственный музей-заповедник «Павловск»

Излюбленные места для накрытия столов — даже в Эрмитажном театре. Неудобства организации теплой пищи во дворце. Гастрономические вкусы разных императоров и их соответствие или несоответствие гастрономической моде. Пропагандистская роль настольных украшений, среди которых и знаменитые «Народности России». Эволюция российского герба на императорских сервизах. Русское произношение немецких и французских названий служителей императорского пира. Способы отбора гостей и состав приглашенных: от узкого круга до обычных 200 и до огромных балов «с мужиками». Целая энциклопедия!

Все эти «вкусные» детали истории годами являются предметом научной работы Эрмитажа. Это типичная музейная наука, с ее знанием деталей (не мелочей!) и вырастающим из этих деталей предметным знанием внутренних и внешних особенностей процесса. Сервизные кладовые, открывая свои двери, оказываются бесценным и красноречивым историческим источником. Красивые тарелки и чашки, по воле исследователя, рассказывают нам необыкновенные истории жизни и показывают удивительные аспекты Истории с большой буквы.



БЕНЗЕЛЯ ДОМА РОМАНОВЫХ
(сверху вниз):
1 | ПЕТРА I;
2 | ЕЛИЗАВЕТЫ;
3 | ЕКАТЕРИНЫ II

ВЫСОЧАЙШИЕ СТОЛЫ

РАСЦВЕТ «ВЫСОЧАЙШИХ СТОЛОВ» КАК ЦЕРЕМОНИАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ ПРИ ДВОРЕ РОССИЙСКИХ ИМПЕРАТОРОВ ПРИШЕЛСЯ НА ПЕРИОД С XVIII ПО НАЧАЛО XX ВЕКА — ВРЕМЯ ЧЕТКОЙ РЕГЛАМЕНТАЦИИ И ПОВЫШЕННОГО ВНИМАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ПРАЗДНИЧНЫХ ЗАСТОЛИЙ В СООТВЕТСТВИИ С РАСПОРЯДКОМ ПАРАДНЫХ ПРИЕМОВ И ТЕКУЩИМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ЗАПРОСАМИ.

ИРИНА БАГДАСАРОВА

Торжества «большого этикета» в Зимнем дворце служили образцами для аналогичных мероприятий в других царских резиденциях, великокняжеских дворцах, посольствах, особняках аристократов, дворянских и офицерских собраниях, клубах. Официальному восприятию «Высочайших столов» способствовала строго разработанная программа, включавшая устоявшуюся систему обслуживания и сервировки.

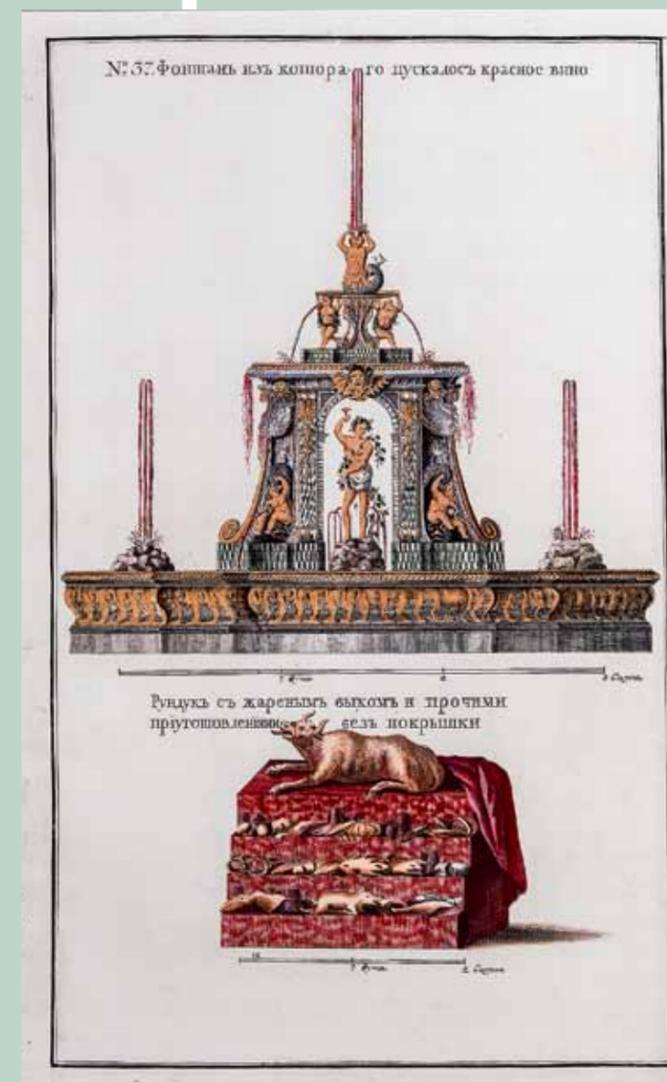
Создание великолепного столового убранства требовало немалого количества различной посуды, которая хранилась в так называемых Сервизных кладовых, в свое время обустроенных в императорских и великокняжеских дворцах, а по этому образцу — и в домах высшей аристократии. Сервизные кладовые являлись помещением для хранения посуды и других принадлежностей, сопровождающих сервировку столов и служащих для украшения празднеств. Здесь сберегали как фарфоровые изделия, так и предметы столового серебра, хрустальные приборы, бронзовые канделябры, настольные декорации из различных матери-

алов, прочие вещи. Однако основное место в таких хранилищах занимали произведения из фарфора, которые появились при русском дворе в начале XVIII столетия и стремительно утвердились в убранстве императорских столов, заняв господствующее положение вплоть до начала XX века.

Постепенно возникла очевидная необходимость в создании специально отведенных мест для хранения используемой посуды и других столовых принадлежностей. Своего рода прообразом Сервизных кладовых явилась Посудная казна — личное хранилище дорогой утвари великого князя (затем царя) в России в XV–XVII веках. В богатых домах посуда демонстрировалась в открытых деревянных поставцах, свидетельствуя о достатке владельцев: «...поставцы с драгоценной посудой были чуть ли не первым после икон украшением царских покоев». Дальнейшее бытование столовых предметов и настольных украшений определялось эволюцией культуры праздников в России, которые получили активное развитие с начала XVIII века.

Михаил Пиотровский:

«Пригородные дворцы позволяют себе такую роскошь. Эрмитаж делает это время от времени. Помню, какой восторг вызвал и у посетителей, и у организаторов наш Берлинский сервиз, выставленный в Потсдаме в 1994 году. Главные фарфоровые шедевры сделали событием выставку «Из Сан-Суси в Европу. Подарки Фридриха Великого европейским дворам». В трудный для российско-голландских отношений 2014 год выставка «Обеды с царями. Хрупкая красота из Эрмитажа» оказалась политически верным представителем культуры и истории России».



Иван Алексеевич Соколов

Слева: «Фонтан, из которого пускалось красное вино»

Справа: «Фонтан, из которого пускалось белое вино»

Россия. 1743–1744

Бумага; гравюра резцом и офортom, акварель
28 × 43,5 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ЛИДИЯ ЛЯХОВА

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР ГОРАЗДО ПОЗЖЕ, ЧЕМ ДРУГИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ИСТОРИЯ КОТОРЫХ СВЯЗАНА С ЖИЗНЬЮ РОССИЙСКОГО ДВОРА, СТАЛ ПРЕДМЕТОМ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ И ИСТОРИКОВ КУЛЬТУРЫ. СЕРВИЗНАЯ КЛАДОВАЯ ЗИМНЕГО ДВОРЦА БЫЛА ОКОНЧАТЕЛЬНО РАСФОРМИРОВАНА ЛИШЬ В 1922-М, СПУСТЯ ПЯТЬ ЛЕТ ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА, СВЕРГНУВШЕЙ МОНАРХИЮ В РОССИИ.

ЭСТЕТИКА, ПОЛИТИКА, ПРЕСТИЖ

РУССКИЙ
ИМПЕРАТОРСКИЙ ДВОР
И ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР



«Рациональность вещей борется с иррациональностью потребностей», — так писал в 1968 году французский социолог Жан Бодрийяр в своей знаменитой «Системе вещей». Его книга послужила катализатором появления множества психологических, социологических и исторических изысканий, посвященных скрытым потребностям и ожиданиям (как правило, вполне предсказуемым) тех персон, которые в силу собственного статуса могли заказывать и получать в подарок редкие произведения искусства: живопись, скульптуру, мебель, фарфор.

Примечательно, как воспринимались в XVIII веке при русском дворе прибывавшие из-за границы уникальные фарфоровые изделия. Выраженная утилитарность больших столовых сервизов, например, ни в коей мере не препятствовала размышлениям о современных эстетических предпочтениях в области пластики и декоративной росписи, а напротив, парадоксальным образом, их стимулировала: Россия в ту пору внимательно следила за европейской модой. Не менее значимыми, чем вопросы эстетики, были внешнеполитические реалии: в этом контексте западный фарфор «прочитывался» в качестве своего рода дипломатического послания. Благодаря «фарфоровой дипломатии» молодая Россия обучалась языку общения с Европой. Кроме того, получаемое в дар европейское «белое золото» рассматривалось при русском дворе как свидетельство признания международного престижа российского государства, а заказ фарфора на Западе позиционировался как декларация государственных амбиций.

Кульминацией культурной жизни XVIII столетия был придворный праздник с сопутствовавшими ему парадными трапезами (убранство праздничных столов и самих помещений всегда напоминало о сути торжества), что обеспечивало западноевропейскому фарфору в России подходящую «площадку» для раскрытия его многочисленных «сценических амплуа». Преодолев все культурные барьеры, западный фарфор внедрился в сферу повседневного существования российской правящей элиты, став адекватным отражением ее европеизировавшегося облика (мировоззрения, поведения, вкусов). Так фигурку «Аллегория скульптуры» по модели В. Х. Мейера (из настольного украшения к Берлинскому десертному сервизу, 1770–1772), в руках которой — медальон с барельефным портретом императрицы Екатерины II, можно рассматривать в качестве символа культурного и дипломатического присутствия западноевропейского фарфора в России в XVIII веке.

Попытки сделать европейское «белое золото», скрытое в императорских кладовых, достоянием культурной общественности — предпринимались еще за несколько десятков лет до революционных и постреволюционных событий. Служебная записка директора Императорского Эрмитажа А. А. Васильчикова на имя министра императорского двора графа И. И. Воронцова-Дашкова, в которой Васильчиков просил передать в музей изделия из Сервизной и Серебряной кладовых Зимнего дворца, датируется осенью 1881 года. Директор музея писал: «Предметы эти или скрыты от взоров в пыли кладовых, или же, затерянные в массе менее ценных вещей, ускользают от наблюдения ценителей <...> Предметы эти были бы драгоценным вкладом для наших собраний. <...> Не благоволит ли Ваше Сиятельство разрешить мне подробнее

осмотреть придворные кладовые и предоставить точный перечень тех вещей, которые достойны были бы перенесения в Эрмитаж и могли бы без всякой затраты денег обогатить наши собрания...» Закономерно, что директор Эрмитажа обратился с просьбой к министру двора именно в 1881 году — это год основания в Петербурге Центрального училища технического рисования. Оно было учреждено на средства, пожертвованные бароном А. Л. Штиглицем; проект предусматривал также создание музея декоративно-прикладного искусства, сравнимого с Южно-Кенсингтонским в Лондоне. Коллекции нового музея формировались стремительно. Эрмитаж заметно отставал в этой области. Министр одобрил идею Васильчикова, но упомянутые последним художественные ценности так и остались в кладовых. Лишь небольшую их часть передали в основанный в 1885 году Музей фарфоровых и серебряных вещей Высочайшего двора, однако очень немногие посетители обладали возможностью ими полюбоваться.

Музей располагался в трех внутренних комнатах Зимнего дворца, для его посещения требовалось специальное разрешение, к тому же он не имел собственного штата сотрудников. Тем не менее в Зимнем дворце повеяло свежим воздухом. Устроитель музея Д. В. Григорович с 1864 года был секретарем Общества поощрения художеств, куда входила как творческая интеллигенция Петербурга, так и близкие ко двору представители столичной аристократии. Общество занималось поддержкой русских художников и устройством художественных выставок, в числе экспонатов которых часто можно было видеть изделия из фарфора. Теперь многое из того, что происходило в маленьком дворцовом музее, становилось достоянием культурной общественности Петербурга. Императорские сокровища понемногу открывались заинтересованным взорам знатоков или, как минимум, становились предметом оживленных разговоров коллекционеров и любителей старины. Отметим, что в 1885 году в Зимнем дворце были впервые выставлены образцы изделий из знаменитых мейсенских фарфоровых Андреевского и Охотничьего сервизов.

В Галерее фарфора Императорского Эрмитажа, открывшейся благодаря усилиям С. Н. Тройницкого весной 1911 года, экспонаты заполняли уже 21 шкаф, восемь из которых были заняты мейсенским фарфором, четыре — севским, два — венским, два — берлинским, четыре — русским, а один — фарфором других заводов. Впрочем, в Галерею фарфора вещи были переданы лишь во «временное ведение»: они продолжали «оставаться в составе имущества Готмаршальской части». В итоге хранившиеся в Сервизной кладовой Зимнего дворца произведения западноевропейского фарфора дополнили собрание уже не Императорского, а Государственного Эрмитажа.

Вильгельм Христиан Мейер

(Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин)

Фигура «Аллегория скульптуры»

из Берлинского десертного сервиза

Германия. 1770–1772

Фарфор; роспись надглазурная, золочение. Высота: 30 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



На заднем плане:
Грушевидные сосуды для кофе, с крышкой с навершием в виде сидящего льва с шаром под лапой
Китай. Конец XVII — начало XVIII века
Серебро; литье, выколотка, гравировка, золочение
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В центре:
Парные чайники с крышками, с декором в виде архангелских масок, драконов и львов
Китай. Середина XVIII века
Серебро; литье, выколотка, гравировка, эмаль. Чайники: 13,5 × 17,2 см. Крышка: 5,7 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Справа:
Бульотка с рокайльным декором с носиком в виде головы феникса
Россия. Середина XVIII века
Серебро, дерево; чеканка, резьба, лак

Чайник с крышкой: 28,5 × 22,5 × 35 см
Спиртовка: 7,5 × 5 см
Фитиль: 4,7 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

КИТАЙСКОЕ ЧАЙНОЕ СЕРЕБРО

КОГДА-ТО ФАРФОР — ТОНКИЙ И ЗВОНКИЙ, ВЫСОКОГО ТЕМПЕРАТУРНОГО ОБЖИГА — БЫЛ НЕИЗВЕСТЕН, ПОСУДУ ОТЛИВАЛИ ИЗ МЕТАЛЛА, РЕЗАЛИ ИЗ ДЕРЕВА, ЛЕПИЛИ ИЗ ГЛИНЫ. ДРАГОЦЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ ДЛЯ СТОЛА СОЗДАВАЛИ ИЗ БРОНЗЫ, СЕРЕБРА, ДАЖЕ ЗОЛОТА: ТАКАЯ ПОСУДА ДОЛЖНА БЫЛА ДЕМОНСТРИРОВАТЬ ЗНАТНОСТЬ И БОГАТСТВО ВЛАДЕЛЬЦА. В КОЛЛЕКЦИИ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ В ДВОРЦОВЫХ СЕРВИЗНЫХ КЛАДОВЫХ В ПЕТЕРБУРГЕ ТАКИХ ВЕЩЕЙ МНОЖЕСТВО, В ЧИСЛЕ НИХ И ТЕ, ЧТО ПЕРЕШЛИ В КОЛЛЕКЦИЮ ОТ ПРЕДЫДУЩИХ ПРАВИТЕЛЕЙ. СЕГОДНЯ ЭРМИТАЖНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КИТАЙСКОГО СТОЛОВОГО СЕРЕБРА НЕ ИМЕЕТ АНАЛОГОВ В МИРЕ, ОНА УНИКАЛЬНА.

Многие металлические приборы (разной формы сосуды с крышками и носиками, чашки с ручками и чарки) попадают в Россию вместе с новыми напитками — чаем, кофе и шоколадом — с Востока: из Персии, Турции, Китая. В сервизных и серебряных кладовых Зимнего дворца уже в XVIII веке хранилось большое количество самых разных сосудов.

Кувшины грушевидной формы, с высоким узким горлом, с ручками и длинным сливом, — эта форма на Ближнем Востоке получила название *кумган*, и слово попало в русский язык. В начале XVIII века их именовали также *рукомойниками*. Позднее, в описи 1789 года, кувшины названы или *кумганами*, или *кофейниками*. Последнее объясняется любовью Екатерины II к кофе: «После утреннего туалета Императрица шла в кабинет, куда ей подавали крепкий кофе со сливками и гренками. Кофе варили ей из одного фунта на пять чашек, после нее лакеи добавляли воды в остаток, после них истопники еще переваривали...»

Сосуды, предназначенные в Китае для подогрева и питья вина: кувшины, чайники, чарочки, — сохранились в собрании драгоценностей Эрмитажа парами. Декор этих предметов из яркой цветной эмали синего, зеленого, фиолетового, коричневого цветов традиционен и символичен.

Когда чай из Китая стал попадать в Европу, то различные формы сосудов с крышками, носиками-сливами и ручками послужили образцами формам чайников для заваривания и долива, а чарочки — посуде для питья чая. Обычно прототипами чайников были небольшие шаровидные или вытянутые сосуды. Сначала на Западе их повторяли в олове или серебре, однако металл обжигал, если в него наливали горячий чай, поэтому стали заказывать в Китае более практичные чайники и чайную посуду из фарфора. Но и позднее, в XVIII веке, когда фарфор научились делать в Европе, в новом материале повторяли старые металлические формы.

На выставке была представлена и китайская посуда, сделанная специально на экспорт. Самые ранние известные образцы китайского экспортного серебра сохранились в комплекте, что особенно редко: серебряный набор из кувшинчика и шести чарок с крышками, картуши на них украшены рельефными орнаментами с изображением пейзажей (пагоды, ветки с цветами и птицами) и местами позолочены (стр. 94, на фото слева).

ПЕТР ЗАЛЬЦМАН

Камея

«Портрет В. Э. Мейерхольда»

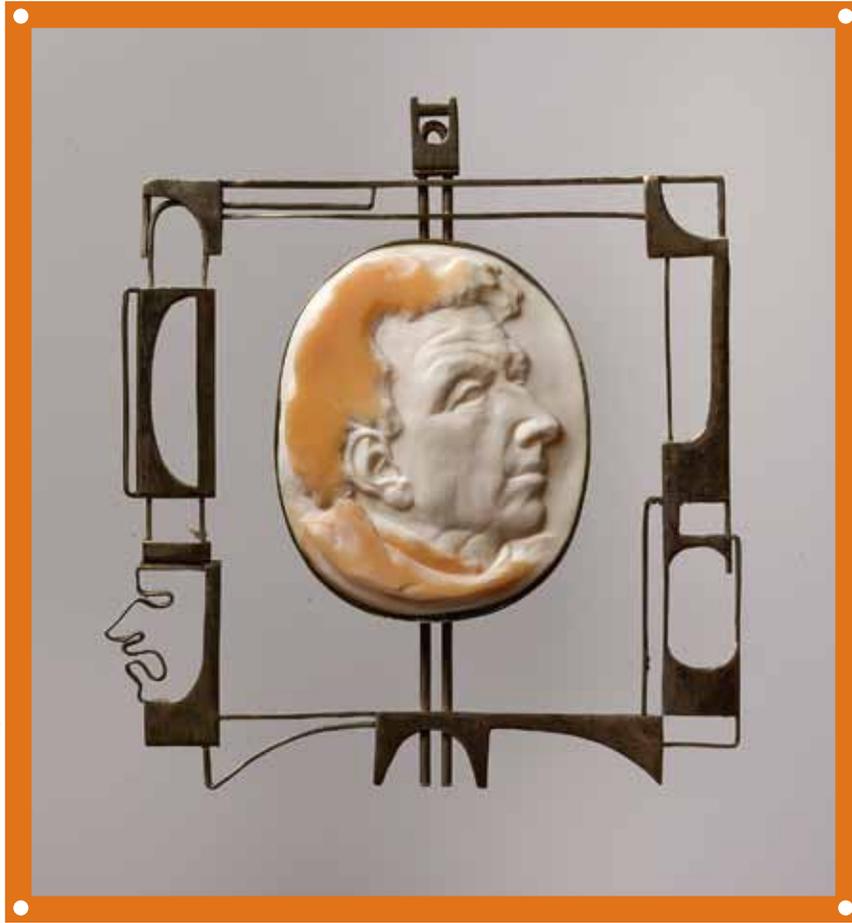
Россия. 1976

Двуслойная раковина, белый металл

10 × 10 см

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

● ФОТО: С. В. СВЕТОВА / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

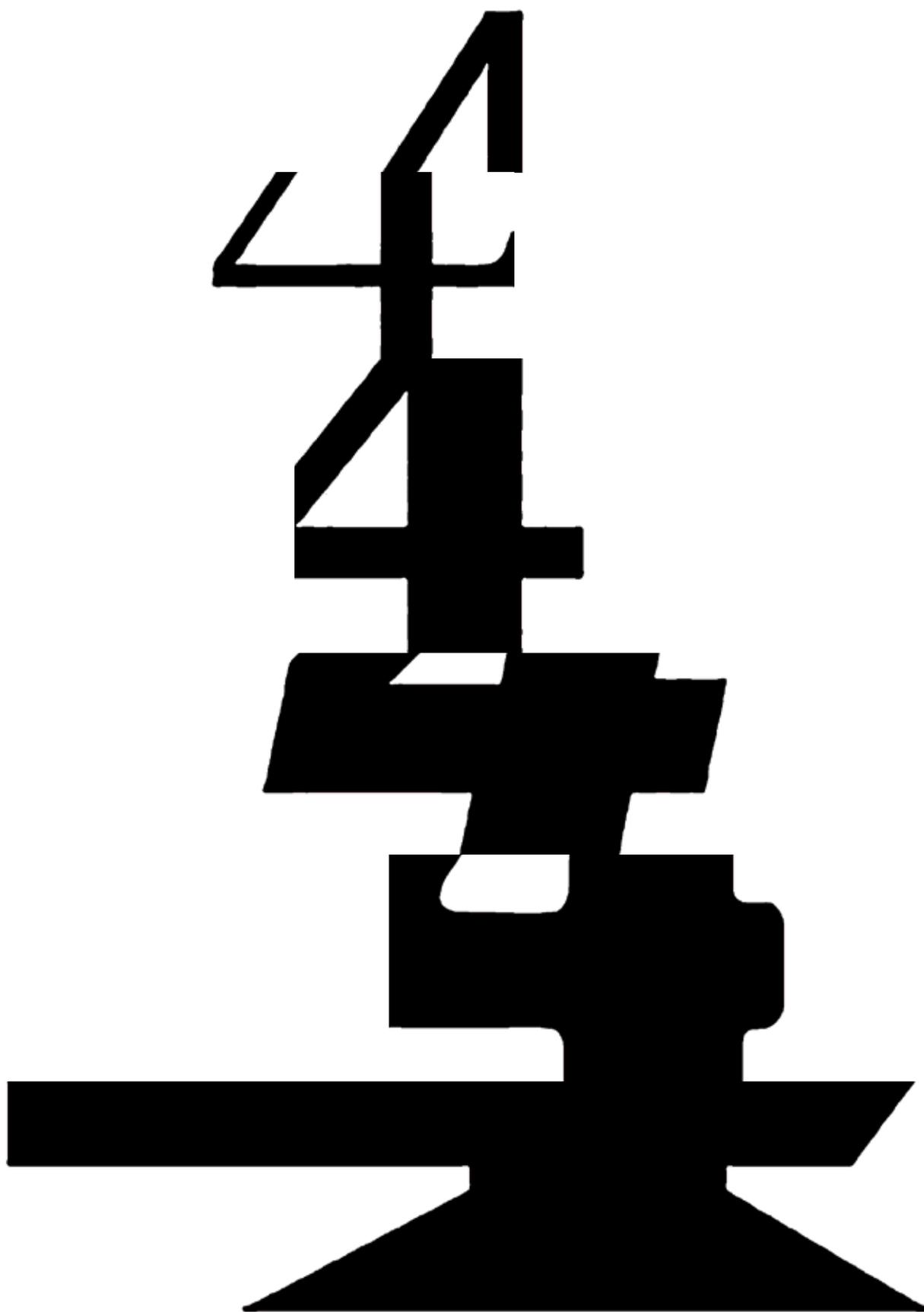


Всеволод Мейерхольд. Доклад «Революция и театр» (14 апреля 1917):

«Революцию в театре и революцию на улице г. Мейерхольд связывает одной датой. В 1905 году, когда на улицах Москвы назревало народное волнение, в московской Студии готовились к постановке “Смерти Тентажиля”, где невидимая, но страшная чудилась фигура королевы. Жуткое ощущение вызывал этот призрак, от мертвого дуновения которого трепетало все живое на сцене.

Революцию на улице задавили, но театр продолжал свою революционную роль. Теперь они будто отняли друг у друга роли, — продолжает г. Мейерхольд, — актеры стали консервативны. Актеры забыли репертуар Блока, Сологуба, Маяковского, Ремизова. Кто виною этому? Партер, молчаливый бесстрастный партер, как место для отдохновения.

Г. Мейерхольд очень удивляется, почему солдаты не приходят в театр и молча не освобождают его от партерной публики».





ОРХАН ПАМУК: ПРОРОЧЕСКИЙ ГОЛОС ДОСТОЕВСКОГО



МЕНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО ЗАБОТИТ НЕ ПОЛИТИКА, А ЛИТЕРАТУРА. ЕСЛИ ГОВОРИТЬ О ЕВРОПЕ, РОССИИ, ПЕТЕРБУРГЕ, ТО Я СРАЗУ ВСПОМИНАЮ ДОСТОЕВСКОГО. ИМЕННО ОТ ДОСТОЕВСКОГО Я ВПЕРВЫЕ УЗНАЛ, НАСКОЛЬКО ОДИНАКОВЫ У НАС ЗАБОТЫ, ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ, ПЕЧАЛИ И РАДОСТИ. НО ЭТОТ ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПИСАТЕЛЬ НЕ ТОЛЬКО ПОВЕДАЛ МНЕ О ТОМ, КАК БЛИЗКИ РУССКИЕ И ТУРКИ, – ОН НАУЧИЛ МЕНЯ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ, ТЕРПИМОСТИ. ОН НАУЧИЛ МЕНЯ ПИСАТЬ¹.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ
Иллюстрация к «Запискам из подполья» Ф.М. Достоевского
Выполнена в технике «игольчатого экрана». 1967.
Коллекция Марка Ивановича Башмакова

¹_____ Лекция нобелевского лауреата Орхана Памука в СПбГУ 20 февраля 2017 года.

Турецкие романисты многому научились у русской литературы. Толстой, Достоевский, Чехов — эти три писателя стали для турецкой литературы XX века таким же важным примером, как и французские писатели. Лично для меня Толстой и Достоевский — величайшие писатели на все времена. Помимо них, я поклоняюсь только еще двум великим писателям: Марселю Прусту и Томасу Манну. Из русских писателей наиболее сильное воздействие на меня оказывает самый глубокий и политизированный — Достоевский. Правда, следует добавить, что, с моей точки зрения, Толстой — более искусный и талантливый романист. Воздействие Достоевского на меня, конечно же, вызвано его отношением к Западу, которое строится на любви и ненависти. Наше прошлое и наша культура невероятно близки и схожи. И сегодня, говоря о Достоевском, я чувствую, что говорю и о себе.

Некоторые мои друзья, знакомые писатели, да и вообще большинство писателей, пишут с натуры, реальную жизнь — как есть. Но я не таков. Например, я задумал книгу о турецких художниках. Я не иду к турецким художникам, чтобы списать с натуры, а начинаю искать в исторических источниках, и история появляется сама собой, складывается постепенно. Когда я писал роман «Снег», то не выдумал его с самого начала, чтобы потом записать. Я решил поехать в Карц, окунуться в гущу политических событий, попытаться пожить жизнью моих героев. История тоже потом сложилась сама собой. То есть я стараюсь писать так, чтобы не брать из жизни никаких фактов, стараюсь не списывать с натуры.



ФОТО: ПРЕСС-СЛУЖБА СПбГУ, 2017

КАКОЙ Я ПИСАТЕЛЬ? КОНЕЧНО, Я И ПРОФЕССОР, КОТОРЫЙ ЛЮБИТ ЧИТАТЬ МНОГО КНИЖЕК: СТАРАЮСЬ КАК МОЖНО БОЛЬШЕ ЧИТАТЬ, ВЕСТИ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЖИЗНИ. А С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, СТАРАЮСЬ ЖИТЬ АКТИВНОЙ ЖИЗНЬЮ. ЭТО И СОСТАВЛЯЕТ МОЙ ПИСАТЕЛЬСКИЙ БЫТ.

С тех пор как я в 1973-м решил стать писателем, прошло 44 года. И я хочу сказать, что, конечно, я написал немало книг, я живу и как обычный человек, и как писатель, у которого есть своя писательская жизнь. Сейчас у меня в голове примерно десять сюжетов для будущих романов, и я постоянно о них думаю, записываю все свои соображения — по одному, по два — в тетрадочку. Не могу сказать, что создаю романы внезапно, быстро. Мне требуются годы для осмысления всех деталей, всех подробностей. Писательство предполагает серьезное противоречие: если ты много читаешь, то оторван от жизни, а если ты слишком погружен в повседневную жизнь, в ее заботы, то тебе довольно сложно писать. Из-за этого нам, писателям, трудно жить. Я лично стараюсь сочетать эти две стороны жизни. Я не хочу запираить себя среди книг, как Борхес, и не хочу вдаваться в крайности и слишком глубоко погружаться в жизнь, как, например, Хемингуэй. Думаю, талант писателя напрямую связан с умением найти равновесие между повседневной жизнью и умением работать.

Я не хочу сказать, что мои герои ведут меня за руку, вовсе нет. Сначала я решаю, на какую тему хочу написать роман. Потом выбираю героев. Когда я уже определился с темой, то ищу героев в реальной жизни, тех людей, которые в этом сюжете могли бы жить. В этом смысле — да, списываю с натуры.

Декан восточного факультета СПбГУ Михаил Пиотровский, почетный доктор СПбГУ Орхан Памук с коллегами и журналистами в университетской галерее здания Двенадцати коллегий. Февраль 2017



ФОТО: ПРЕСС-СЛУЖБА СПбГУ, 2017



Александр Алексеев
Иллюстрация к роману
Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы»
Литография. 1929
Коллекция
Марка Ивановича Башмакова

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Я постоянно перечитываю его романы. Всякий раз я обнаруживал в них нечто новое: о себе, о жизни и о Турции. Я написал множество заметок о том, что я у него вычитал. Например, я хорошо помню, как читал «Братьев Карамазовых». Мне было 18 лет, я сидел один в комнате, окна которой выходили на Босфор. Это была моя первая книга Достоевского. В библиотеке отца имелись турецкий перевод романа, вышедший в 40-х годах, и английский перевод Констанс Гарнетт², а само название романа, рождавшее во мне столь странный, сильный и переменчивый образ России, уже давно звало меня в новый мир. «Братья Карамазовы» с первых же страниц вызывали двоякое чувство. Я понимал, что я не одинок в этом мире, но ощущал оторванность от него и беспомощность. С наслаждением погрузившись в осязаемый, тягучий мир романа, я чувствовал, что не одинок. Размышления героев были моими мыслями. Сцены и события, которые потрясли меня, — я словно сам их переживал когда-то. Впрочем, то же я испытывал всегда, когда читал великие книги.

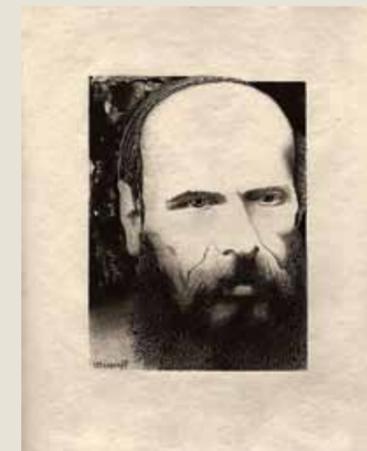
В то же время книга показала мне несколько важных жизненных истин, о которых мне никто никогда не говорил. И потому, читая ее впервые, я все-таки чувствовал свое одиночество, словно я был первым читателем этой книги. Достоевский, казалось, разговаривает только со мной, только мне рассказывает нечто никому не известное — о людях и жизни. Это тайное знание настолько ошеломило меня, что, ужиная с родителями или болтая, как обычно, с приятелями о политике в многолюдных коридорах Стамбульского технического университета, где я учился на архитектора, — я чувствовал: моя жизнь теперь изменится, книга живет во мне. Моя жизнь, со всеми ее сложностями, казалась мне теперь мелкой и ничтожной рядом с великим, бескрайним, удивительным миром книг.

Мне хотелось сказать: «Я читаю книгу, которая потрясла меня и изменила мой мир. Мне страшно». Великий аргентинский писатель Борхес как-то заметил: «Впервые прочитать Достоевского — такая же важная веха в жизни, как первая любовь, как первая встреча с морем. День, когда я впервые прочитал Достоевского, стал для меня днем прощания с наивностью».

Какую тайну хотел открыть мне Достоевский в «Братьях Карамазовых» и других своих великих книгах? Неужели он хотел мне сказать, что я всегда буду испытывать потребность в Боге, вере, а на самом деле доказать, что мы не в состоянии поверить во что-либо до конца? Может, он призывал меня согласиться с тем, что в нас живет дьявол, жаждущий уничтожить веру и извратить самые искренние мысли? Или пытался убедить, что жизнь делают настоящие, великие страсти, великие мысли и привязанности, как мне казалось тогда? Но в то же время истинное счастье заключается в противоположном — в смирении. А может, он хотел показать, что человек легко и безвольно меняет свои взгляды, гораздо быстрее, чем мне тогда казалось, и свободно перемещаясь от полюса к полюсу: надежда — безнадежность, любовь — ненависть, мечты — реальность? Ведь на примере Карамазова-старшего Достоевский утверждает, что даже плача человек не бывает искренним до конца. Он в некоторой степени играет, изображая плач. Вы с этим согласны?

Ошеломляло и пугало то, что Достоевский облек все эти жизненные смыслы не в абстрактные идеи, а наделил ими реальных, живых людей — из плоти и крови. Читая «Братьев Карамазовых», мы пытаемся понять, как люди могут так быстро меняться: из одной крайности в другую. И не является ли максималистское настроение романа — или всё, или ничего — духовным отражением самого Достоевского и русской интеллигенции третьей четверти XIX века, когда страна переживала острый социальный кризис?

С другой стороны, душевное состояние, мотивы поступков героев Достоевского во многом перекликаются с нашим настроением. Мы, особенно в юности, знакомясь с Достоевским, постоянно совершаем новые изумительные открытия. И тому две причины. Первая — тщательно продуманная цепочка взаимосвязанных событий, как в «Братьях Карамазовых». Вторая — изумленное осознание того, что мир до сих пор находится в процессе созидания.



Александр Алексеев
Фронтиспис с портретом
Федора Михайловича Достоевского
к французскому изданию
«Братьев Карамазовых»
Литография. 1929
Коллекция Марка Ивановича Башмакова

2. Впервые на английский язык роман «Братья Карамазовы» был переведен в 1912 году известной английской писательницей и переводчицей Констанс Гарнетт, вклад которой в развитие культурных связей между Россией и Западом до сих пор оценивается очень высоко.

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Самое необычное произведение Достоевского, где его мысли и его голос звучат особенно четко, — «Записки из подполья». Они посвящены чувству наслаждения от унижения. В юности, когда я читал их впервые, меня взволновало не столько удовольствие от унижения, сколько гнев героя — одинокого в огромном Петербурге, его острый, меткий язык. Человек из подполья казался мне Раскольниковым из «Преступления и наказания», утратившим чувство вины. Цинизм придал остроту

речи героя, отточил логику его мышления. Книга произвела на меня большое впечатление в 18 лет, так как в ней я нашел отражение многих своих невысказанных и неосознанных мыслей о собственной жизни в Стамбуле.

Теперь, перечитывая повесть, могу уверенно сказать, чем обусловлены главная ее тема и энергетика: завистью героя к европейцам, его гневом и гордыней. Несмотря на то что мы с героем были похожи и я в 18 лет с легкостью находил в нас общие черты, я принял гнев человека из подполья за его отчужденность от общества. Мне, как и всем европеизированным туркам, нравилось считать себя в большей степени европейцем, чем это было на самом деле. Я был склонен думать, что странная философия человека, который мне так нравился, являлась отражением упадка его духа. Я никак не связывал этот духовный кризис с его неловкостью перед Европой. Европейская мысль от Ницше до Сартра, экзистенциализм, ставший популярным в Турции в 1960-х, объясняли столь странную философию героя слишком, на мой взгляд, европейскими понятиями. Это отдаляло меня от понимания того, что насцептывала мне книга.

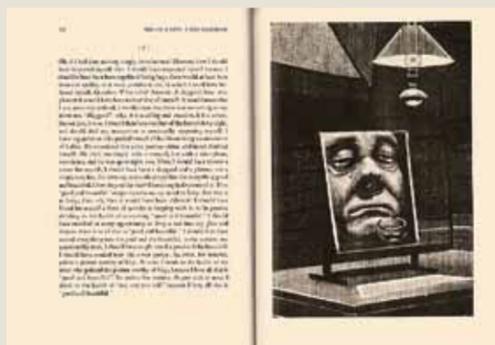
Нам следует помнить еще и то, что изначально «Записки из подполья» задумывались как публицистическое произведение. Достоевский собирался написать критический очерк о романе Чернышевского «Что делать?», вышедшем годом ранее. Эта книга была весьма популярна среди прозападно ориентированных молодых людей, являясь своего рода учебником просветительского позитивизма. В середине 1970-х годов роман «Что делать?» был переведен на турецкий язык и издан в Стамбуле, с предисловием, критиковавшим Достоевского: его называли реакционером, мещанином и мелким буржуа. По тому, насколько роман оказался созвучен детерминизму и утопическим иллюзиям молодых турецких коммунистов, поклонявшихся Советскому Союзу, я понял, почему эта книга вызывала гнев Достоевского.

На самом деле вопрос гораздо более сложный и запутанный, как и всегда, когда дело касается отношений между Востоком и Западом. Считать себя европейцем или быть патриотом своей страны? Ведь Достоевский признавал правоту и либералов-западников, против которых выступал, и материалистов, на которых был обращен его гнев. Вместе с тем не стоит забывать, что Достоевский был воспитан на этих идеях, получил хорошее образование и в свое время учился на инженера; он не умел думать иначе.

Можно, конечно, предположить, что он умел мыслить и по-другому, мог обладать другим, более русским, сознанием. Но ведь его никто этому не учил. Из «Дневника писателя» мы узнаём, что в конце жизни, создавая «Братьев Карамазовых», он почувствовал интерес к судьбам русских православных мистиков и обнаружил, до какой степени он несведущ в вопросах христианства. Правда, мне очень нравится, насколько рационально он рассуждает, не упрекая себя в оторванности от народа.

Однако Достоевский критиковал не само западничество: он был против того, чтобы считать его единственно правильным. Достоевский полагал, что ориентированная на Запад русская интеллигенция в своей гордыне ослеплена ощущением собственной правоты и успеха, ощущением единственно верного понимания происходящего и гордится тем, будто познала истину.

Я скажу об одной очень важной вещи — о противоречии, которое таится в творчестве Достоевского. Именно это противоречие влияет на мое творчество — и влияло на него всегда. Именно это противоречие не давало мне покоя. Так что же это за противоречие? С одной стороны, понимание того, что Россия могла бы ориентироваться на западные идеи, а с другой — неприятие материалистов-запад-



АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ
Иллюстрации
к «Запискам из подполья»
Ф. М. Достоевского
Выполнены в технике
«игольчатого экрана». 1967.
Коллекция Марка Ивановича Башмакова

ников, неприятие гордецов из русской интеллигенции. Так очевидный конфликт идей породил странную атмосферу «Записок из подполья».

Сейчас я полагаю, что мое восхищение и даже очарование Достоевским, которое я испытываю с первого дня, как начал читать его книги, — проистекает именно из этого противоречия. Полагаю, противоречие, терзавшее Достоевского, обусловлено тем же, что интересует и меня на протяжении всей моей жизни. Это — невозможность выбора между Востоком и Западом. Именно этим я занимаюсь всю жизнь, именно это не дает мне покоя. Можно также сказать, что это смесь ненависти и любви к Западу. В молодости Достоевский восторгался Западом, в моем возрасте он возненавидел его. Особенно он возненавидел либералов и прозападную интеллигенцию.

Великого писателя делают великим не политические мысли, а способность регулярно работать, сила воображения, талант. Творчество романистов делают интересным не яркие краски, не резкие и категорические решения, а смешение цветов, полутона.

«БЕСЫ»

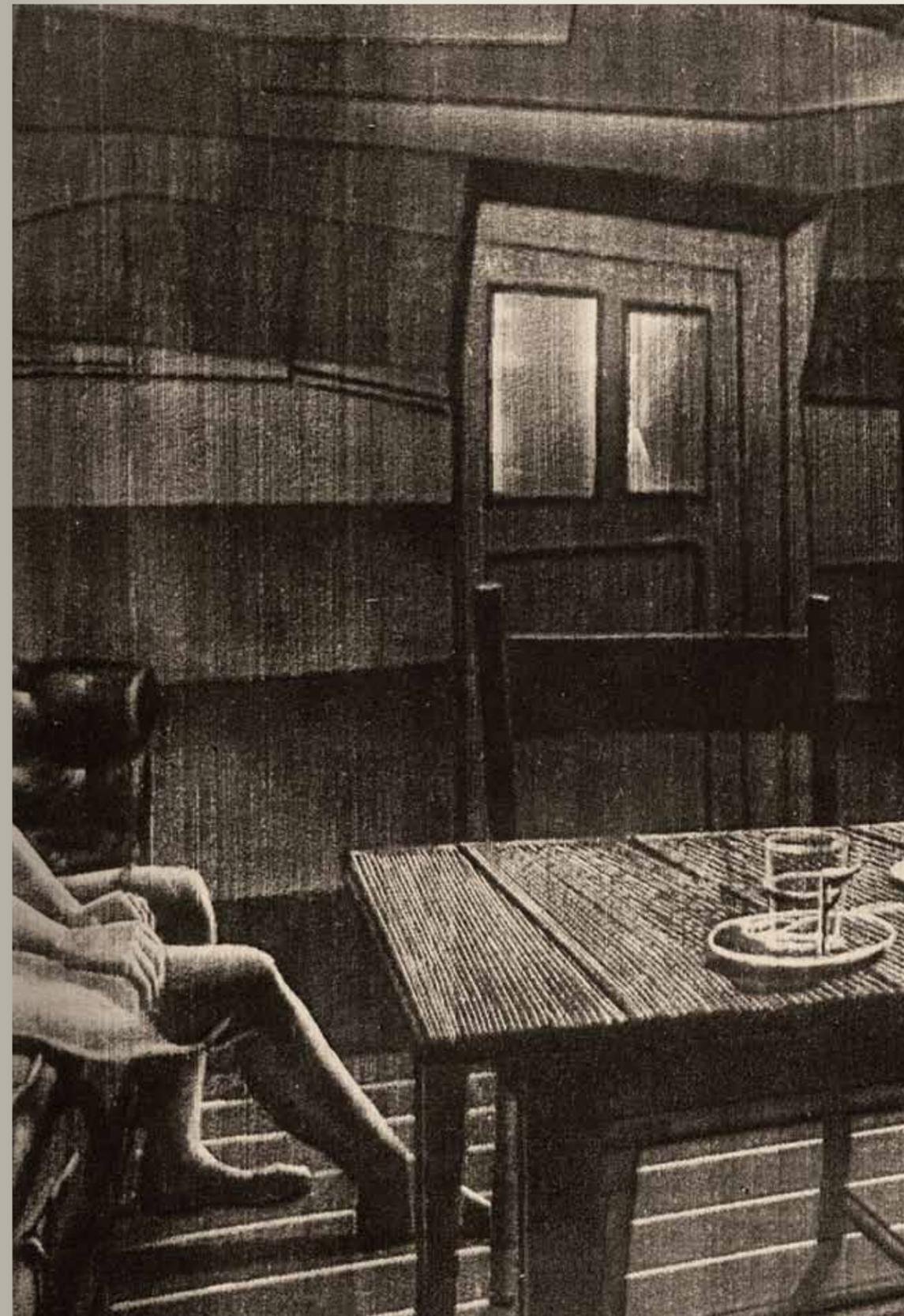
Я хотел бы напомнить, что я профессор и преподаю литературу. Еще один роман Достоевского, во время чтения которого я отождествляю себя не только с автором, но и с героями, — «Бесы». Этот роман я не раз читал со студентами в Колумбийском университете — и очень люблю обсуждать его с ними на семинарах.

«Бесы» — один из самых потрясающих политических романов. Впервые я прочитал его в 20 лет — и смело могу сказать, что был потрясен, изумлен и испуган. Я поверил ему. Ни один из романов, прочитанных до того, не производил на меня такого впечатления, ни одна история не сообщала мне таких поразительных сведений о человеческой душе. Меня шокировало, насколько сильной может быть жажда власти. Меня потрясли способность человека прощать, умение обманывать себя и других, потребность обрести веру, его любовь и ненависть. Меня поразила его непреодолимая тяга как к нечестивому, так и к святому. Вместе с героями я пережил историю, полную обмана, политических интриг и смертельных угроз. Меня изумило, как это все сосуществует в одной книге и насколько быстро я прожил роман и впитал его мудрость.

Именно это и есть основное достоинство литературы. Гениальные романы открывают нам новые миры. И мы вместе с героями живем, страдаем, чувствуем и любим. Мы верим в эти миры, верим в этих героев. Я тоже воодушевленно поверил пророческому голосу Достоевского. Поверил в его героев, в их склонность к покаянию. Но роман посеял в моем сердце труднообъяснимый страх. Отчасти он был вызван, наверное, сильной сценой самоубийства (там гаснет свеча, кто-то прячется в соседней комнате и внимательно следит за будущим самоубийцей) и жестокостью самоубийства, совершённого в смятении. Возможно, пугало меня и то, насколько быстро герои романа погружались в размышления на вечные темы. Пугала отвaga, которую Достоевский увидел не только в них, но и в себе.

Читая книгу, мы чувствуем, что все мельчайшие штрихи повседневной жизни связаны с размышлениями о высоком. Мы со страхом познаём истину, известную душевнобольным. Все мысли и великие идеалы неразрывно связаны друг с другом. Связаны в романе подпольные организации и группировки, революционеры и доносчики. Этот зловещий мир, где все взаимосвязано, — одновременно ширма и дверь, за которой скрыта истина, питающая наши мысли. Истина, скрывающая иной мир, в коем есть ответы на вопросы: существует ли Бог? что такое свобода?

В «Бесах» Достоевский не только объединяет два этих вопроса в нашем сознании, он создает убедительный образ верующего в Бога героя, осмелившегося совершить самоубийство только ради того, чтобы показать, что он свободен. Очень немногие писатели способны, как Достоевский, персонифицировать и образно воплотить абстрактные идеи, философские противоречия и вопросы веры.



АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ
Иллюстрация
к «Запискам из подполья»
Ф.М. Достоевского
Выполнена в технике
«игльчатого экрана». 1967.
Коллекция
Марка Ивановича Башмакова

АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВ
Иллюстрации к роману
Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы»
Литография. 1929.
Коллекция
Марка Ивановича Башмакова



С русской литературой меня связывает очень многое. Некоторое время назад я был главным редактором серии русской классической литературы в своем издательстве в Турции, и для всех книг Достоевского, которые невероятно важны для меня, писал предисловия.

Думаю, самая личная книга, где он выразил себя не только как писатель, но и как человек, — «Записки из подполья».

Мой роман «Снег»³ непосредственно связан с «Бесами». Достоевский начал работать над «Бесами» в 1869 году, когда ему было 48 лет. Незадолго до этого он закончил и издал «Идиота» и «Вечного мужа». На два года они с женой уехали в Европу, во Флоренцию и Дрезден, чтобы скрыться от кредиторов и иметь возможность спокойно работать. Он задумал роман, который назвал сначала «Атеизм», а потом — «Житие великого грешника»: роман, затрагивающий темы атеизма и веры. Достоевский не терпел нигилистов, весьма популярных тогда в России, как мы понимаем, — полуанархистов или полулибералов — и писал роман об их неприязни к русским традициям, об их западничестве и, конечно, об их атеизме.

Проработав над книгой долгое время, Достоевский внезапно утратил к ней интерес. Вскоре в России произошло политическое убийство, о котором он с жадностью ссыльного прочитал в русских газетах, о котором рассказал брат его жены и которое вновь зажгло фантазию писателя: в 1869 году в Москве был убит студент университета Иванов. Преступление совершили четверо его друзей, посчитавшие товарища изменником. Они состояли в молодежной революционной ячейке; его руководил блестящий, дьявольски умный молодой человек по фамилии Нечаев. Нечаев, которого Достоевский изобразил в «Бесах» в образе Петра Степановича Верховенского, с товарищами (в романе это Толкаченко, Виргинский, Шигалёв, Лямшин) убили в парке своего друга, заподозренного в предательстве, а труп бросили в пруд.

Добавлю еще кое-что. Герои Достоевского жили в 70-х годах XIX века, а я читал его романы в 70-х годах XX века и видел все то же самое, что описывал Достоевский. Мои друзья, участвовавшие в многочисленных революционных ячейках, выглядели как герои Достоевского. Именно поэтому его книги произвели на меня столь сильное впечатление.

История этого преступления позволила Достоевскому раскрыть духовный мир русских нигилистов и западников, показав, что мечты об утопическом обществе, революции — не что иное, как жажда власти над днем сегодняшним, над нашей семьей, над нашими друзьями и близкими, то есть над всем миром.

В молодости я находился под влиянием левых настроений. И мне показалось, что роман «Бесы» — не о России XIX века, а о современной Турции, погрязшей в радикализме, порожденном насилием.

Мой страх был продиктован причинами личного характера. В те годы, спустя 100 лет после преступления Нечаева в «Бесах», похожее преступление было совершено в Турции в Роберт-колледже, теперь это Босфорский университет. Мои однокурсники, входившие в революционную ячейку, подстрекаемые хитрым и умным вожаком, впоследствии бесследно исчезнувшим, насмерть забили своего товарища, по их мнению — предателя, труп положили в чемодан и попытались ночью переправить его в лодке на другой берег Босфора, но были пойманы.

Хотя роман пропитан жестокостью и страхом, его можно считать наиболее занимательным и даже в чем-то сатирическим. Достоевский-сатирик бесподобно хорош в массовых сценах. В «Бесах» он создал злую карикатуру на Тургенева (Кармазинов), с которым дружил и которого ненавидел. Он не любил Тургенева за то, что тот был состоятельным помещиком, поддерживающим нигилистов и западников, и, как казалось Достоевскому, презирал русскую культуру. Смеею предположить, роман «Бесы» полемизирует с тургеневским романом «Отцы и дети».

Я всегда считал, что «Бесы» — книга об интеллигентах, радикалах, живущих на окраинах Европы, мечтающих о Западе, сомневающих в Боге, и о постыдных тайнах, которые они пытаются скрыть. Мне всегда казалось, что роман «Бесы» словно бы написан каким-то турецким писателем о турках.

³ «Снег» опубликован в Турции в 2002 году, в России — в 2007-м.



Санкт-Петербургский
государственный
университет

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ —
ПЕРВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ РОССИИ,
ОСНОВАННЫЙ УКАЗОМ ИМПЕРАТОРА ПЕТРА I
В 1724 ГОДУ



НА ПРОТЯЖЕНИИ МНОГИХ ЛЕТ УНИВЕРСИТЕТ ЯВЛЯЕТСЯ СТРАТЕГИЧЕСКИМ ПАРТНЕРОМ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

ГУМАНИТАРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

В портфеле СПбГУ — актуальные и востребованные работодателями и научным сообществом образовательные программы, в том числе программы гуманитарных наук и программы в области культуры и искусств

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

17 программ бакалавриата 35 программ магистратуры 9 программ аспирантуры

НАПРАВЛЕНИЯ

- Языкознание и литературоведение
- История и археология
- Образование и педагогические науки
- Антропология и этнология
- Философия
- Прикладная этика
- Религиоведение

ПРОГРАММЫ МАГИСТРАТУРЫ NEW

- Этнологическая экспертиза
- Классическое китаеведение и китайская традиционная культура
- Культура и искусство Венгрии
- Русская культура (для иностранных граждан)

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

13 программ бакалавриата 20 программ магистратуры 3 программы аспирантуры

НАПРАВЛЕНИЯ

- Искусства и гуманитарные науки
- История искусств
- Культурология
- Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия
- Дизайн
- Реставрация

ПРОГРАММЫ АСПИРАНТУРЫ NEW

- История и культура ислама
- Музейное источниковедение



КОНТАКТЫ

Россия, 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7/9

+7 (812) 328 20 00
spbu@spbu.ru

spbu.ru

РОЖДЕННАЯ В ПЛАМЕНИ

КЕРАМИКА — ЭТО ТАКОЕ ЧУДО, КОГДА ИЗ ГРЯЗИ (ГЛИНЫ) РОЖДАЕТСЯ НЕЧТО ВАЖНОЕ ДЛЯ ЖИЗНИ — ПОСУДА. ЧУДО ПРОДОЛЖАЕТСЯ, УТИЛИТАРНЫЕ ВЕЩИ В ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ РУКАХ ПРЕВРАЩАЮТСЯ В КРАСОТУ И БЛАЖЕНСТВО, В НЕЧТО БОЖЕСТВЕННОЕ. ЧЕЛОВЕК УПОДОБЛЯЕТСЯ БОГУ, ВДЫХАЯ В ГЛИНУ ЖИЗНЬ. ОН СОРЕВНУЕТСЯ С ВЫШШИМИ СИЛАМИ.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ



- 1991 «Скифское золото» (Государственный Эрмитаж) в Национальном музее Кореи (Сеул)
- 2010 ««Ветер в соснах...». 5 000 лет корейского искусства» (Национальный музей Кореи) в Государственном Эрмитаже
- 2016 «Рожденная в пламени. Корейская керамика из Национального музея Кореи» в Государственном Эрмитаже
- 2017 Произведения искусства из Государственного Эрмитажа в Национальном музее Кореи

КОРЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ СЕЛАДОНОВ

Для того чтобы вторая степень керамического мастерства (уже искусство) возникла, нужно, чтобы его и воспринимали как чудо, как необыкновенное совершенство. Есть культуры, где так было всегда. Это — Дальний Восток, и в частности Корея. Тут национальные школы керамики не просто изучаются и представляются. Ими восхищаются. Простая на вид, но элегантная чашка считается высоким национальным достоянием и метафорически и официально.

«Нефритовая» керамика получила европейское название «селадон», будто бы восходящее к имени влюбленного пастушка в одном романе эпохи Просвещения. Он носил серовато-зеленые ленты, и якобы по этому цвету во Франции стали называть «нефритовые» сосуды и статуэтки из Китая и Кореи. Термин пришел на Восток обратно, и теперь в корейской литературе и музейной практике слово «селадон» широко употребляется. Правда, его романтическое происхождение не совсем достоверно. Возможно, что имя связано со знаменитым победителем крестоносцев Саладином. Средневековый Ближний Восток ценил и собирал дальневосточную керамику. Возможно, что слово восходит и к санскритским корням. Керамику, подражавшую волшебному камню — нефриту, любили и любят по всей Южной Азии. Перед нами лингвистическое указание на то, что замечательная серо-зеленая глазурь стала культурным достоянием всего мира. А в европейских культурах имя «селадон» — еще и прозвание

1 | Кимсучжа
Видеоинсталляция
«Воздух Земли» из серии
«Земля, Вода, Огонь, Воздух»
2009
Длительность: 6 мин 25 сек
Частная коллекция

2 | Кувшин
в виде дракона-черепахи
Корё. XII век
Каменная масса, селадоновая
глазурь; гравировка, штамповка
Высота: 17,3 см
Диаметр тулова: 20,2 см
Национальный музей Кореи, Сеул

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



1 | **Набор погребальной утвари**
Чосон. XVI ВЕК
Фарфор, бесцветная глазурь
Высота (макс.): 11,8 см
Диаметр основания (макс.): 6,3 см
Национальный музей Кореи, Сеул

3 | **Исугён**
Преобразованная ваза. 2015
Керамические черепки, эпоксидный клей, 24-каратное сусальное золото
Высота: 130 см; диаметр: 105 см
Частная коллекция

2 | **Вид экспозиции**

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

любвеобильных старичков, что к нефриту и глазури уже никакого отношения не имеет.

Мы же возвращаемся к истокам и показываем, как корейская керамика многообразно и вдохновенно развивалась во времена Трех царств, как она расцвела в национальный символ в эпоху Корё, как были освоены многие другие виды и художественные языки керамики, в том числе и фарфора. Утонченные переливы красок и света не просто радуют глаз. Они учат его воспринимать оттенки и оценивать умение мастеров их создавать. История Кореи предстает перед нами как последовательность и взаимовлияние разных художественных школ и языков, а это лучший способ знакомства с народами. Мы продолжаем то, что начали грандиозной выставкой «Ветер в соснах...». 5 000 лет корейского искусства» в 2010 году, и рассчитываем на уже просвещенного зрителя.

Первые селадоны были изготовлены в эпоху Корё¹ с помощью техники обжига, заимствованной у китайских мастеров из Юэ (керамика, получившая свое название по наименованию местности Юэчжоу на севере современной провинции Чжэцзян). Принято считать, что начало селадонного производства пришлось на середину X века. Речь идет о третьем годе правления под девизом Чуньхуа (один из периодов правления императора Тай-цзуна²). Сильное влияние на становление раннекорейского селадона оказал Китай, особенно это

касается типов и форм сосудов. Однако к XI веку селадон Корё стал развиваться самостоятельно, так как открытие новых техник обжига (например, бисквитный обжиг — первичная термообработка изделий при температуре от 900 до 1000 градусов перед последующими технологическими стадиями, например глазури-

ванием) и сооружение печей позволили создавать изделия, которые утонченностью форм и цвета отвечали идеалам красоты народа Корё.

Сходство селадонной глазури с нефритом заметили еще в эпоху Корё, что следует из раздела «Сосуды» XXIII свитка «Иллюстрированного описания [китайского] посольства [при дворе] Корё [в годы правления под девизом] Сюань-хэ». Эта работа, созданная послом Северной Сун в Корё Сюй Цзином в 1123-м (первый год правления Инчжона), указывает, что «народ Корё описывает свой селадон как «нефритовый»».

В книге «Парчовый рукав» Тайпин Лаожэнь, живший во времена династии Сун, говорит об изделиях, считавшихся «первыми в Поднебесной». В частности, он отдает предпочтение селадону Корё даже в сравнении с «тайным цветом» селадон Северн Сун, которые принято было считать лучшими в ту эпоху.

Производство сосудов неподражаемого нефритового оттенка оказывалось крайне сложной задачей. Один из видных чиновников Корё, Ли Гюбо, пишет, что «обжиг выдерживал лишь один селадонный сосуд из десяти».

Фарфор удерживал лидирующие позиции на протяжении всей эпохи Чосон. Благодаря сочетанию чистоты и белизны с непревзойденной красотой, фарфор считался достойным символом неоконфуцианских идей и ценностей ученых-книжников, которые основали государство Чосон. История фарфора напрямую связана с историей королевских печей в Кванджу, провинция Кёнгидо.

После того как в 1884 году придворные мастерские оказались приватизированы, фарфор перестал быть привилегией двора и сделался товаром, производимым на продажу.

Современное искусство керамики в Корею по-настоящему набрало обороты в 1970-х годах, когда в нескольких художественных институтах страны впервые открылись кафедры керамики.

1. 918–1392 годы.

2. 976–997 годы.

Art | Basel
Basel | June | 15–18 | 2017



НОЯБРЬ 2016 — АПРЕЛЬ 2017

ВЫСТАВКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ЯПОНИИ

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА — ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ ЗАХАРА ДАВИДОВИЧА СМУШКИНА

СОВЕРШЕНСТВО В ДЕТАЛЯХ

ИСКУССТВО ЯПОНИИ
ЭПОХИ МЭЙДЗИ (1868–1912)



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Общий вид экспозиции
в Манеже Малого Эрмитажа
2017

КОЛЛЕКЦИОНЕР
ЗАХАР СМУШКИН
с гостями
на открытии выставки



ФОТО: ДЕНИС ШИГЛОВСКИЙ



ЗАХАР СМУШКИН: КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ — ЭТО ПРАВО НА ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

О ПРИНЦИПАХ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

Частное коллекционирование, если это не механическое собирательство, — очень субъективное явление. Здесь нет единых законов и правил. Одни собирают любовные романы, другие — спичечные этикетки, третьи — эмоции и рефлексии.

Я достаточно долго интересовался живописью. Это, безусловно, «аристократия» коллекционирования. Искусство, по своей гуманитарной ценности стоящее в одном ряду с музыкой и поэзией. Однако в 2000-х годах я стал пребывать в легком замешательстве от того количества подделок, которым был наводнен рынок.

Предметы декоративно-прикладного искусства в этом отношении уникальны. Они не только имеют художественную ценность, но и гарантированно являются единственными в своем роде. Большинство произведений японских мастеров эпохи Мэйдзи сегодня совершенно невозможно повторить. Либо изготовление этих предметов обойдется гораздо дороже, чем покупка оригинала.

В Японии от эпохи Мэйдзи уже практически ничего не осталось. Есть аукционы в США и Европе, эти предметы периодически продаются на Solheby's, Christie's, Bonhams. Но в открытом доступе их очень мало. Это утраченные вещи. В этом их главная особенность.



Мастерская Хаяси Кодэндзи
Ваза
1890-е. Медный сплав, серебро, эмали
Высота: 47 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

Мастерская Намикавы Сосукэ
Столик с эмалевыми вставками на столешнице
1890-е. Дерево, резьба; медный сплав, эмали
Высота: 80,3 см; диаметр: 77,2 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

Савельева А. В. Искусство и ремесла эпохи Мэйдзи (1868–1912). Краткий очерк эпохи // Совершенство в деталях. Искусство Японии эпохи Мэйдзи (1868–1912): Каталог выставки в Гос. Эрмитаже; в 4 т. Т. 1: Лаки. СПб., 2016:

«Традиционное и современное искусство Японии оказало значительное влияние на творчество мастеров импрессионизма, постимпрессионизма и на формирование стиля модерн. Европейские художники и ценители прекрасного сразу обратили внимание на плавные, текучие линии рисунка и необычно фрагментированные, асимметричные композиции в произведениях японских графиков, которые случайно попадали в западные страны еще в 1850-х годах. В последующие десятилетия, посещая международные выставки, в которых Япония регулярно принимала участие, или приобретая предметы японского искусства в галереях и специализированных магазинах, многие художники были очарованы произведениями японских мастеров, и это удивленное восхищение, познание новой для них художественной системы проявлялось в их собственных работах. Клод Моне, Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Джеймс Уистлер и Густав Климт не избежали в своем творчестве влияния японского искусства».



1 **Мастер Сибата Дзэсин**
Кабинет Сагэдансу. 1890-е
Лак, перламутр, серебро; такамаки-э, хирамаки-э, иро-э, инкрустация, ковка, гравировка, патинирование
36,6 × 21,3 × 28,9 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

2 **Мастерская Мияо Эйсукэ**
Бэнкэй, держащий колокол. Около 1890
Бронза; литье, гравировка, золочение, патинирование; дерево, лак такамаки-э (подставка)
Высота с подставкой: 71 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

О СОЦИАЛЬНОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТИ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ

Для меня неповторимость этих вещей — не только критерий коллекционирования, но и качество, обязывающее к некой социальной ответственности. В коллекционировании появляется дополнительный смысл: собрать и сохранить предметы искусства, не поддающиеся репродуцированию.

О СМЫСЛЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

В современном мире, мире объективном и функциональном, человек зачастую не может позволить себе свободное выражение индивидуальности.

Если вы, к примеру, занимаетесь бизнесом, то обязаны знать его законы и следовать им. Как в физике или химии: для успешного проведения эксперимента нужно соблюсти ряд требований. У компаний могут различаться стоимость капитала, себестоимость продукции, мультипликаторы для рынка, но законы бизнеса едины. Будь то Россия, Германия, США или любая другая страна. Любое резкое, субъективное суждение сопряжено с высоким риском.

Для меня коллекционирование — это та область, в которой право на индивидуальность можно реализовать максимально широко. Как и право на риск. Здесь выражение личных предпочтений абсолютно безнаказанно. Единственная угроза заключается в том, что общественность может дать невысокую оценку вашей коллекции или обвинит в дурновкусии. Но для человека, который обладает эстетическим чутьем и достаточными знаниями, такие заявления не имеют принципиального значения.

Искусство дает возможность альтернативного понимания, более свободного восприятия вещей. Увлечение коллекционированием лично для меня открывает доступ к этому процессу.

Можно уйти на еще более глубокий уровень осмысления. Зачем мы изучаем историю? Затем, что понимание прошлого способно дать знания о будущем. В бизнесе точные прогнозы и стратегии всегда высоко ценятся. Поэтому так важно сохранять предметы, содержащие в себе культурные традиции целых эпох.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ АВТОРСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ

Авторские коллекции интересны тем, что в них всегда есть эмоциональная составляющая. Они несут отпечаток автора.

Музейные, профессионально составленные коллекции, как правило, содержат вещи must-have. Это определенная, репрезентативная выборка предметов того или иного периода. Лучшие образцы по сумме параметров.

В авторских коллекциях в списке параметров появляется дополнительный элемент — личные предпочтения собирающего. Если бы два частных коллекционера взяли собирать предметы искусства одного периода, то в какой-то степени эти коллекции, безусловно, пересеклись бы, но по целому ряду признаков они были бы индивидуальны.

О КОЛЛЕКЦИИ ПЕРИОДА МЭЙДЗИ

Предмет, положивший начало моей коллекции, был выполнен в технике эмали клуазоне. Меня поразила уникальность изготовления. Я не скажу, что это мое любимое направле-

ние. Мне нравятся работы во всех четырех техниках: эмали клуазоне, роспись по фарфору сацума, работа по металлу, декоративные панели и ширмы.

Чтобы погрузиться в историю вопроса, я обложился литературой, изучил искусство этой эпохи. На русском языке нет литературы, посвященной периоду Мэйдзи, зато западных изданий — в избытке. Затем через музеи и выставки, через общение с увлеченными людьми искал выход на частные коллекции.

Среди коллекционеров предметов эпохи Мэйдзи есть бесспорный лидер — профессор Насер Давид Халили. Он одним из первых, еще в 70-х годах, обратил внимание на этот период японского искусства — и собрал лучшую в мире коллекцию предметов эпохи Мэйдзи, для многих последователей являющуюся эталоном. Я общаюсь с одним коллекционером из Америки, у которого есть коллекция клуазоне — 115 предметов. Музей Виктории и Альберта в Лондоне регулярно пополняет свою коллекцию Мэйдзи. Пожалуй, в мире не больше 10–15 крупных коллекционеров этого периода.

ОБ ОСОБЕННОСТИ ПРЕДМЕТОВ ЭПОХИ МЭЙДЗИ

В декоративно-прикладном искусстве главную роль играет качество исполнения предмета. Огромное количество мастеров работало с серебром в России, но именно Фаберже мы считаем венцом. Опять же, есть шкатулки, которые продают возле метро, а есть произведения федоскинской миниатюры. Так и здесь: есть непохожие, качественные предметы, но они лишь рефлексия на произведения виртуозных мастеров. Когда держишь в руках предметы эпохи Мэйдзи, сразу видишь высокий уровень исполнения. Это эталонные вещи.

Кроме того, вещи эпохи Мэйдзи интересны своей эклектичностью. В то время как техники и формы заимствованы у европейских мастеров, технологии производства и художественные мотивы — уникальны. Эта особенность дает нам возможность сравнить Мэйдзи с аналогичными произведениями западноевропейского или даже русского творчества. С тем же Фаберже. Мы видим, как одни и те же идеи были реализованы по-разному.

ЗНАЧИМОСТЬ

Техника эмали была известна и применялась задолго до эпохи Мэйдзи. Но добиться такого качества проработки деталей в изображении смогли только японские мастера. Это — беспрецедентное совершенство технологии эмали, не имеющее аналогов в мировом искусстве.

Если говорить о работе с металлом, даже при всем уважении к произведениям Фаберже, я считаю, что по качеству исполнения они не могут стоять в одном ряду с предметами эпохи Мэйдзи.

Что касается художественной составляющей, то мотивы Мэйдзи легли в основу модерна. Я говорю о таких мотивах, как «морская волна», «цветы и птицы», о майоликах, которые, например, позднее взял на вооружение Михаил Александрович Врубель в Абрамцево.

Когда эти предметы появились в США и Европе, они шокировали. Художественная ценность искусства периода

Мэйдзи заключается в том, что оно в какой-то степени было предтечей, одной из составляющих сначала модерна, затем ар-нуво и ар-деко.

НАЗНАЧЕНИЕ

В быту японцы крайне аскетичны. Все эти изящные вещи эпохи Мэйдзи мастера изготавливали для Всемирных выставок или в качестве подарков. Например, на одной из ваз, которую я держал в руках, даже была дарственная надпись. Она сообщала о том, что ваза — ответный подарок английскому капитану в знак признательности за преподнесенного щенка английского дога.

Азиатская эстетика вообще своеобразна. Базовым элементом в живописи, к примеру, выступает каллиграфия, то есть искусство написания иероглифов. Качество исполнения снова преобладает над внешним содержанием. В этом есть оттенок и конфуцианства и буддизма, когда демонстрируется очень сдержанное отношение к внешним проявлениям.

О СОЗЕРЦАНИИ

Практичный человек не станет покупать себе часы с заводом. Он купит кварцевые или «автомат». Но есть ценители эстетики механических часов. Или, например, есть любители виниловых пластинок: для них совершенно особенное наслаждение заключается в том, чтобы взять пластинку, протереть ее, поставить под иглу проигрывателя.

Предметы Мэйдзи как произведения искусства не заставляют задумываться над вечными вопросами или испытывать сильные эмоциональные переживания. Они созданы для созерцания, медитации, если хотите. Вы видите, что на поверхности крошечной вазочки нанесено более 100 тысяч бабочек, и в этом чувствуется некая загадка. Причем торопиться с ее разгадкой нет никакой необходимости.

СТОИМОСТЬ

Все задают мне два вопроса: где вы это держите и сколько это стоит?

Стоимость предмета может колебаться от тысячи до миллиона долларов. Выдающихся, по сути — бесценных, вещей немного, но они есть. Это предметы, обладающие высокой трудоемкостью и уникальностью исполнения. Эталоны жанра.

БЛАГОДАРНОСТЬ ЭРМИТАЖУ

Мне приятно, что выставка получила позитивный резонанс и в целом имеет высокую посещаемость. Это огромная заслуга Эрмитажа. Поэтому я хочу еще раз поблагодарить Михаила Борисовича Пиотровского, заведующую сектором Дальнего Востока Анну Васильевну Савельеву и мою помощницу Ларису Носич.

Я сам был весьма впечатлен, когда увидел собственную коллекцию в выставочном пространстве. Для декоративно-прикладного искусства качественная визуальная презентация имеет особое значение.

Думаю, экспонирование частных коллекций в Эрмитаже может стать хорошей традицией.

ПРЕДМЕТЫ СОВЕРШЕННОГО ИСКУССТВА

Мастер Огава Харицу
Верх коробки рёсибако

XIII ВЕК
Дерево (криптомерия японская), лак, серебро, перламутр, свинец, якисуги, такамаки-э, хирамаки-э, сиро-нури, сю-уруси, насидзи, инкрустация
41 × 32,5 × 16,5 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

Через 150 лет после установления правления Мэйдзи (1868–1912) в России впервые можно увидеть и оценить в таком объеме красоту и совершенство работы японских мастеров этого периода: более 700 первоклассных произведений из керамики и металлов с различными техниками обработки, изделия, декорированные эмалями и лаками, — шедевры японского прикладного искусства.

Вторая половина XIX века — исключительный период в истории Японии. Страна прекратила политику самоизоляции и начала стремительно меняться, взяв курс на модернизацию и «вестернизацию» всех сторон жизни. К власти пришел молодой император Муцухито (1852–1912), чьим девизом и посмертным именем стало выражение Мэйдзи («просвещенное правление»), отразившее намерения создать новую, современную Японию. Император всячески поддерживал художников и других мастеров, считая, что выдающиеся произведения искусства должны стать проводником японской культуры на Западе. Работа мастера была чрезвычайно трудоемкой и длительной: на создание одного предмета уходили месяцы. Дорогой декор, использование золотого лака, драгоценных металлов и сплавов, импортных и экспериментальных материалов для инкрустации и завершающей обработки изделий — все это привело к тому, что техника совершенствовалась и памятники становились непревзойденными шедеврами, которые не перестают удивлять нас до сих пор.

В собрании, представленном на выставке, много уникальных памятников — подписных или атрибутированных изделий известных мастеров и мастерских.

Наиболее полно на выставке отражено искусство эмали. В собрании показаны изделия доведенных до совершенства техник декорирования металлической основы с применением тонких серебряных перегородок, серебрения и золочения. Богато представлены группы ваз и сосудов, украшенные прозрачной, полупрозрачной или глухой эмалью, с использованием однотонного, иногда контрастного, темно-синего или черного зеркального фона, с переходами

Особенность эмалевых памятников, как, впрочем, и вообще искусства периода Мэйдзи, — это натуралистичная передача деталей декора (птицы, цветы, пейзажи), которую можно охарактеризовать как близкую к живописной реалистической манере. Изделия являются шедеврами цветной перегородчатой и «бесперегородчатой» эмали, когда фон для основного изображения выполнен однотонными гладкими эмалями, в которых ячейки и проволочки отсутствуют.

Мастерская Андо
Парные вазы
1900-е. Япония
Медный сплав, серебро, эмали
Высота: 44,8 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина



Совершенство работы по металлу — в изделиях императорских мастерских Кано Нацуо, Судзуки Тёкити, Хирацука Мохэй, Комаи Отодзиро. Это произведения из различных сплавов, образцы золотой и серебряной насечки и инкрустации, металлы, покрытые патинами нескольких оттенков.

Фрагмент вазы мастера Моримицу
Около 1880
Бронза, хрусталь; литье, гравировка, патинирование. Высота: 72 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина



оттенков цвета или с четкими линиями рисунка орнамента. Среди экспонатов — произведения таких известных мастеров, как Намикава Ясуюки, Намикава Сосукэ, Андо Дзюбэй, Хаяси Кодэндзи, работы которых сегодня невозможно повторить. Техника изготовления изделий с эмалью была чрезвычайно дорогой, требовала больших затрат энергии и времени: возможно, этим объясняется тот факт, что после 1912 года большинство мастерских перестали существовать, а производство таких эмалей практически прекратилось, были утрачены и забыты многие навыки.

Коллекция японской керамики представлена шедеврами работы Кинкодзан, Ябу Мэйдзан и других мастерских: эти произведения отличаются изысканными формами и изяществом линий рисунка.

В коллекции шкафов, ширм, настольных изделий, выполненных из дорогих пород деревьев и украшенных традиционным для Дальнего Востока соком лакового дерева, есть и кабинеты с декоративными створками и дверцами, инкрустированные резным белым и цветным перламутром и дорогими привозными материалами; переносные шкатулки, расписанные золотым лаком разных оттенков.

Сюжетами для предметов оказываются популярные темы: литературные, исторические и мифологические персонажи, топографические виды и храмы Японии, декор в жанре «цветы и птицы». Золотая роспись в невысоком рельефе, иногда выполненная тонкой кистью буквально в один волос, и инкрустация золотыми блестками свидетельствуют о трудоемкости и дороговизне работы, об искусстве мастеров.



ФОТО: ЕЛЕНА ПАЛШИНА



Традиционные сюжеты в эпоху Мэйдзи, помимо общеизвестных смыслов, могли содержать дополнительные интерпретации. На Всемирной выставке 1893 года в Чикаго были представлены курительница и две вазы, на одной из которых изображена пара орлов в осеннем пейзаже. Согласно сопроводительному описанию, образ содержит аллегорию — имелась в виду Россия. Изображенные на других вазах драконы символизировали Китай, цыплята — Корею, восходящее солнце — Японию. Кроме того, драконы, птенцы и орлы означали свободу, честность и силу: таким образом мастер попытался художественными средствами выразить суть отношений своей страны с соседними государствами.

Савельева А. В. Искусство и ремесла эпохи Мэйдзи (1868–1912). Краткий очерк эпохи

С летними месяцами связывали цветы ириса, стрелолиста, папоротник, тыкву-горлянку, чертополох, а также цаплю, зимородка, фазана, петуха, карпа, летучую мышь, светлячков. Символами осени считались красные листья клена-момидзи, хризантема, плющ, семь осенних трав (мискантус, патриния, кустарник хаги, колокольчик, гвоздика, ипомея, посконник), орел, дикие гуси, сверчки, стрекозы, олени. Зимние сцены традиционно включали изображения бамбука, сосны, нарциссов, камелии; зайца, совы, диких уток, зуйков, ястреба. Эмалевые вазы в 1880-х годах часто украшали цветами всех четырех сезонов.

Савельева А. В. Искусство и ремесла эпохи Мэйдзи (1868–1912). Краткий очерк эпохи

Мастер Гото Сэйдзавуро
Ваза

1900-е. Япония
Медный сплав, серебро, эмали; золочение. Высота: 92,2 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

Мастерские Овари
Парные вазы

1900-е. Япония
Медный сплав, серебро, эмали. Высота: 61 см
Коллекция Захара Давидовича Смушкина

О ВЫСТАВКЕ И ДВОРЦОВОМ СОБРАНИИ ЯПОНСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА «ПОСИЛЬНЫЕ ПОДНОШЕНИЯ»



А о этого даже в Петербурге японское искусство знали мало. Контакты России и Японии вплоть до середины XIX века были редкими. Но с середины XIX столетия отношения между странами расширяются благодаря заинтересованности российского правительства в вопросах освоения Дальнего Востока. Япония также оказывается включенной в число мест, обязательно посещаемых при совершении «вояжирования вокруг света»: с XIX века кругосветные путешествия становятся новым способом получения образования.

Важнейший этап здесь — миссия вице-адмирала графа Е. В. Путятина в Страну восходящего солнца в 1853–1854 годах, для налаживания торговых и дипломатических связей. Секретарем стал И. А. Гончаров, который описал это путешествие в своем сочинении «Фрегат “Паллада”». По окончании визита: «Подарки... завалили всю каюту, всю палубу». «Но что за вещи прислали они — заглядение!» Среди подношений были лаковые коробки и шкатулки с росписью золотом, подносы, стопки дорогой бумаги, курильницы, восковые раскрашенные свечи, инро, одзимэ и нэцкэ, часы, веер и многое другое. «Самым замечательным и дорогим подарком была сабля...» работы Дзиротаро Наокацу. Подношения были привезены в российскую столицу, жители которой впервые увидели искусство Японии.

Значимым событием было посещение Японии великим князем Алексеем Александровичем, совершившим в 1873 году кругосветное плавание. Японские изделия, привезенные из путешествия, украсили Китайскую гостиную и галерею, другие залы его дворца на набережной Мойки в Петербурге. Члены императорской семьи, аристократия столицы часто собирались в Алексеевском дворце и, естественно, знакомилась с коллекцией современных дальневосточных произведений.

Александр III и императрица Мария Федоровна в 1890-м снаряжают цесаревича Николая Александровича в путешествие на Восток. Цесаревича сопровождал в том числе и князь Э. Э. Ухтомский (1861–1921), один из лучших знатоков восточного искусства в России, и в 1896–1897 годах вышло в свет трехтомное иллюстрированное издание «Путешествие государя императора Николая II на Восток (в 1890–1891)» (Лейпциг ; СПб., 1896–1897; с фотографиями и с иллюстрациями Н. Н. Каразина). В книге были приведены исторические факты, а также сделано первое на русском языке описание произведений японского искусства и техник: перегородчатой эмали, золотого лака, резьбы по кости, сацумской керамики, фигур из металла, вышивки и ковров. Заметки Ухтомского и помощь членов японского представительства в Петербурге были использованы при подготовке японского раздела каталога выставки 1893/1894 годов.

Японию уведомляют заранее — и к приезду готовят всевозможные подношения. Почетные гости проводят много времени в стране, принимают множество подарков как знаки дружбы и расположения. Но после печального инцидента в Оцу — попытки покушения на цесаревича — визит в Японию прерывается. Несмотря на сокращение времени пребывания в Японии, путешественники успели побывать во многих районах, осмотреть достопримечательности, познакомиться с членами правящего дома, с князем Сацумы и другими представителями высшего сословия, посетить многие мастерские и ярмарки. И конечно, высокопоставленные гости были



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

ОСЕНЬЮ 1893 ГОДА ЗАЛЫ ЗИМНЕГО ДВОРЦА, ЭРМИТАЖА, «СЕДЬМОЙ ЗАПАСНОЙ ПОЛОВИНЫ» (СОВРЕМЕННЫЕ ЗАЛЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА) БЫЛИ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ПОД ВЫСТАВКУ «ПРЕДМЕТАМ, ПРИВЕЗЕННЫМ ВЕЛИКИМ КНЯЗЕМ ГОСУДАРЕМ НАСЛЕДНИКОМ ЦЕСАРЕВИЧЕМ НИКОЛАЕМ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМ ИЗ ПУТЕШЕСТВИЯ НА ВОСТОК В 1890–1891 ГГ.». ЭКСПОЗИЦИЯ И КАТАЛОГ БЫЛИ ОРГАНИЗОВАНЫ ПРИ СОДЕЙСТВИИ ОБЩЕСТВА СПАСЕНИЯ НА ВОДАХ. ВЫСТАВКА ПРОДЛИЛАСЬ ДО ВЕСНЫ 1894 ГОДА. ПОДОБНОГО ИЗОБИЛИЯ ВОСТОЧНЫХ ИЗДЕЛИЙ СТОЛЬ ВЫСОКОГО УРОВНЯ ИСПОЛНЕНИЯ РУССКАЯ ПУБЛИКА НИКОГДА РАНЕЕ НЕ ВИДЕЛА; ПРИЧЕМ ЭКСПОНИРОВАЛИСЬ КАК СОВРЕМЕННЫЕ ВЕЩИ, СОЗДАННЫЕ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ РУССКОГО ДВОРА, ТАК И МНОЖЕСТВО БОЛЕЕ РАННИХ ПЕРВОКЛАССНЫХ ПАМЯТНИКОВ. ОГРОМНОЕ МЕСТО В ЗАЛАХ БЫЛО ОТВЕДЕНО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ЯПОНСКОГО ИСКУССТВА.

¹ Приемная министров императора Николая II Россия. 1917. Фотограф: К. К. Кубеш Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

² Мануфактура Кавасима Оримоно. Мастер Кавасима Дзимэй II по эскизу Хара Дзайсээн Охота на собак. Япония. 1888–1889. Шелк, бумага, золотая нить. 440 × 290 см Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

одарены лучшими образцами японского прикладного искусства, в том числе произведениями мастеров, работавших для императорского двора. Перед отплытием цесаревича сам император Муцухито прибывает на корабль «Память Азова», чтобы справиться о здоровье наследника. В числе подарков были замечательные произведения, например шедевр Кавасимы Дзимбэя II (1853–1910), получившего звание императорского мастера, — ковер со сценой охоты на собак, тканый с золотом в технике цудзурэ-нисики (узорчатая парча) и отороченный бордюром с гербами двух стран — 16-лепестковыми хризантемами и двуглавыми орлами; шкафчики из дерева и лака; керамические вазы с монограммами, бронзовые анималистические скульптуры, в частности — орла и двух цапель; пара бронзовых фонарей периода Мэйдзи. Более ранние, огромные фонари, датированные 1710 годом, были подарены российским посланником в Японии Д. Е. Шевичем. Уже перед отплытием от берегов Японии, в день рождения цесаревича, «три парохода, нагруженные самыми разнообразными подношениями, вышли из Осаки и, став перед фрегатом Его Высочества, высадили депутацию, которая просила о милостивом принятии посильных подношений... К вечеру палуба была завалена художественными произведениями, сельскими продуктами, лакомствами и т. д.».

Князь Сацумы — Симадзу, согласно японскому обычаю, отправил на корабль всю посуду из лака и керамики, с которой угощали гостей на приеме. Он также заказал на память о посещении богатые подарки, среди подношений были изделия керамических мастерских: «пара ваз, высоких, белых, с узкими горлышками, разрисованными цветами и растениями, с вензелем “Н” под короною. Работа сацумская (из Кагосимы)...», которые сделал мастер Тин Дзюкан XII. К его же работе, несмотря на отсутствие подписей, можно отнести несколько сацумских скульптур и ряд других керамических предметов, привезенных из путешествия и сохранившихся в коллекциях Кунсткамеры и Эрмитажа: это пара фигур японок с вязанками хвороста, фигурки бога счастья Хотэя с мешком и слона с пагодой — все они были перечислены в каталоге выставки, и их можно узнать на старых фотографиях. Позднее японское правительство посчитало правомочным отправить в подарок Николаю II ко дню коронации еще одну пару сацумских ваз, украшенных вензелем «Н». Об этом упоминает и сам Николай Александрович в дневниковой записи от 24 мая (по старому стилю) 1896 года: «Осмотрели наскоро Оружейную палату, в нижних залах которой японский принц Фушими поднес нам замечательно красивые подарки от императора и моего друга Сацума». Одна ваза до сих пор хранится в Эрмитаже, другая — в Музее Училища барона Штиглица.

На выставке и в коллекции Николая Александровича были представлены многие памятники японского прикладного искусства, привезенные из путешествия или подаренные позднее: изделия из перегородчатой эмали, бронзы, керамика Сацумы, ткани и вышивки, мебель и лаки.

По окончании работы выставки экспонаты оказались в разных дворцах царской семьи: в Зимнем и Аничковом, в Александровском Царского Села. Отдельные предметы в 1898 году были переданы во вновь организованный Этнографический отдел Русского музея Александра III и в Кунсткамеру. Многие изделия из эмали, керамики, из слоновой кости царь оставил в «Собственной квартире» на втором этаже, у Салтыковской лестницы в Зимнем дворце. В кабинете и бильярдной, в кабинете императрицы вазы стояли на полках, угловых и пристенных консолях, на буфетах и даже на полу. В «Описях вещам» комнат мы неоднократно читаем: «вазы две клоазонэ», «ваза клоазонэ в форме шара», «ширмы из 4-х створок цветного дерева, слоновой кости и шелка», «шкафчики резного дерева с инкрустацией костью и лаками», «шкафик слоновой кости с ящичками и створками» (опись 1909 года). Особенно выделялся «шкаф низкий с наугольниками и цветами фудзи» из золотистого лака. Он был доставлен на борт корабля и поднесен от имени императрицы Харуко как подарок ко дню рождения Николая Александровича. Шкафчики и многие предметы можно видеть на фотографиях, выполненных К. К. Кубешем. В бильярдной, на полке над угловым диваном, были установлены три красных эмалевых сосуда с голубыми драконами на красном фоне — две овоидные вазы и шаровидная курильница на трех маленьких ножках, на подставке, с крышечкой с навершием-шаром, увенчанной фигурой серебряного орла, до наших дней, к сожалению, не сохранившейся (сама курильница находится в собрании Эрмитажа). Рядом на полке стояли парные эмалевые вазы сферической формы, с изображением бабочек или цветов.

После 1917 года в жилых покоях был устроен Музей революции, просуществовавший до 1930-х. Экспонаты из закрывшихся комнат оказались перераспределены, и сегодня лишь отдельные предметы можно видеть в различных музеях России.

World Class

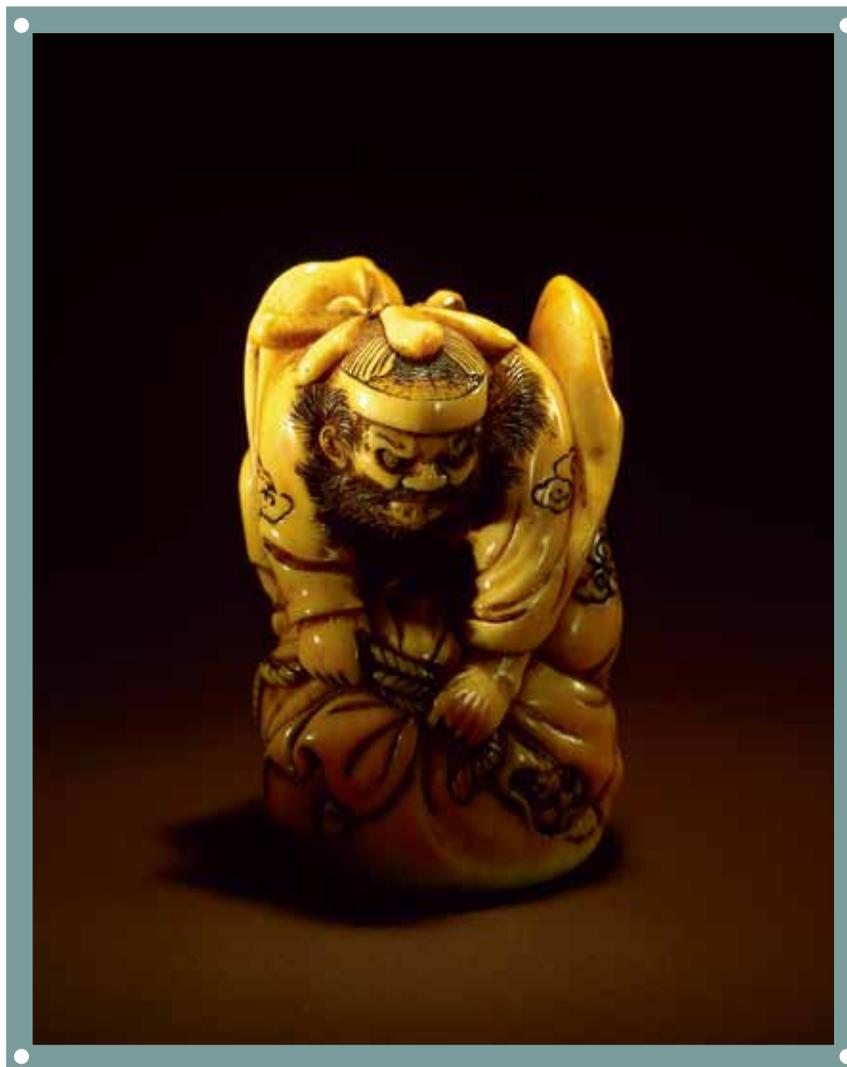
ФИТНЕС-КЛУБ

#ЯWORLDCLASS

+7 (812) 313 00 00

Александр Легков
Олимпийский чемпион

МАСТЕР КАНЭМИТИ
Нэцкэ «Чжункуй, завязывающий мешок с демонами»
Япония. Середина XIX века
Слоновая кость; резьба. 4,5 × 3 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

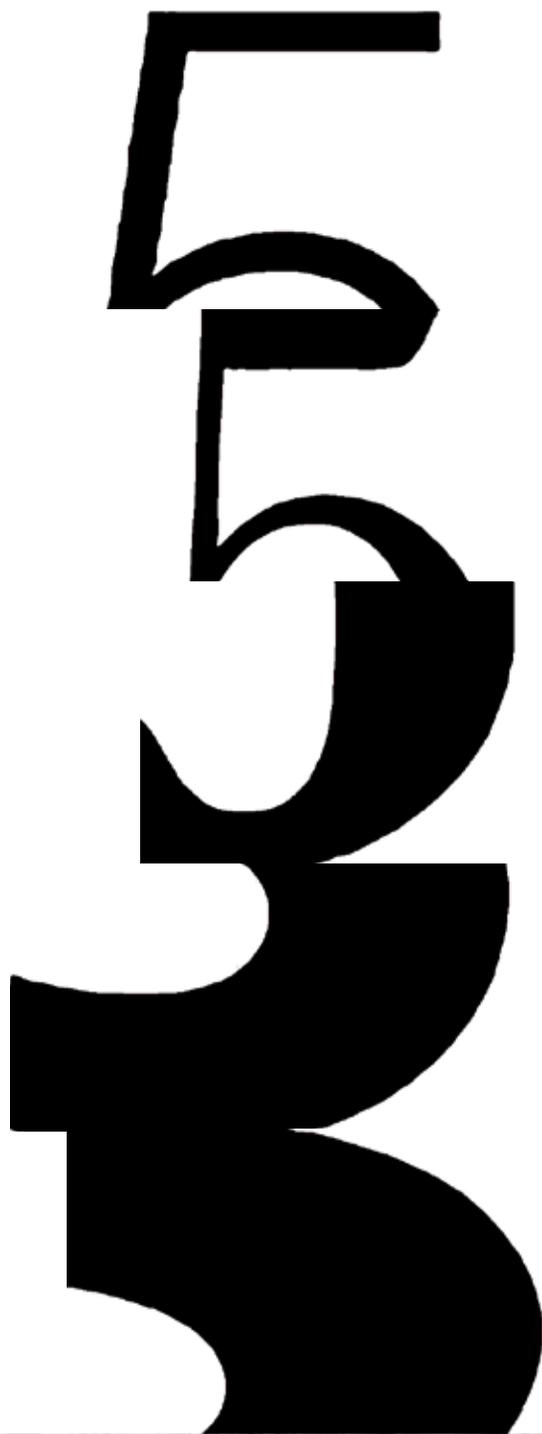


● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



Джон Фаулз. «Коллекционер» (1963):

«Массовая продукция, массовые ценности, мироздание-конвейер. Я знаю, принято считать, что на сумасшествие толпы надо смотреть как на неизбежность и лишь по мере сил контролировать ее бессмысленное хаотическое движение. Это точно так же, как смиряться с американскими босвиками на Диком Западе, работать для них, терпеть их. Самое презренное, что может быть в этой ситуации, — бегство в башню из слоновой кости. Самое низкое — выбрать уход из жизни только потому, что она тебя не устраивает».



В 1931 ГОДУ В ХЕЛЬСИНКИ, НА УЛИЦЕ ИРЬЁНКАТУ, ОТКРЫЛСЯ 14-ЭТАЖНЫЙ ОТЕЛЬ TORNI (ПО-ФИНСКИ «БАШНЯ»). ЭТО — ПЕРВОЕ В ФИНЛЯНДИИ ЗДАНИЕ, ВОЗВЕДЕННОЕ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ГОСТИНИЦЫ. И ПЕРВЫЙ ОПЫТ МНОГОЭТАЖНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА, С КОТОРЫМ НА ТОТ МОМЕНТ АССОЦИИРОВАЛОСЬ БУДУЩЕЕ МИРОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ. НЕОБХОДИМОСТЬ ОКАЗАТЬСЯ ВКЛЮЧЕННЫМ В ЭТО БУДУЩЕЕ НИ У КОГО НЕ ВЫЗЫВАЛА СОМНЕНИЙ. В 1930-Х АРХИТЕКТУРА В ФИНЛЯНДИИ СТАЛА ЧАСТЬЮ МАСШТАБНОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА ПОИСКА ФИНСКОЙ САМОИДЕНТИЧНОСТИ. И ПРИЧИНОЙ ТОМУ БЫЛА НЕ ТОЛЬКО ОБРЕТЕННАЯ В 1917 ГОДУ НЕЗАВИСИМОСТЬ.

СЕВЕРУ НУЖЕН



ФОТО: КСЕНИЯ МАЛИЧ

ГОРИЗОНТ



КСЕНИЯ МАЛИЧ

Формально профессии архитектора в Финляндии немногим более 100 лет. Первый финский архитектурный клуб основан в 1892 году, на базе шведскоязычного Технического общества (Tekniska Föreningen). Профессиональный журнал «Архитектор» (Arkkiitehti) начали издавать в 1903-м, как приложение к инженерной периодике. В Политехническом институте Хельсинки специальность «Архитектура» выделили из общего инженерного курса лишь в 1907 году. Классицистическая традиция первой трети XIX века была связана с работой выпускника Берлинской академии искусств, мечтавшего о Петербурге, — Карла Людвига Энгеля; становление эклектики и историзма в 1840–1870-х годах происходило при участии русских архитекторов; неоклассическое влияние развивалось с оглядкой на Швецию. Ностальгия по Средневековью и поиск собственной национальной традиции ознаменовали начало яркого, но очень короткого периода национального романтизма. Однако уже в 1910-х орнаменты с мифологизированными тварями

и средневековые цитаты вряд ли могли служить, как писал архитектор и публицист Сигурд Фростерус, символами многообещающей современности, сделавшей ставку на пар и электричество.

Молодые финские зодчие мечтали о новой, современной архитектуре, которая бы соответствовала последним техническим достижениям и по актуальности не уступала практике других европейских городов. Не было поколения «тяжеловесов», чей авторитет мог бы серьезно корректировать искания зодчих. Жизненно важным теперь казался опыт далекой Америки. В 1919 году США признали независимость Финляндии, согласились пойти на экономическое сотрудничество и обеспечить молодую республику крупным стратегическим займом. В журнале «Архитектор» регулярно публиковали статьи о строительной практике в Северной Америке. Многие эссе написал Фростерус, хорошо были известны публикации Вернера Хегеманна (например, American Vitruvius — An Architect's Handbook of Civic Art (1922)) и других европейских архитекторов, очарованных образом Чикаго и Нью-Йорка, проектами американских небоскребов. Многоэтажные американские отели (Waldorf-Astoria Hotel, Hotel Majestic) казались квинтэссенцией всего нового, символом сказочной и невиданной жизни: огромные фойе и конференц-залы, рестораны и бары, курительные и джазовые гостиные, лифты, ванные комнаты, электрические приборы.

Отель Tornii архитектора Бертеля Юнга воспринимался не просто как первый финский «небоскреб», но как символ новой эпохи, новых устремлений молодого государства. В отеле работали ресторан и дорогой бар, кабинет цирюльника и парикмахерская, цветочный салон и табачный

1 | Жилой район Витаниеми, Ювяскюля

2 | ОТЕЛЬ TORNI
Хельсинки,
улица Ирьюнкату, 26.
Бертель Юнг.
1928–1931

киоск. В номерах были ванны и горячая вода. Среди постояльцев — композитор Ян Сибелиус, директор ФБР Джон Гувер. Накануне и в годы Второй мировой войны отель служил идеальной сценографией для шпионского сюжета. Здесь жили члены Союзной контрольной комиссии во главе со Ждановым, сюда же заселялись практически все серьезные европейские журналисты и те, кто выдавал себя за таковых. В отеле даже проходили заседания финского парламента.

Внутри до сих пор сохранились прекрасные интерьеры — образец лаконичного северного ар-деко. В финской версии это направление было сосредоточено скорее на конструктивной выразительности, нежели на декоративном эффекте. Рисунок фасада построен на мерном ритме окон, его вертикальные акценты безусловно намекают на родственную связь с американским высотным строительством. Но при этом Тогпи кажется бесконечно скромным и непретенциозным по сравнению со своими американскими прототипами. От антаблемента осталась лишь сухая линия карниза, от декора — прямоугольный орнамент на перекрытиях лоджий, скупой узор медных дверей и обшивки козырька да полосы светлой штукатурки, которые отчерчивают линии этажей.

На основе приемов американского ар-деко (а также немецкого и шведского неоклассицизма) финские архитекторы испытывали меру художественной и конструктивной рациональности. Очищение от всего лишнего — путь архитектуры XX века, идеально совпавший с местной ментальной традицией, которую иллюстрирует финская поговорка: «Размышляй хоть неделю, но скажи ясно». Высотный потенциал новой архитектуры оказался качеством, совершенно в Финляндии не востребованным.

Небоскреб Тогпи был исключительным эпизодом в финской архитектуре. Он так и оставался самым многоэтажным домом во всей Финляндии вплоть до середины 1970-х годов. Финский «белый функционализм» пошел совершенно иным путем. Даже раннему финскому модернизму свойственны черты, свидетельствующие об архитектурной трезвости и самобытности местной школы, отсутствии какой бы то ни было фундаментальной зависимости от моды. И единственная башня, которую классик финского модернизма Алвар Аалто спроектировал до войны, была не для Финляндии, но для Доминиканской Республики: памятник Христофору Колумбу — в виде закрученной башни-маяка.

В Финляндии грандиозность дерзновения высотного строительства была бы в большинстве случаев попросту неуместна. Природа здесь всегда оказывается важнее художественного вымысла. Невмешательство человека (и в природу, и в жизнь собственного соседа) служило первоосновой жизненного уклада. Архитектор Хилдинг Экелунд еще в 1920-х годах писал, что любовь финских архитекторов к Италии связана в том числе с любовью к *architetture minore*, к гармонии сельского, провинциального ландшафта, выдающейся особенностью которого являются паритетные отношения зодчего и природы. Изучение пейзажа подсказывало архитекторам общее композиционное решение, задавало ритм, провоцировало на поиск интуитивного решения, «бесцельного», как определял Алвар Аалто, рисования. Насколько эта установка далека от классического интернационального стиля, поверившего на определенном этапе в возможность универсальных формул тиражируемой архитектуры!..

«Город на холме — самая чистая, оригинальная и естественная форма в градостроительном проектировании»¹, — писал Алвар Аалто, вдохновленный горными пейзажами на фресках Андреа Мантеньи в Падуе. Возможно, именно эта специфическая особенность финского функционализма позволила избежать ошибок, которые часто приписываются послевоенному модернизму: чрезмерной унификации, гигантомании, отсутствия сомасштабности по отношению к будничной жизни. Морфология ландшафта стимулировала разработку мимикрирующих зданий: спускающиеся по скалистым склонам дома, вытянутые вдоль береговой линии трехэтажные корпуса, двухэтажные односемейные флигели, сгруппированные в веерообразной композиции на опушках бора.

В то время как уставшая от самой себя европейская культура мечтала о ситуации *fabula gasa*, в которой ничто не помешало бы преобразованию мира, очищению от социальных и художественных пережитков прошлого; в то время как американская архитектура, болезненно рефлексируя недостаточность собственной традиции, создавала новые мифы, финские зодчие следовали исключительно логике своих привычек. Хотя в XXI веке эти привычки меняются — и новейшая практика значительно скорректировала установки финской архитектуры.

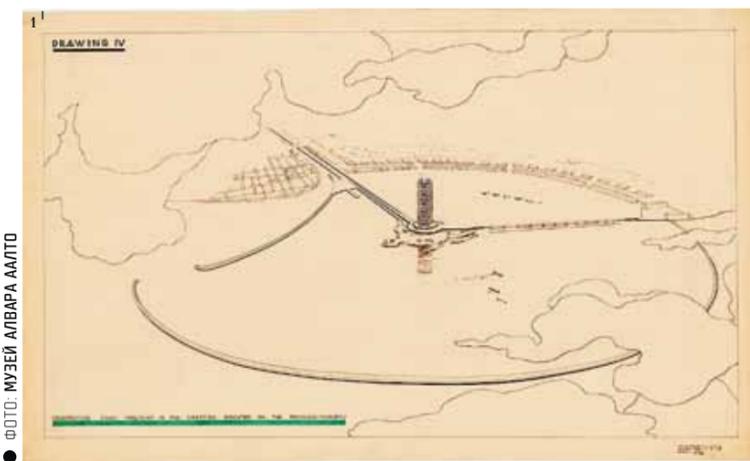


ФОТО: МУЗЕЙ АЛВАРА ААЛТО

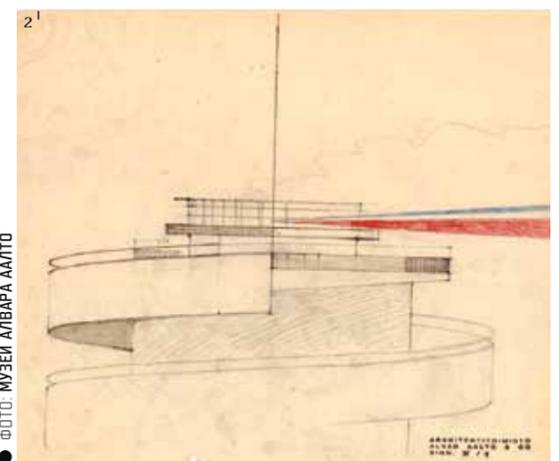


ФОТО: МУЗЕЙ АЛВАРА ААЛТО



ФОТО: КСЕНИЯ МАЛИЧ



ФОТО: WIKIMEDIA COMMONS



ФОТО: КСЕНИЯ МАЛИЧ

1-2 | **Маяк**

Конкурсный проект памятника Христофору Колумбу в Санто-Доминго, Доминиканская Республика. Алвар Аалто. 1929. Музей Алвара Аалто

3 | **Церковь Куоккала**

Архитектурная мастерская OOPeAA. 2010

4 | **Башня «Витаниеми»**

13-этажный жилой дом, единственная высотная доминанта спального района Витаниеми в Ювяскюля. Построена по проекту Алвара Аалто в 1957–1962 годах

5 | **Вид из окна квартиры, расположенной на седьмом этаже башни «Витаниеми».**

В квартире сохранилась историческая фурнитура, спроектированная Алваром Аалто



Тове Янссон. «Летняя книга». Рассказ «Сосед»

«Каждый местный житель любил время от времени окинуть взглядом горизонт. Вновь увидев знакомую дугу островов, навигационную вышку, всегда стоявшую на том же самом месте, он убеждался, что все вокруг идет своим чередом, и это придавало ему уверенности и покоя. Но теперь пейзаж переменялся. Линию горизонта прерывал четырехугольник новой виллы, этот грозный береговой знак, который, точно глубокая царапина, цеплял взгляд наблюдателя.»

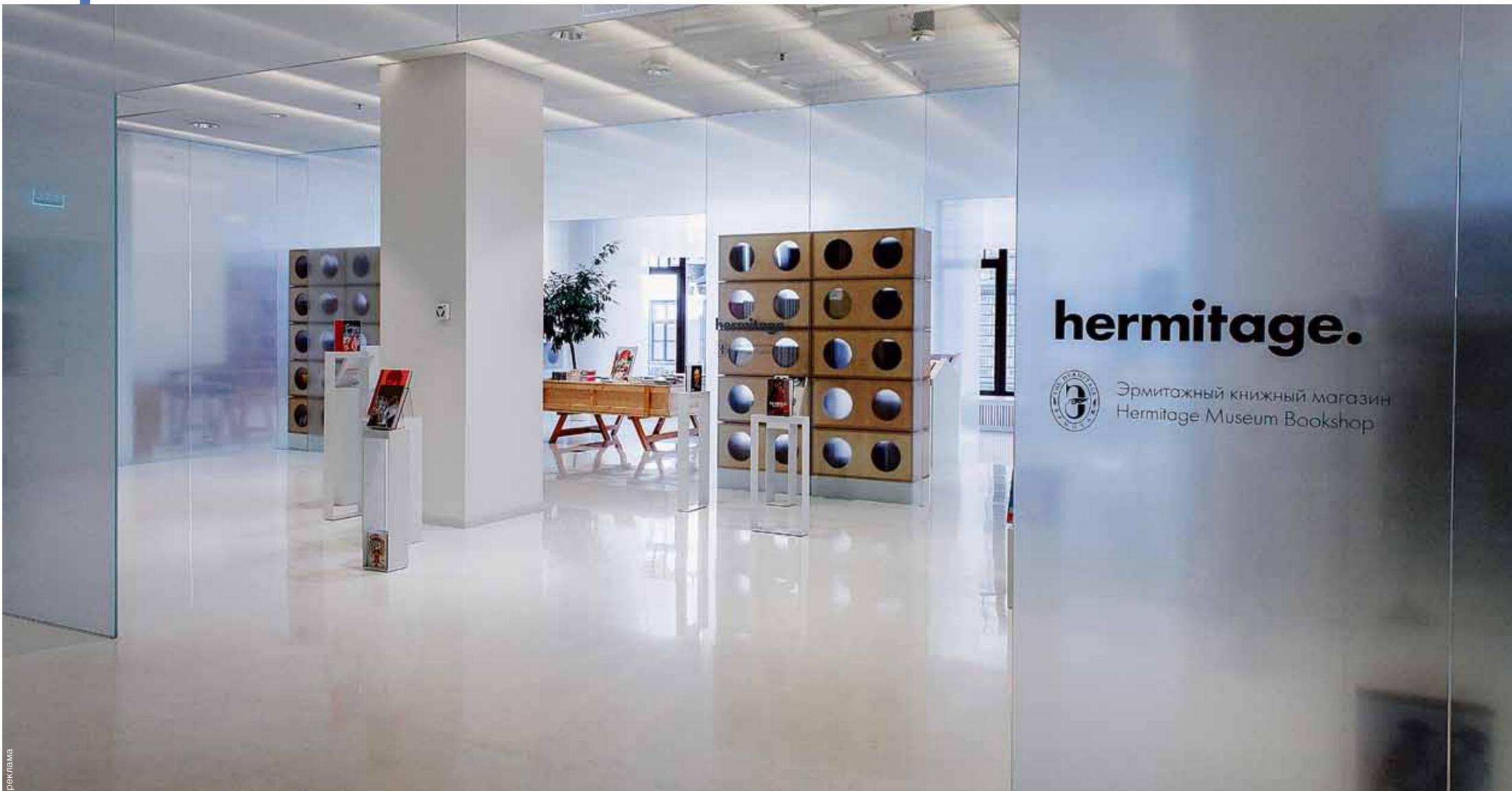
* Из предисловия к неопубликованной работе Аалто. Цит. по: Schildt G. Alvar Aalto. His Life. Jyväskylä, 2007. PP. 224–225.

ЭРМИТАЖ У КРАСНОГО МОСТА

**26 ЯНВАРЯ В ТОРГОВОМ
ДОМЕ AU PONT ROUGE БЫЛ
ОТКРЫТ ПЕРВЫЙ ЭРМИТАЖНЫЙ
МАГАЗИН, РАСПОЛОЖЕННЫЙ
НЕ НА ТЕРРИТОРИИ МУЗЕЯ.**



ФОТО: RICH PROPELLERS



реклама



то здание, увенчанное высокой башней, вызывало споры с момента своей постройки в 1907 году. Многим казалось, что, конкурируя с Адмиралтейством, оно нарушает законы гармонии. Другие восхищались его дерзкой красотой.

В середине XX века башню все-таки разобрали, но несколько лет назад она была восстановлена. А вместе с ней — и шпиль в форме кадуцея, посоха лукавого Гермеса, покровителя путешественников и торговцев. Говорят, посох этот чудесным образом примирял непримиримых.

«Даже такие разные миры, как музей и торговый центр, должны иметь точки соприкосновения, — сказал, открывая эрмитажный магазин, Михаил Пиотровский. — Наш магазин — уголок, представляющий Эрмитаж в другом мире».

Мозаичный пол, элегантные стеллажи из натурального дерева — этот интерьер достоин эрмитажных сувениров (каждый из которых одобрен художественным советом музея и потому эксклюзивен).

Магазин предлагает своим гостям репродукции картин, реплики музейных экспонатов, альбомы, каталоги выставок, книжки и симпатичные мелочи для детей, редкие издания по искусству — на русском и английском языках. Отдельные полки отведены литературе по истории моды, фотографии, кинематографу, мировой культуре, современному искусству, а также книгам директора Эрмитажа.

И все это — только начало. В дальнейшем ассортимент планируется расширять, как и саму зону музейного влияния — актуальную версию башни из слоновой кости — в мире больших магазинов.

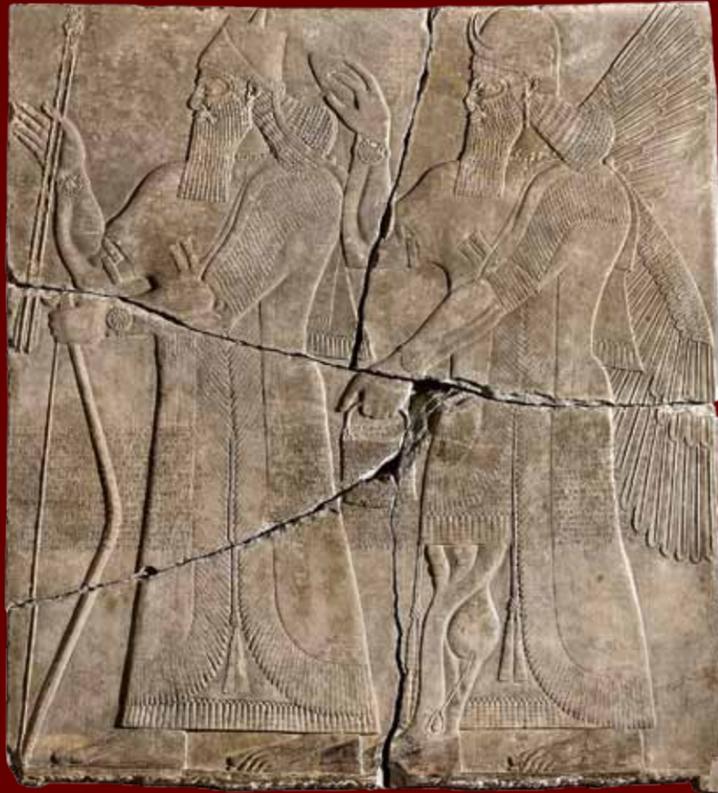


Михаил Пиотровский:

«В музейной жизни есть два направления экспансии: экспансия выставок и экспансия магазинов. Эрмитажный магазин открылся недавно в здании — шедевре архитектуры модерна, в одном из самых стильных, новаторских торговых центров».

ИЗОБРЕТАТЕЛИ ГОРОДОВ

Фрагмент рельефа из дворца Ашшурнацирапада II,
с клинописной надписью и изображением царя
и его бога-хранителя
Северная Месопотамия (Ассирия), Кальху, Новоассирийский период
883–859 гг. до н.э. Известияк. 243 × 217 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Приобретен в Лондоне для Императорского Эрмитажа в 1862 году



● ФОТО: А. А. ПАХОМОВ / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



Аэрофотосъемка Ленинграда.
Люфтваффе, май 1942

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



11 **Неизвестный гравер**
План Венеции
Италия. XVII век
Бумага, гравюра резцом. 37 × 72 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

21 **Плакетка с изображением плана города Санкт-Петербурга**
Ж. Б. Леблона
Россия. Первая половина XVIII века
Кость; резьба
Диаметр: 8 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

31 **Жан Лемер**
Площадь античного города
Франция
Вторая половина 1630-х
Холст, масло. 97 × 134 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

41 **Фотография из альбома из коллекции Н. И. Кохановского (том 1), с видом города Суэц (Египет)**
Фотография, альбуминовая печать
22,2 × 28,8 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

51 **Фотография из альбома из коллекции Н. И. Кохановского (том 1), с видом на город Кобэ и гавань**
Япония. 1880-е
Фотография, альбуминовая печать, раскраска
20,4 × 27,2 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

МАРИЯ ВЯКИНА

Мы буднично читаем в новостях о том, как ученые открыли очередную потенциально обитаемую планету или неслыханное лекарство от любой болезни. По мнению некоторых, мы находимся в шаге от искусственного интеллекта, летающих автомобилей и жизни до 150. Ничто из этого, однако, не поражает воображение так, как самые простые, базовые изобретения Homo sapiens. Фантазия и находчивость наших далеких предков, о которых мы часто отзываемся по-доброму снисходительно: какие они, мол, странные были и примитивные, хоть и интересные, — иногда кажется неправдоподобной. Додумался же кто-то когда-то, что две хижинки и два зернышка имеют между собой нечто общее. Без этой пронзительной догадки мы едва ли продвинулись бы много дальше первобытно-общинного образа жизни и уж точно не обзавелись бы последней моделью смартфона из Калифорнии.

Одной из таких радикальных революций было изобретение городов. Пребывание большого количества людей на ограниченной территории, сложные социальные институты, возможность быстрого обмена знаниями и навыками: это не только атрибуты, но и необходимые условия становления цивилизации.

Логически легко представить, что сначала люди жили маленькими общинами, потом деревнями, потом деревни становились всё больше и больше, пока в конце концов не стали настолько большими и богатыми, что пришлось защищать их от соседей, сооружая стены и выкапывая рвы. Случилось не вполне так. Люди жили себе в деревнях, пока один могущественный властитель в долине Тигра и Евфрата не решил, что надо строить город. Появились Эриду, Ур, Урук, Мари. Вот так вот, казалось бы, ни с того ни с сего. По той же странной причине, по которой кто-то когда-то изобрел колесо. Скорее всего, более или менее случайно.

Материалистическая точка зрения, будто экономическая целесообразность есть первопричина появления городских стен и их содержимого, кажется в лучшем случае неполноценной, в худшем — наивной. Мало сказать, что у каждого города было свое божество, которое ему покровительствовало и наместником которого был царь. Сами городские камни (или кирпичики) были в своем роде гигантским памятником. В этом отношении их верно было бы считать продолжением мегалитов — каменных святиль, чья геометрия, до сих пор не до конца разгаданным нами способом, связана с космологией.

Гильгамеш, герой шумерского эпоса, совершает подвиг, чтобы добыть цветок бессмертия. На обратном пути его случайно съедает змея. Гильгамеш подводит своего попутчика, лодочника Уршанаби, к стенам Урука:

*Поднимись, Уршанаби, пройди по стенам Урука,
Обозри основанье, кирпичи ощупай —
Его кирпичи не обожжены ли
И заложены стены не семью ль мудрецами?*

Шумеры не обольщались, как египтяне, возможностью вечной жизни, но в осязаемое продолжение себя в камне — верили.

Жизнь в Месопотамии не была легкой, посмотрите только на глаза людей на сохранившихся статуэтках: они неестественно огромные. Если не списывать всё на генетику, можно предположить, что это от постоянного напряжения. Земли были в основном болотисты: дабы выращивать урожай, приходилось их осушать строительством каналов, а потом еще и следить, чтобы посевы не смыло талой водой с гор. В Древнем Египте в этом отношении было гораздо проще: на те несколько месяцев, пока Нил разливался, сельскохозяйственные работы прекращались. И тем не менее там не сформировалась полноценная урбанистическая культура, город мертвых был куда более впечатляющ, чем города живых. Следовательно, и не обилие свободного времени стало толчком к созданию города. Так, значит, остается банальное — трудности сплачивают? Они же толкают к иррациональному.

Пребывание людей с разными навыками на общей территории породило более сложную и с нашей точки зрения успешную экономическую систему, нежели та, что существовала прежде в деревнях. Расширение ассортимента продуктов, производимых местным населением, — это еще поддела. Благодаря торговле и войнам, далеко не всё, чем располагал город, было создано внутри его стен или непосредственно за их пределами. Революцией стал город Мари, где сельского хозяйства не было вовсе, а богатства приобретались по большей части за счет расположения на важном торговом пути. Необъяснимым и непредсказуемым путем цель оказалась достигнута: город позволил обходиться без того, что служило для населения Междуречья постоянным источником нестабильности.

Тому, как урбанизм возникает во вроде бы не подходящих для этого местах, есть множество и более поздних примеров. Первое население островов Венеции составили люди, спасающиеся от варваров, захвативших континент. На тот момент острова представляли собой довольно рыхлую структуру, плотной она стала благодаря искусственным насыпям. Санкт-Петербург был заложен в дельте Невы, которую местные племена избегали — слишком низкие земли.

Роттердам, редкий пример современного европейского города «в процессе создания», находится ниже уровня земли, так что спасение от затопления продолжает быть естественной ежедневной заботой его жителей.

В этом и смысл — не ждать хороших условий, а бросать вызов тем, которые есть. Города — великая попытка противопоставить искусственное натуральному, создать альтернативный пейзаж и альтернативные правила игры, и даже альтернативную стихию, почти такую же непредсказуемую, как природная.

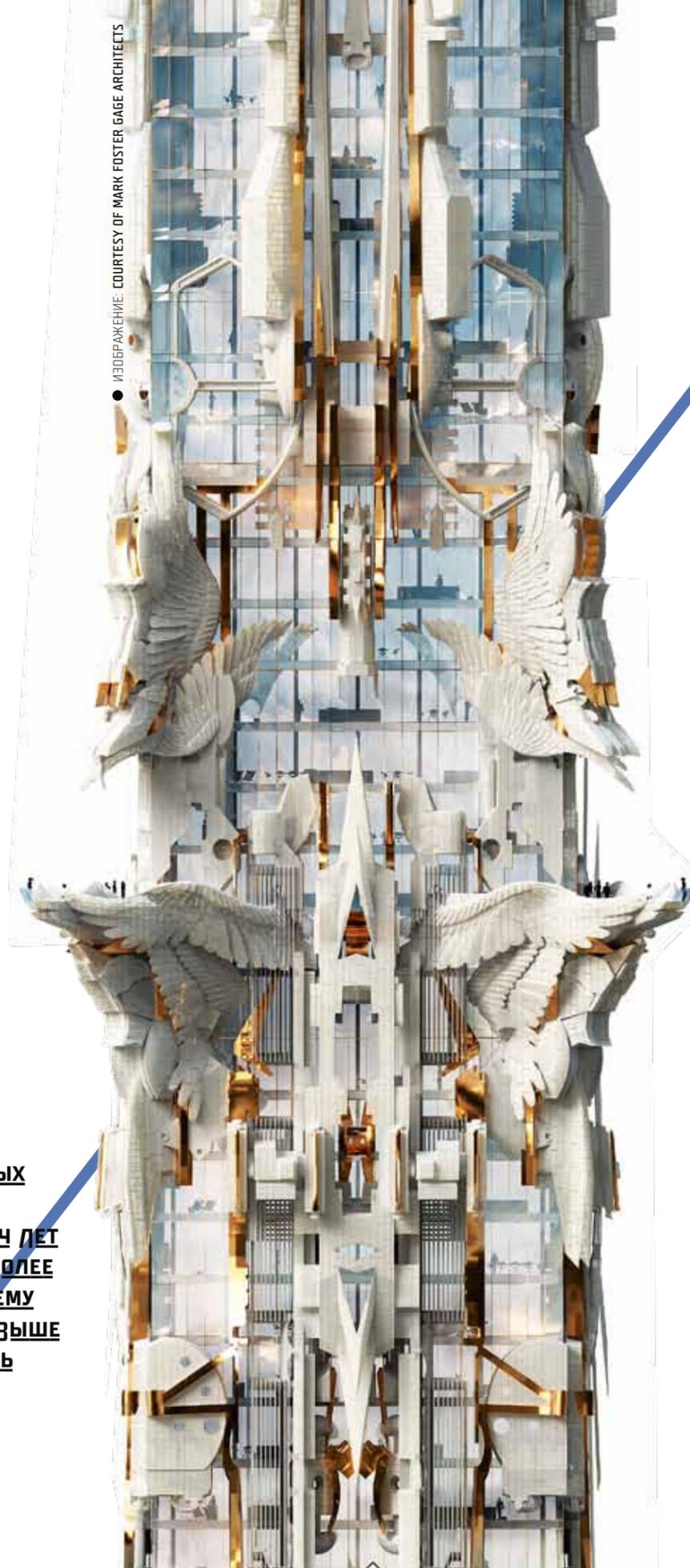
НЕ ДОТЯНУТЬСЯ ДО НЕБЕС



● ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

Рихард ван Орлей
Вавилонская башня
Бельгия. XVII–XVIII ВЕКА
Бумага, перо, тушь, белла. 6 × 8 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

НУЖНО БЫТЬ ПОДЛИННЫМ ЭСТЕТОМ, ЧТОБЫ РАЗГЛЯДЕТЬ КРАСОТУ ПРИМИТИВНЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ — СИБИРСКОЙ ЮРТЫ ИЛИ ЭСКИМОССКОГО ИГЛУ. ИХ СИЛА — В ИХ СТАБИЛЬНОМ ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ: НА ПРОТЯЖЕНИИ СОТЕН И ТЫСЯЧ ЛЕТ ОНИ МОГУТ БЫТЬ СОВЕРШЕННО ОДИНАКОВЫМИ. ЧЕМ ПРОЩЕ РЕШЕНИЕ, ТЕМ ОНО БОЛЕЕ УСТОЙЧИВО И УНИВЕРСАЛЬНО. НАДО ВМЕСТЕ С ТЕМ ПРИЗНАТЬ, ЧТО ПО-НАСТОЯЩЕМУ ЗАХВАТЫВАЮЩАЯ НАС ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ НАЧИНАЕТСЯ СО ЗДАНИЙ, КОТОРЫЕ ВЫШЕ ОДНОГО ЭТАЖА, ТО ЕСТЬ ТАМ, ГДЕ АРХИТЕКТУРА ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ТОЛЬКО ЛИШЬ СРЕДСТВОМ К ВЫЖИВАНИЮ И ПРЕВРАЩАЕТСЯ В КАТАЛИЗАТОР АМБИЦИЙ.



● ИЗОБРАЖЕНИЕ: COURTESY OF MARK FOSTER GAGE ARCHITECTS

- 1 На всей земле был один язык и одно наречие.
- 2 Двинувшись с востока, они нашли в земле Сеннаар равнину и поселились там.
- 3 И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола — вместо извести.
- 4 И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли.
- 5 И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие.
- 6 И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык, и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать;
- 7 Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.
- 8 И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город [и башню].
- 9 Посему дано ему имя: Вавилон, ибо там смешал Господь язык всей земли, и оттуда рассеял их Господь по всей земле.

Гениальность первого известного нам профессионального архитектора, древнеегипетского жреца Имхотепа, заключалась в догадке, что надгробные плиты на могиле верховного правителя можно поставить одну на другую. Так он создал ступенчатую пирамиду Джосера — прототип не только всех последующих пирамид, башен и соборов, но и банального многоэтажного жилья. Его находчивость восхищает и одновременно заставляет думать: тысячи или даже десятки тысяч людей были заняты тяжелым физическим трудом исключительно ради того, чтобы подарить вечную жизнь их правителю.

Все последующие грандиозные по высоте сооружения содержали в себе, в разных вариациях, то же самое противоречие: они обращают наш взор вверх, к небесной тверди, мешая видеть друг друга. Об этом и говорится в библейском сюжете, посвященном Вавилонской башне. Невероятные притязания разделили людей и разбросали по свету, но перед этим они же собрали их вместе, потому что поодиночке реализовать их было бы точно невозможно. Вавилон и башня — прототип современного мегаполиса с небоскребами. Он центр, который магнетически притягивает, дает возможность не имеющим между собой ничего общего жителям все же чувствовать себя частью целого, но одновременно и отчуждает их, поскольку рано или поздно кто-то захочет быть более причастным, чем другие, к достижению общей

МАРИЯ ЭЛЬКИНА

грандиозной цели. Сколько бы ни говорили о том, что образ небоскреба является общей гордостью, рабочие места или квартиры на последних этажах достанутся совсем немногим.

И все-таки высота, хоть она и порождает несправедливость, — необходимое для архитектуры измерение. Так же как добро можно определить только в противовес злу, горизонталь нельзя было бы ощутить в полной мере, не будь вертикали. Иногда существует утилитарная потребность в ней. Некоторые сооружения должны были возвышаться над всеми остальными, чтобы функционировать, — скажем, маяки или телебашни. Количество этажей жилых зданий в Средневековье увеличивалось не по чьей-то прихоти, а из-за роста населения городов, окруженных стенами и потому ограниченных по площади. И все-таки символика здесь настолько важнее функции, что последняя в некоторых башнях, в утилитарном понимании, отсутствует вовсе.

Считается, что небоскреб — только последняя и наиболее бесстыдная формация высотных сооружений. В отличие от предшественников он, действительно, не несет ни сакрального, ни артикулированного идеологического смысла, во всяком случае — прописанного и разъясненного. Небоскреб прагматически универсален: в нем спят, едят, пьют вино, спорят, смотрят вниз на землю через громадное окно, занимаются любовью, читают газеты, чертят графики, проводят совещания. В исторические времена не было столь вопиющего разнообразия, но и религиозного пуризма тоже. Башни могли строить как исключительно сакральное сооружение, и такими были стелы в Аксуме (Эфиопия), но могли и в целях обороны, как, например, знаменитые башни Азинелли и Гаризенда в Болонье. В средневековой Болонье, к слову, таких, судя по всему, было почти что пара сотен — чем не современный Гонконг? Tower of London (правда, совсем уж невысокая) успела побывать сокровищницей, чиновничьим офисом и тюрьмой.

Башня семейства Гуиниджи в Лукке — жилая колокольня с садом и даже дубовыми деревьями на крыше (да, их придумали задолго до Ле Корбюзье). Владельцы соорудили ее, что-

Многофункциональный центр De Rotterdam

Проект бюро Рема Колхаса ОМА
Роттердам (Нидерланды)
Годы строительства: 1997–2013

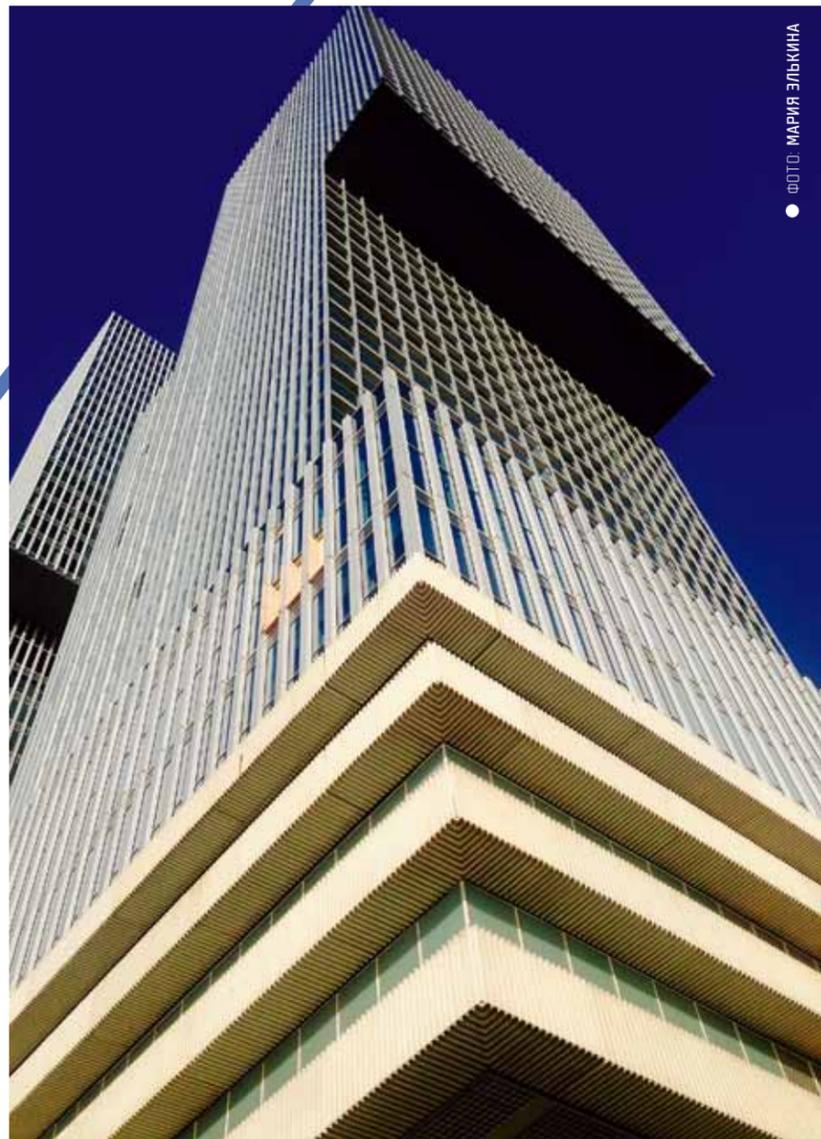


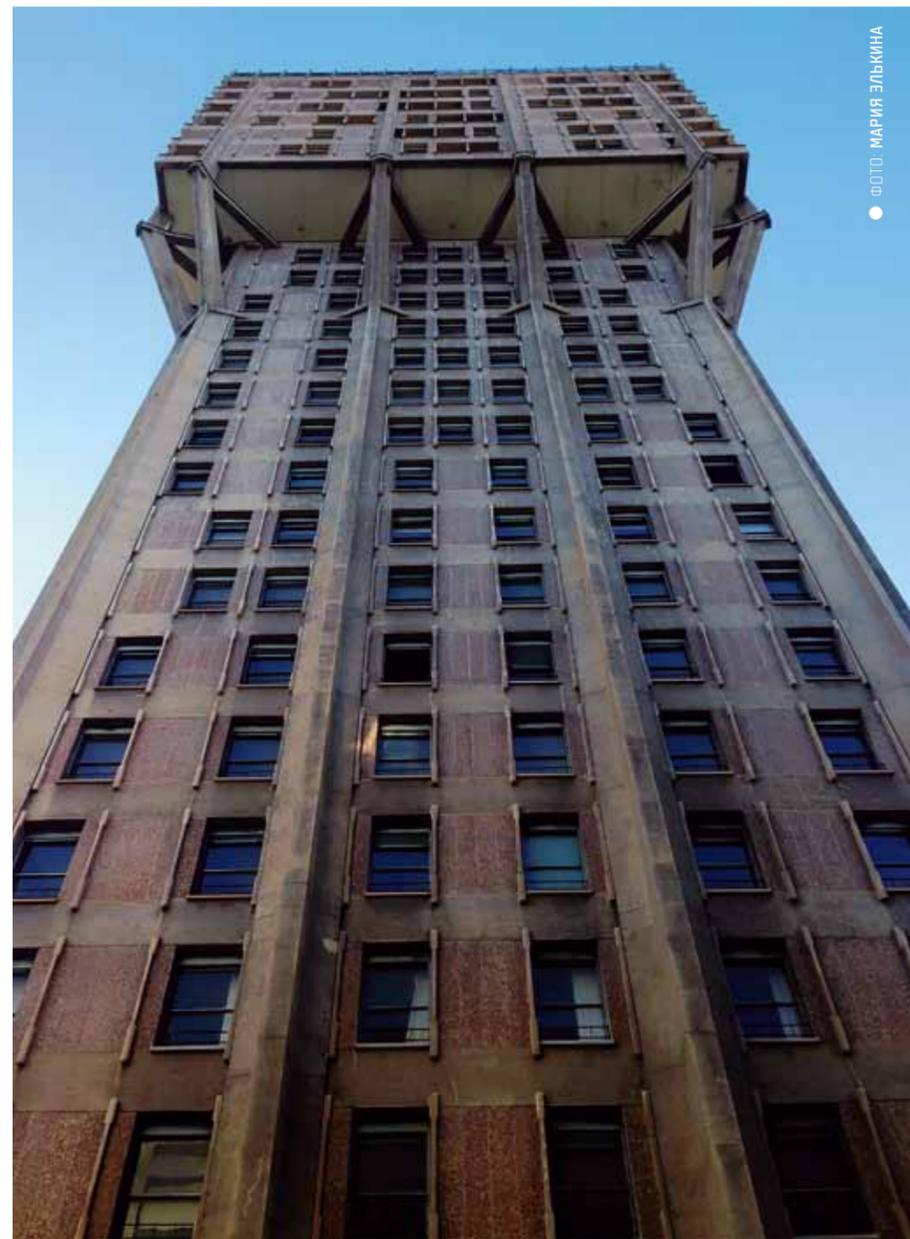
ФОТО: МАРИЯ ЭЛЬКИНА

бы подчеркнуть собственный высокий статус. Колокольни при соборах тоже не были чистой блажью или пропагандой, они сообщали горожанам время. Лондонский Биг-Бен — их прямой преемник.

Думается, вовсе не формальная принадлежность к религиозным сооружениям наделяет башни священным смыслом.

Что бы башня ни означала и что бы в ней ни происходило, одна ее функция кажется практически неизменной: смотровая площадка, возможность для человека увидеть самого себя и созданное им — сверху, в широкой перспективе. В этом отношении нет разницы между туристами во Флоренции, взбирающимися на Колокольню Джотто, теми же туристами в Нью-Йорке, на лифте поднимающимися на последний этаж Эмпайр-стейт-билдинг, и желающими пообедать в ресторане на последнем этаже тотально нелюбимой башни Монпарнас в Париже. Первым приходится труднее — в Возрождение даже в зачатке не было лифтов, но цель у всех одна: посмотреть на мир в другом ракурсе, войти в роль стороннего наблюдателя, или захватчика, или даже творца. Чем выше сооружение, тем больше всего открывается взгляду и тем более мелким и покорным представляется происходящее внизу. Все те сооружения показали бы совершенными карликами, взгляни на них с высоты небоскреба Бурдж-Халифа в Дубае, 828 метров. Сейчас это самое высокое здание в мире, но каждый знает, что рекорд должен быть побит скорее рано, чем поздно. Последний экономический кризис помешал строительству небоскреба высотой в километр.

Природа высотных сооружений, как и человеческих амбиций, такова, что цели все равно никто никогда не достигает: любой, даже очень хороший, результат будет обязательно казаться промежуточным. Здесь кроются неиссякаемый источник энергии и невозможность финального выдоха, удовлетворения. Вавилонская башня осталась незаконченной, дабы найти свое продолжение в тысячах других: в попытке дотянуться до небес люди рассыпались по всей земле, чтобы строить новые и новые башни.



Башня Веласка (Torre Velasca)

Милан. Построена в 1958 году
Один из самых известных итальянских небоскребов

НИКИТА ВЯКИН. ФОТО



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

В 2016 году Клубу Друзей Эрмитажа исполнилось 20 лет. Двадцатилетие Клуба Друзей Эрмитажа — это хороший повод еще раз вспомнить, как много сделано в музее за этот период при поддержке наших Друзей.

Государственный Эрмитаж благодарен всем своим Друзьям и меценатам, которые оказывали и продолжают оказывать музею помощь в осуществлении многочисленных программ развития! Помимо Клуба Друзей Эрмитажа в России, который 20 лет назад стал первым подобным обществом в нашей стране, продолжает расти и сеть зарубежных представительств Друзей музея — Клуб Друзей Эрмитажа в Финляндии стал уже седьмым обществом за пределами нашей родины.

Делу укрепления сотрудничества между музеем и его Друзьями служат регулярные международные Конференции Друзей Эрмитажа; очередная из них состоится уже в октябре 2017 г. в Амстердаме. Традиционно темы для обсуждения предлагаются директором Эрмитажа М. Б. Пиотровским; в этом году Конференцию посетят представители Друзей Эрмитажа из Нидерландов, США, Канады, Великобритании, Италии, Израиля и Финляндии.

Нововведением 2017-го года станет специальный раздел на сайте Государственного Эрмитажа, посвященный деятельности Клуба Друзей. Для его создания мы изучили российский и международный опыт, проанализировали и отобрали все самое лучшее, и планируем сделать сайт средством общения с Друзьями, благодаря которому мы сможем оперативно информировать всех наших Друзей по всему миру о планах Клуба, делиться с ними нашими новостями, привлекать новых Друзей к сотрудничеству по проектам развития музея. Уже к концу года мы надеемся познакомить наших Друзей с новым разделом.

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.

Клуб Друзей Эрмитажа

Санкт-Петербург, Дворцовая площадь,
Комендантский подъезд Зимнего Дворца
Почтовый адрес: 190000, Россия,
С.-Петербург, Дворцовая наб., 34
Телефон: [+7 812] 710 9005
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
www.hermitage.nl

Фонд Эрмитажа (США)

Hermitage Museum Foundation (USA)
57 West 57th Street, 4th Floor, New York, NY 10019 USA
Tel. [+1 646] 416 7887
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
www.hermitagemuseum.ca

Фонд Эрмитажа (Великобритания)

Hermitage Foundation (UK)
Pushkin House, 5a Bloomsbury Sq.,
London WC1A 2TA
Tel. [+44 20] 7404 7780
www.hermitagefoundation.co.uk

Ассоциация Друзей Эрмитажа (Италия)

Association of the Friends
of the Hermitage Museum (Italy)
Palazzo Guicciardini, Via de' Guicciardini, 15,
50125 Firenze, Italia
Tel. [+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
www.hermitagefoundation.com

Клуб Друзей Эрмитажа в Финляндии

Hermitage Friends' Club in Finland ry
Koukkuniementie 21 I, 02230 Espoo, Finland
Tel. +358 (0) 468119811

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ПРИГЛАШАЕТ ВСЕХ, КОМУ НЕБЕЗРАЗЛИЧНА СУДЬБА ВЕЛИКОГО МУЗЕЯ, СТАТЬ ЕГО ДРУГОМ. ВАШЕ УЧАСТИЕ ПОМОЖЕТ СОХРАНИТЬ МУЗЕЙ И ЕГО СОКРОВИЩА ДЛЯ БУДУЩИХ ПОКОЛЕНИЙ!

DEA ROMA ПИРАНЕЗИ И DEA ROMA ФЕЛЛИНИ

Аркадий Ипполитов

НА ЗЕМЛЕ НЕТ ГОРОДА, ИКОНОГРАФИЯ КОТОРОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БЫЛА БЫ СТОЛЬ БОГАТА И РАЗНООБРАЗНА, КАК ИКОНОГРАФИЯ РИМА.

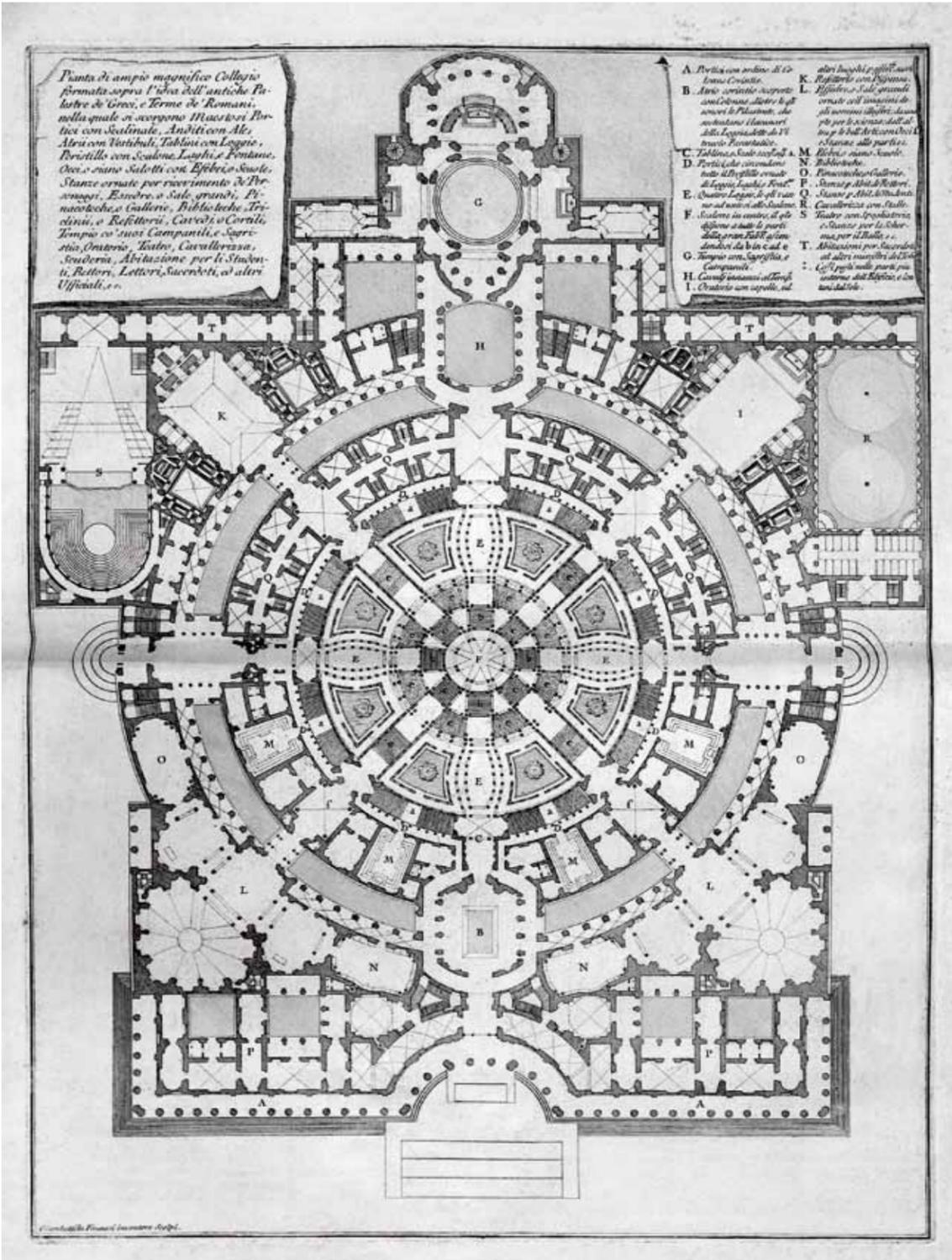
Один из первых примеров — это Forma Urbis Romae («Чертеж города Рима»), карта шириной в 18 и высотой в 13 метров, созданная около 200 года, в эпоху Северов. Она была составлена из множества мраморных плит различной формы и изначально смонтирована в одну из стен Храма Мира, самого большого храма в Риме. В Средние века храм был разрушен, а карта расколота. В XVI веке были откопаны первые куски Forma Urbis, и в дальнейшем то там, то здесь находились все новые осколки. На сегодня известно 1186 фрагментов, составляющих примерно 10 процентов этого огромного пазла, который является одной из самых оригинальных и впечатляющих городских панорам на свете. Forma Urbis можно назвать первой гравюрой в истории римских ведут, так как она была выполнена в технике углубленного рельефа и планы зданий на ней столь осязательны, что эту карту в пору назвать не схемой, а изображением.

В дальнейшем бесчисленное количество художников разных эпох, национальностей и стилей — от миниатюристов средневековых рукописей до современных фотографов и кинематографистов — создавали свои портреты Рима, реальные и воображаемые. Еще бы, на протяжении всей нашей эры этот город являлся имперским центром: в Древнем мире Рим был столицей земной империи, в Средневековье и Возрождение — империи духовной, в Новое время — империи культурной. Imperium по-латыни значит «власть», и Рим до сих пор выступает воплощением власти. Столетия главенства в политике, религии и культуре сплели особый торжественный образ города, которому равного в мире нет. Рим — единственный на всем свете Вечный, все остальные города — временные.

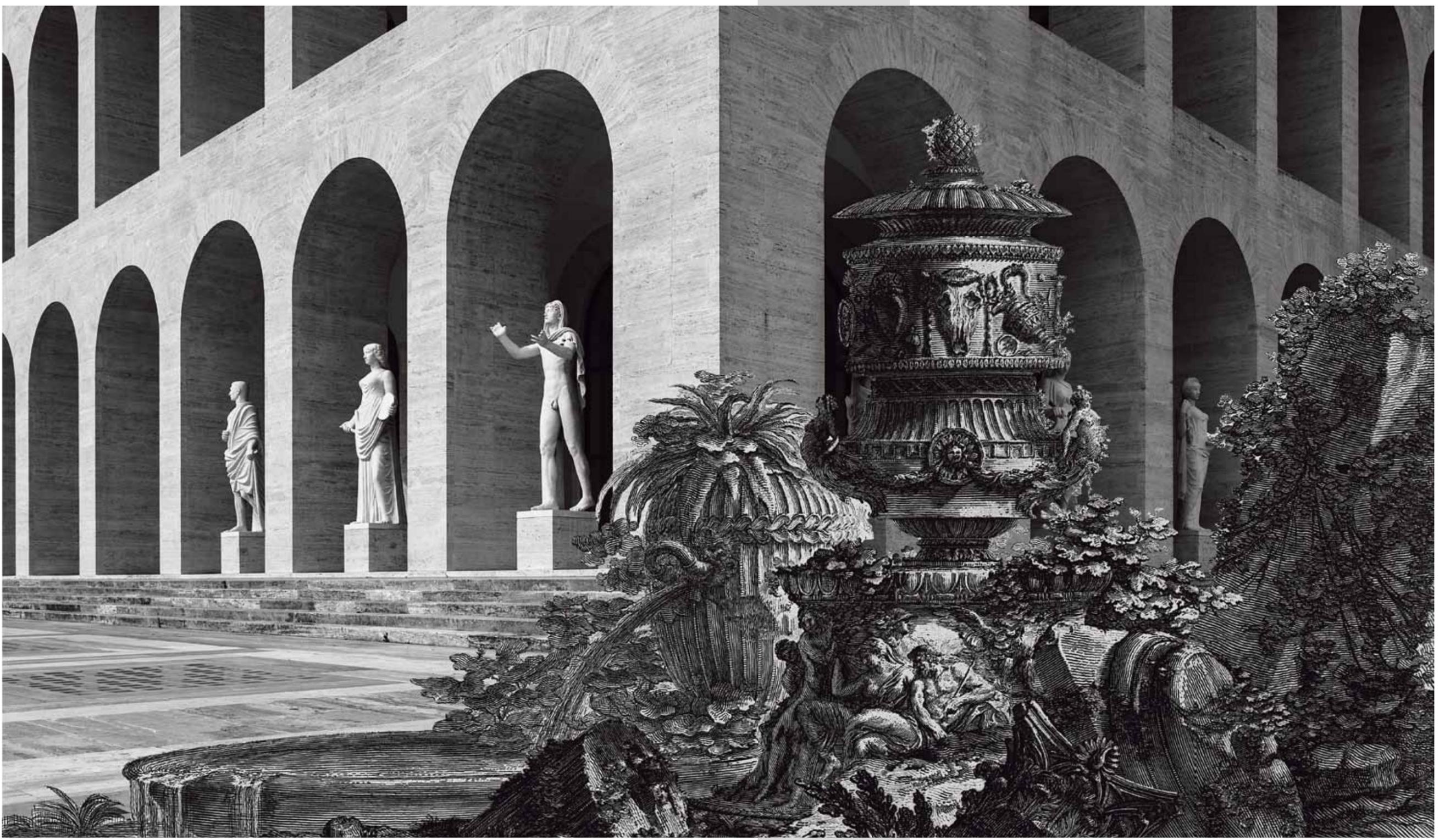
Среди множества различных изображений Рима серия Джованни Баттисты Пиранези Vedute di Roma, «Виды Рима», занимает особое место. Она обладает столь убедительной целостностью, что словосочетание «Рим Пиранези» превратилось в идиому. Всего серия насчитывает 134 листа, и это грандиозное издание — своего рода Forma Urbis второй половины XVIII века. На создание Vedute di Roma Пиранези потратил целую жизнь: самый ранний лист датируется 1746 годом, когда ему было 26 лет, а самый поздний — 1778-м, годом смерти. Серия, несмотря на то что она создавалась на протяжении 30 лет, представляет собой единый замысел. Будучи портретом города, она в то же время и автопортрет большого творца. Но автопортрет, данный не в статике, а в динамике. Первые ведуты созданы молодым художником, только-только начинающим блестящую карьеру, они оптимистичны, полны воздуха, света и кипучей жизни. Последние работы, посвященные по большей части руинам, наполнены меланхолией, Рим становится величественнее, мрачнее и как будто пустеет. Гравюрную серию Пиранези можно уподобить фильму о городе, съемкам которого великий режиссер посвятил всю свою творческую жизнь. Такой фильм возможен лишь при фантастическом условии, что найдется спонсор, согласный финансировать съемки на протяжении 30 лет, но в XX веке Федерико Феллини создает аналог творению Пиранези, сняв лучший, пожалуй, фильм о городе в мировом кинематографе — «Рим».

Несмотря на разделяющие их столетия, эти два Рима схожи. Собственно говоря, весь фильм, так же как и пиранезиевская серия, — автобиография. «Рим» Феллини, подобно Vedute di Roma, — матрица города, Forma Urbis современности. Первые кадры фильма воспринимаются как пролог: это сцены из жизни провинциальной школы, показывающие первое, виртуальное знакомство с Римом главного героя, в котором можно увидеть автопортрет режиссера. Основное повествование начинается со встречи молодого Феллини, впервые приехавшего в предвоенный Вечный город, с римской реальностью, а заканчивается грандиозной ночной панорамой Рима 1970 года. Действие занимает 30 лет, то есть ровно тот срок, что понадобился Пиранези для создания серии Vedute di Roma. Своеобразная автобиографичность этих двух произведений определяет и эмоциональную трактовку в изображении города. Настроение сцен, посвященных юношеским воспоминаниям Феллини, как и настроение ранних ведут молодого Пиранези, жизнерадостно и радостно. Затем Рим мрачнеет, и заключительная сцена фильма, гениальный пробег мотоциклистов, представляет город как наваждение ночной тьмы. Величественный, мрачный и пустынный, Рим в финале выглядит сошедшим с черно-белых гравюр.

Феллини изобразил Вечный город не только в уже упомянутом фильме, и выражение «Рим Феллини» так же, как и «Рим Пиранези», стало идиомой. Феллини парадоксальным образом вторит Пиранези, сходство с Vedute di Roma прочитывается и в «Сладкой жизни», и в «Восьми с половиной». Чего стоит сопоставление хрестоматийной сцены с Анитой Экберг, купающейся в фонтане Треви, с пиранезиевским «Видом фонтана Треви», который представлен как центр римской dolce vita XVIII века! Но среди множества параллелей особо привлекает внимание одна. Титульный лист Vedute di Roma, называющийся также «Фантазией с руинами и статуей Минервы», является своеобразным посланием-репрезентацией. В центре композиции — гигантская фигура Минервы, украшающая фонтан на Капитолии и со времен Ренессанса считающаяся персонификацией Dea Roma, богини Рима. Пространство вокруг нее забито различными свидетельствами былого величия Рима. Скульптуру полностью отреставрировали еще в XVI веке, и в XVIII веке она, так же как и сейчас, была имперски импозантна. Богиня, торжественно восседающая на Капитолийской площади, в левой руке



Джованни Баттиста Пиранези
Гравюра из серии «Различные архитектурные наброски» (Opere Varie di Architettura)
Изображение: электронная библиотека Лейденского университета (Нидерланды)



Михаил Розанов
 Фотография
 из серии «Тоталитарная
 архитектура.
 Дворец итальянской
 цивилизации»
 2013

**Джованни
 Баттиста
 Пиранези**
 Гравюра из серии
 «Виды Рима»
 (Vedute di Roma),
 сохранившей
 облик Рима
 XVIII века
 Изображение:
 электронная
 библиотека
 Лейденского
 университета
 (Нидерланды)

сжимает копьё, в правой — державу, и она — римский Imperium, символ власти Рима. Пиранези отнимает у Dea Roma ее атрибуты, левую руку отламывает, так что правая рука с нелепо растопыренными пальцами делает богиню похожей на инвалида, выпрашивающего подаяние. Неожиданным образом олицетворение власти Рима оказывается явно нездорово, но в своей ущербности Dea Roma сохраняет величественность. На грани комизма.

Странные, яркие и нелепые впечатления кружат вокруг героя «Рима» Феллини, впервые приехавшего в Вечный город. Разногласия типов, слов, жестов, сообщений и предложений, обрушивающаяся на него на вокзале, про-

должается и в доме, в котором он должен поселиться. Герой движется в пространстве, до отказа забитом образами, как переполнено образами и пространство вокруг пиранезиевской одорукой статуи. Вторая «Фантазии» Пиранези, фантазия Феллини центром водоворота фрагментарных римских образов делает хозяйку квартиры, которую играет замечательная комическая актриса Мария де Систи. Эта фигура у Феллини, как и богиня у Пиранези, — символическая доминанта Рима. Недвижная и большая матрона, возлежащая в белой ночной рубашке на необъятном семейном ложе, величественная словно богиня, — вылитая Dea Roma.



Ханс Мемлинг
Аллегория невинности
 Фландрия. 1479–1480
 Дерево, масло. 38,3 × 31,9 см
 Институт Франции, Музей Жакмар-Андре, Париж

АЛЛЕГОРИЯ НЕВИННОСТИ

В ДЕКАБРЕ 2016 ГОДА В ЗАЛЕ ШКОЛЫ РЕМБРАНДА ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА ИЗ СЕРИИ «ШЕДЕВРЫ МУЗЕЕВ МИРА В ЭРМИТАЖЕ», ГДЕ БЫЛА ПРЕДСТАВЛЕНА КАРТИНА ХАНСА МЕМЛИНГА «АЛЛЕГОРИЯ НЕВИННОСТИ» ИЗ МУЗЕЯ ЖАКМАР-АНДРЕ (ПАРИЖ)¹.

Ханс Мемлинг (1430/40–1494) — один из известнейших художников ранней нидерландской школы и продолжатель традиций мастеров эпохи Северного Возрождения. В произведениях Мемлинга много общего с полотнами мастеров старшего поколения, таких как Ян ван Эйк (1385/90–1441) и Рогир ван дер Вейден (около 1399 — 1464), в мастерской которого Мемлинг провел несколько лет. Известный историк и теоретик искусства Эрвин Панофский (1892–1968) назвал плеяду современников Мемлинга «наследниками основателей». В Эрмитаже художник не представлен, однако картина «Святой Лука, рисующий Мадонну» (XV век), произведение кисти Рогера ван дер Вейдена, при поступлении в музей и долгие годы после считалась работой Мемлинга².

Ханс (или Ян, если следовать нидерландской, а не немецкой традиции) Мемлинг родился в Зелигенштадте (Германия). Однако практически вся его жизнь и творчество связаны с городом Брюгге, гражданином которого он стал в 1465-м.

Картина «Аллегория невинности» создана в 1479–1480 годах. В центре произведения мастер помещает изображение девы, которая окружена аметистовой скалой. Под нею — две фигуры львов, охраняющих ее неприкосновенность. Слева от скалы художник расположил город, а за ним — уходящий вдаль гористый пейзаж. Существует предположение, что часть картины с изображением пейзажа написана позднее основного сюжета. Принятые в настоящее время название произведения и трактовка сюжета появились в начале XX века, но не все их разделяли. Так, высказывалось мнение, что речь должна идти о «Святой на горе», однако отсутствие нимба и следов от него развеяло это предположение.

¹ «Аллегория невинности» была приобретена вдовой Эдуара Андре — Нели Жакмар-Андре — в марте 1910 года в Мадриде. Эдуар Андре, происходивший из семьи банкиров, начал собирательскую деятельность около 1860-го. После свадьбы в 1881 году с парижской художницей Нели Жакмар они вместе продолжили собирать картины и прикладное искусство. Многие предметы супруги привозили из поездок по Европе и Ближнему Востоку. Эдуар Андре скончался в 1894 году. Так как у супругов не было прямых наследников, Нели Жакмар-Андре завещала особняк и коллекцию Институту Франции, с тем условием, чтобы там был открыт музей. Ее волю исполнили в 1913 году, и сравнительно небольшой, но с величайшим вкусом украшенный особняк стал одним из важнейших музеев Парижа.

² Об истории реставрации картины Рогера ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну» см. в №23 нашего журнала.



БОТАНИЧЕСКИЙ САД
Hortus Botanicus,
Амстердам

СЕБАСТЬЯН ЛАГЕНДАЛ¹

ИСКУССТВО И БОТАНИКА: БОЛЬШЕ, ЧЕМ СОСЕДИ

СОВМЕСТНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВОЗОБНОВЛЯЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ ЭНЕРГИИ ЧЕРЕЗ ПОДЗЕМНЫЕ КОММУНИКАЦИИ В САМОМ СЕРДЦЕ АМСТЕРДАМА: КАК ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ» И БОТАНИЧЕСКИЙ САД СТАЛИ НЕ ТОЛЬКО СОСЕДАМИ.

¹ Себастьян Лагендал — руководитель службы эксплуатации и безопасности выставочного центра «Эрмитаж Амстердам».



Выставочный центр
«Эрмитаж Амстердам»

Могут ли учреждения культуры работать вместе вне культурной сферы? «Эрмитаж Амстердам» и исторический комплекс теплиц и оранжереи Hortus Botanicus (Амстердам) недавно начали проект, доказывая, что — да, могут.

С 2009 года «Эрмитаж Амстердам» использует системы энергоэффективности: летом излишнее тепло, исходящее от сотен тысяч посетителей, отводится в огромный подземный резервуар — и возвращается в выставочный центр зимой². Хотя «Эрмитаж Амстердам» имеет официальное разрешение на утилизацию избыточного тепла в воздух или в реку Амстел, на берегу которой расположен, музей принял другое решение.

Потребовались новые, оригинальные технологии, чтобы поделиться теплом с соседями — с ботаническим садом; аналогов им в Амстердаме не нашлось. С октября 2016 года выставочный центр «Эрмитаж Амстердам» экспортирует свои излишки тепла в исторические теплицы Hortus Botanicus и получает взамен холодную воду, образующуюся при нагревании теплиц, для охлаждения музея в летнее время.



Вид на выставочный центр «Эрмитаж-Амстердам»

Совместное использование возобновляемых источников энергии — самый сложный проект: 425 метров подземного перехода на глубине 26 метров ниже уровня моря, под фундаментами мостов, каналов и тоннелей метро, в одном из самых оживленных районов Амстердама. Были выполнены сложные работы по горизонтальному направленному бурению, созданы корпус из стеклянного волокна, системы контроля баланса тепла и холода между зданиями с учетом требований реального времени.

Расходы на реализацию проекта составили 1,1 миллиона евро, срок окупаемости первоначально был определен в 14 лет. Разумеется, это не бизнес-проект, значительный грант от Министерства культуры Нидерландов и частные пожертвования обеспечивают 65 процентов инвестиций. Оставшиеся 35 процентов — это кредиты от Амстердама и Turing Foundation. В результате плановый срок возврата инвестиций уменьшился на семь лет, и оба учреждения теперь ежегодно экономят значительные средства. «Эрмитаж Амстердам» сэкономит около 30 тысяч евро (в зависимости от погодных условий) на расходах на электроэнергию для охлаждения, Hortus Botanicus — около 40 тысяч евро на расходах природного газа (в зависимости от погодных условий) для обогрева тепличного комплекса.

Несмотря на то что культурные институты преимущественно работают независимо друг от друга, различные формы совместной деятельности могут порождать новые интересные проекты, приносящие определенную выгоду всем участникам. Подобные инициативы в сфере культуры привлекают в Нидерландах повышенное внимание и получают значительную поддержку. Оба известных культурных учреждения были награждены премиями Dutch Sustainable Heritage Award 2016 и Energy Professional Award 2016³.

2. В Нидерландах всё больше используются установки подземного аккумулирования тепла и холода в водоносных пластах. Подземное аккумулирование тепловой энергии позволяет реализовать летнее охлаждение с помощью зимнего холода, а зимний подогрев — с помощью летнего тепла; таким способом экономится, по сравнению с традиционными установками (отопительными котлами и холодильными машинами), 50–75 процентов эксплуатационных затрат на тепло- и холодоснабжение. В России эти энергосберегающие технологии еще малоизвестны. (Информация предоставлена нидерландской компанией IF Technology.)

3. Подробнее см.: www.lussenkunstenkas.nl, www.hermitage.nl

HORTUS BOTANICUS

Считается, что ботанический сад был создан в 1638-м, после того, как Амстердам был наполовину опустошен эпидемией чумы 1637 года. Первоначально он предназначался для выращивания лекарственных растений и для лабораторных опытов в центре столицы: амстердамские врачи и фармацевты получили отличную базу для создания лекарств. С развитием голландской Ост-Индской компании, привозившей в Нидерланды множество экзотических растений и насекомых, сад расширился, были высажены великолепные аллеи из кофейных деревьев и саговых пальм, им уже более 300 лет. В 1960-х годах появились три знаменитые амстердамские оранжереи с микроклиматом тропиков, субтропиков и пустынь. Всего в Hortus Botanicus произрастает около шести тысяч растений, в том числе деревьев; некоторые высажены в последовательности, позволяющей проследить путь их эволюции.

Яков Хофнагель
Фрагмент с лимоном
и воткнутой в него веткой
нарцисса, с листа из сюиты
таблиц по естествознанию
XVII–XVIII ВЕКА
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

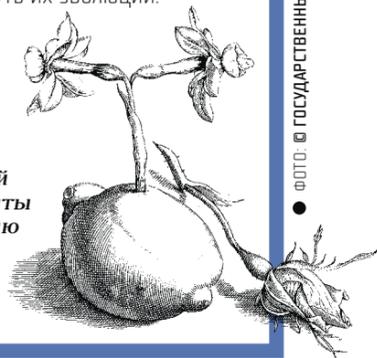


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017



«Город после дождя»

КВАРТИРЫ В СЕРДЦЕ ПЕТЕРБУРГА

Дом ArtStudio
на 2-й Советской
улице

Вид на «Дом у Невского»
через арку Феодоровского
собора



«Петербург на рассвете»

ИСТОРИЯ «КОРОБОВСКОЙ PIETÀ»

В КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА ЕСТЬ ИНТЕРЕСНЕЙШИЙ ПАМЯТНИК, СВЕДЕНИЯ О КОТОРОМ ПОЛНЫ ПРОТИВОРЕЧИЙ И ЗАГАДОК. ЭТО МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРНАЯ ГРУППА ИЗ ДВУХ ФИГУР: БОГОМАТЕРИ И МЕРТВОГО ХРИСТА, ВЫПОЛНЕННАЯ ИЗ БЕЛОГО КАРРАРСКОГО МРАМОРА. КОМПОЗИЦИЯ, ХОРОШО ИЗВЕСТНАЯ В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА, ПОЛУЧИВШАЯ НАЗВАНИЕ «ОПЛАКИВАНИЕ», ИЛИ, ПО-ИТАЛЬЯНСКИ, PIETÀ. «ПЬЕТА», О КОТОРОЙ ПОЙДЕТ РЕЧЬ, ПОПАЛА В КОЛЛЕКЦИЮ ЭРМИТАЖА ИЗ ЮЖНОРУССКОГО СЕЛА КОРОБОВКА (НЫНЕ ЛИПЕЦКОЙ ОБЛАСТИ), ГДЕ УКРАШАЛА ЦЕРКОВЬ ДМИТРИЯ СОЛУНСКОГО, ПОСТРОЕННУЮ КНЯЗЕМ Л. Д. ВЯЗЕМСКИМ РЯДОМ С ЕГО ИМЕНИЕМ ЛОТАРЕВО.

ИРИНА ЕТОЕВА

История этой скульптурной группы — захватывающая повесть со многими действующими лицами, отмеченными высокой культурой и преданностью своим идеалам. Некоторые страницы этой истории по-настоящему трагичны, многие повествуют о самоотверженности и напряженном труде; есть и страницы еще не написанные, требующие дальнейшей работы исследователей. Но важно то, что наша «Пьета» «пережила» все сложные моменты своей нелегкой судьбы, и теперь ее можно увидеть в экспозиции открытого хранения западноевропейской скульптуры в фондохранилище Эрмитажа в Старой Деревне.

Князь Леонид Дмитриевич Вяземский (1848–1909), участник Русско-турецкой войны 1877–1878 годов, проявил себя в важнейших сражениях и был удостоен многих наград; это видный государственный деятель, широко известный своей гражданской позицией и рациональной хозяйственной деятельностью в родном имении Лотарево (в конце XIX века — Усманского уезда Тамбовской губернии). В селе Коробовка, в двух верстах от усадьбы Лотарево, в 1879–1884 годах была возведена на средства Вяземского шатровая каменная церковь по проекту известного петербургского архитектора М. Е. Месмахера. Под алтарем церкви был спроектирован фамильный склеп для захоронения Вяземских и их ближайших родственников Вельяминовых.

Современники, описывая этот «дивный» храм, отмечали его замечательно красивую архитектуру и богатое внутреннее убранство; среди многочисленных редкостей, его украшавших, особенно поражало скульптурное изображение Богоматери и Христа Спасителя¹. Скульптурная группа, которую, по семейному преданию, Вяземский приобрел во время путешествия по Италии, производила огромное впечатление и своей выразительностью, и, конечно, тем, что для русского православного храма это было нетрадиционно, поэтому иногда она называется «скульптурной работы из белого мрамора икона “Плач Богоматери”, в естественный рост человека»². А из епархиального историко-статистического описания 1914 года мы узнаём:

«Мраморное статуиное изображение Богоматери и Спасителя — снятие со креста или плач Богоматери... отличается художественностью и представляет работу профессора Римской Королевской Академии художеств Мазини, который копировал в данном случае художника Бернини»³.

Интересное описание скульптурной группы оставила и дочь князя Вяземского, Лидия Леонидовна Васильчикова: «На лестнице, ведущей вниз в склеп, где похоронены родители и сестра моего отца, стояла мраморная “Pietà”. <...> Статуя так хороша, что если держать фонарь за рукой Христа, то просвечивают вены»⁴. Во всех цитированных епархиальных источниках (1911 и 1914 годов) говорится, что автор работы — известный профессор Римской академии художеств Джироламо Мазини (1840–1885). Указание одной из публикаций (1914 года) на то, что им было исполнено повторение скульптурной группы, созданной выдающимся мастером барокко Джан Лоренцо Бернини, совпадает с воспоминаниями Васильчиковой.

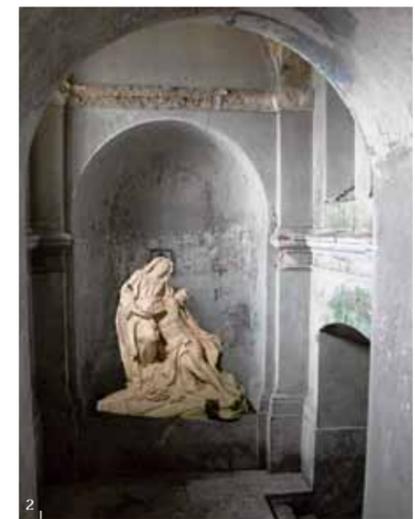
Джироламо Мазини родился во Флоренции в 1840 году. Учился скульптуре у маэстро Аристоклемо Костоли, затем в Риме. Будучи еще очень молодым, исполнил модель памятника Кола ди Риенцо, затем создал его бюст для сада в Пинчيو (1871). Статуя для Капитолия начата была в 1871-м, закончена в 1887-м. Очевидно, около этого года он умер, как сказано — «еще молодым»⁵.

Вопрос, когда именно князь Вяземский мог заказать или купить группу, остается открытым, хотя временные рамки довольно узки: можно утверждать, что это произошло между 1876 и 1879 годами, когда князь дважды был в Италии. Сам Леонид Дмитриевич скончался в 1909-м в Лозанне, куда выехал для лечения. Тело его привезли на родину и похоронили в фамильном склепе созданного им храма Дмитрия Солунского.

После смерти отца хозяйственной деятельностью в имении занялся старший сын, князь Борис Леонидович, который стал усманским уездным предводителем дворянства, а с началом Первой мировой войны — председателем уездной мобилизационной комиссии. В августе 1917 года толпа вооруженных дезертиров арестовала 34-летнего князя Бориса и отвезла его на станцию Грязи для отправки на фронт.



На пути в хранилище



1 | **PIETÀ ФЛОРЕНТИЙСКОГО** скульптора позднего барокко **Антонио Монтаути (1683–1746)** Общий вид

2 | **СПУСК В СКЛЕП. PIETÀ В НИШЕ НА ПЛОЩАДКЕ ЛЕСТНИЦЫ.** Реконструкция дизайнера РХЦ «Старая деревня» А. Г. Степуры

Здесь в ночь с 24 на 25 августа «после жестокого истязания князь был убит озверевшей толпой»⁶. После гибели князя Бориса имение Лотарево разграбили, а тамошные постройки полностью разрушили⁷.

Летом 1919 года в Тамбовскую губернию прибыл эмиссар Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата просвещения Алексей Васильевич Лебедев (1888–1944). Он родился в Коробовке и был сыном священника храма Димитрия Солунского В. М. Лебедева⁸. Учился сначала в духовной семинарии, затем в Петербургской академии художеств. После революции участвовал в эвакуации историко-художественных ценностей из дворянских имений и успел спасти от разграбления коллекций и библиотеки некоторых дворянских усадеб Тамбовщины⁹. Эмиссарами из Москвы была проделана огромная работа по составлению реестра архитектурных памятников и предметов церковной старины в Тамбовской губернии; в частности, в него была внесена «мраморная статуя — плач Богоматери — работы Мазини, находящаяся в склепе князей Вяземских при церкви села Коробовки»¹⁰. Именно поэтому коробовская мраморная Pietà, хоть уже и несколько поврежденная, была сохранена от уничтожения и оставалась в храме. Церковь Димитрия Солунского в Коробовке закрыли не сразу; до начала 30-х годов в ней шли богослужения. Ее последний священник, Л. Д. Гумилевский, был арестован по доносу группы односельчан и расстрелян в начале 1938 года¹¹. Церковь закрыли, после чего она тоже была разграблена.

Но многое из того, что вывез из дворянских имений Лебедев, оказалось передано в различные музеи, в том числе и в Эрмитаж. Действующим лицом повести становится хранитель западноевропейской скульптуры Эрмитажа Жанетта Андреевна Мацулевич. С 1920 года в течение 30 лет она работала в Эрмитаже. Здесь по поручению А. Н. Бенуа она занялась организацией отделения новой скульптуры. Мацулевич стала первым исследователем многих замечательных произведений. В частности, именно она начала исследование собрания произведений Бернини в Эрмитаже¹², писала о творчестве Бернини, читала о нем лекции. В 1939 году организовала вывоз из церкви Коробовки монументальной мраморной группы «Оплакивание». Не удивительно, что эта группа привлекла внимание Жанетты Андреевны, ведь в дореволюционных публикациях прямо указано, что группа сделана по оригиналу Бернини.

Реставраторы Ф. М. Молчанов и П. Д. Турулин были командированы 30 января 1939 года «в дер. Коробовку Хворостянского уезда Воронежской области за мраморной скульптурой круга Бернини “Оплакивание Христа”». Приехав в Воронеж, они сначала пошли за документами в Комитет по делам искусств Воронежской области; на следующий день им выдали постановление Воронежского облисполкома о передаче указанной скульптуры Государственному Эрмитажу, и они направились в облисполком хлопотать о материалах для упаковки скульптуры. Получив соответствующий документ, 4 февраля были уже в Коробовке. После осмотра скульптуры договорились относительно досок для упаковки с сельским советом. Через два дня бригада опытных плотников «приступила к работе по разбору пола в алтаре церкви и устройству помоста для саней; сделаны были сани с нижней частью ящика». 7 февраля скульптуру сдвинули с места, поставили на сани и затащили вверх по лестнице во внутреннюю часть церкви, на протяжении двух следующих дней упаковывали ее в ящик. 11-го к вечеру груз был доставлен на станцию Хворостянка. 12 февраля, «при содействии Зав. рай. фин. отд., который... одолжил деньги на уплату вагона», ящик погрузили в вагон. 22 февраля ящик со скульптурой был доставлен в здание Эрмитажа. Согласно резолюции на отчете, Турулин и Молчанов получили премии по 100 рублей за «отличное выполнение поручения»¹³.

22 февраля Мацулевич отмечает в дневнике, что она приняла на хранение «мраморную группу итальянской работы круга Бернини “Оплакивание Христа”»¹⁴. Потом началась война, а в послевоенное время вопрос об экспонировании группы не вставал. Ее несколько раз перемещали, пока она не попала туда, где простояла долгие годы, — в переход у Собачьего двора внутри здания Нового Эрмитажа. В истории памятника наступил долгий, более чем полувековой перерыв...

В августе 1994 года, ровно через 77 лет после убийства князя Бориса Вяземского, отправился в паломничество по лотаревским местам его племянник Георгий Илларионович Васильчиков, родившийся уже в эмиграции сын Лидии Леонидовны. Историк, писатель, в годы Второй мировой войны он был участником французского Сопротивления, затем служил переводчиком в Международном военном трибунале в Нюрнберге, работал в Секретариате ООН. В течение 20 лет был членом редакционного совета журнала «Наше наследие». Описывая царившее в церкви «опустошение, какого он не ожидал», Васильчиков отмечает с удовлетворением: «Охранявшая полуподземный склеп группа Кановы, воспроизводящая знаменитую Pietà Микеланджело, которую мой дед приобрел, путешествуя по Италии, давно уже перекочевала в петербургский Эрмитаж, но этим самым уцелела, и ее теперь там реставрируют»¹⁵. Эти строки озадачили липецких краеведов: у них в то время еще не было старой фотографии группы, зато имелись сведения из местных источников — об авторстве Мазини с оригинала Бернини. Что касается эрмитажных сотрудников, то у них был сам памятник — и, конечно, пассаж про Канову, который воспроизводит Микеланджело, они всерьез не воспринимали. Но вопрос о том, кто автор группы, наравне с другими вопросами, касающимися ее истории, волновал и тех и других.

В 2001 году Георгий Илларионович в письме директору Эрмитажа М. Б. Пиотровскому спрашивал: «Скажите, закончена ли реставрация нашей “Коробовской Pietà”, и где вы предполагаете ее установить, конечно с карточкой, откуда она происходит?» Письмо было передано в Отдел западноевропейского изобразительного искусства, с резолюцией директора: «Что будем отвечать о Пьете?» Но в 2001 году ответить князю Васильчикову мы ничего не могли, поскольку как раз решался очень серьезный вопрос о перевозе колоссальной, почти двухтонной, группы в новое здание фондохранилища в Старой Деревне, где и предполагалось начать ее реставрацию. Главная сложность состояла в том, что группу предстояло перемещать с того места, где она стояла, — из крытого перехода между внутренними Собачьим двором и Электрическим двором Нового Эрмитажа — в более просторный Эрмитажный двор, откуда ее можно было погрузить на машину. Но, используя современную технику, рабочие с этим благополучно справились. Наконец 13 октября 2005 года перевоз группы из Эрмитажа в фондохранилище состоялся, и ее начали реставрировать — отмывать от того «толстого слоя пыли и грязи, пятен копотии», которые указаны в описании, сделанном при поступлении. Несмотря на то что Мацулевич в свое время отметила мытье группы после перевоза в Эрмитаж, вряд ли тогда наскоро удалось ликвидировать стойкие загрязнения, полученные во время пребывания ее в церкви. Кроме того, группа всю войну и послевоенные годы простояла на улице, хотя под крышей и зашита листами фанеры, и степень ее загрязнения возросла во много раз. Реставраторы Лаборатории научной реставрации скульптуры и цветного камня во главе с С. Л. Петровой, с помощью целого арсенала современных средств и агрегатов, проделали поистине титаническую работу. После удаления многочисленных загрязнений проявилась вся пластическая

красота этой группы. К открытию хранилища скульптуры Отдела западноевропейского изобразительного искусства в Старой Деревне в конце 2005 года, группа была перевезена на постоянное место в этом хранилище.

Почему же «Коробовская Pietà» не попала сразу в экспозицию Эрмитажа? Конечно, обстоятельства внешние (огромный вес, начавшаяся война) сыграли свою роль. К такого рода обстоятельствам можно отнести и гонения, которые Жанетта Андреевна испытала в 1947–1949 годах, во время пресловутой борьбы с космополитизмом, и которые привели к ее увольнению в 1950-м. «Неизвестно, что выиграла от этого администрация, но Эрмитаж, несомненно, потерял много. Его покинул не только крупный ученый, но и создатель целой школы. Поистине, “прервалась связь времен”...»¹⁶

Автор цитированного отрывка из биографии Мацулевич, написанной для сборника, посвященного 100-летию со дня ее рождения, специалист по итальянской скульптуре С. О. Андросов, продолжая научную традицию Жанетты Андреевны, определил и именно в этом сборнике назвал имя автора оригинала¹⁷.

Группа из эрмитажной коллекции является повторением произведения, знаменитого в свое время и высоко ценимого последующими поколениями. Это «Пьета» работы флорентийского скульптора позднего барокко Антонио Монтаути (1683–1746). Он учился у флорентийского скульптора Джузеппе Пьямонтини (1664–1742), в ранние годы начинал как медальер, создав более дюжины портретных медальонов видных особ. Во Флоренции он работал в рельефе и круглой скульптуре, получал заказы на портретные бюсты, а с середины 1720-х начал выполнять статуи в натуральную величину. С 1733 года он уже в Риме, где сразу получает заказ от папы Климента XII на создание группы «Пьета» для фамильной капеллы¹⁸. Прославившая скульптора мраморная группа, находящаяся в капелле Корсини в соборе Сан-Джованни ин Латерано, «в крипте, над алтарем», была закончена в 1740-м. Вторая известная работа Монтаути в Риме — святой Бенедикт с ангелом в соборе Святого Петра — датируется 1735 годом¹⁹.

- _____ См.: Тамбовские епархиальные ведомости. 1911. №15–16. С. 865.
- _____ Историко-статистическое описание Тамбовской епархии. Тамбов, 1911. С. 405.
- _____ Тамбовские епархиальные ведомости. 1914. №3. С. 91.
- _____ *Васильчикова А. А.* Исчезнувшая Россия. СПб., 1995. С. 89.
- _____ *Riccoboni A.* Roma nell’arte: la scultura nell’evo moderno dal Quattrocento ad oggi. Roma, 1942. P. 412.
- _____ Лотаревская «Книга судеб». Дневник князя Б. А. Вяземского «1917 год». Воспоминания его близких. Отрывки из следственного дела. Материалы периодической печати / публ. и примеч. Г. И. Васильчикова // Наше наследие. 1997. №39–40. С. 58.
- _____ Историю усадьбы см. в: *Данилов В. И.* Образцовые хозяева усадьбы Лотарево // Земля Липецкая: историческое наследие. Культура и искусство. СПб., 2003. С. 243–246.
- _____ Судя по метрическим книгам церкви Димитрия Солунского (Гос. архив Липецкой области. Ф. 275. Оп. 1. Д. 67, 70, 96; Ф. 241. Оп. 2. Ед. хр. 2), В. М. Лебедев крестил князя Бориса 9 октября 1883 года, княжну Лидию — 21 июня 1886 года, служил до августа 1899-го.
- _____ Липецкая газета. Итоги недели. 2016. 14–20 нояб. №47 (429). С. 32–33.
- _____ Гос. архив Тамбовской области. Ф. Р-1404. Оп. 1. Д. 366. Л. 13–15. Цит. по: *Данилов В. И., Дячкин О. Д.* Усадьба близ села Коробовка Грязинского района // Усадьбы Липецкого края. Липецк, 2015. С. 284.
- _____ Служил в храме с августа 1899 до, по-видимому, зимы 1929/1930 годов. Цит. по: Помнить поименно. Книга памяти жертв политических репрессий Липецкого края с ноября 1917 года. Т. 1. Липецк, 1997. С. 82.
- _____ См.: Страницы истории западноевропейской скульптуры : Сб. науч. ст. : Памяти Ж. А. Мацулевич (1890–1973). СПб., 1993. С. 3.
- _____ Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Ед. хр. 2425. 1939 г. Л. 63–64.
- _____ Там же. Л. 61.
- _____ Лотаревская «Книга судеб»... С. 84.
- _____ Страницы истории западноевропейской скульптуры. С. 13.
- _____ См.: Там же. С. 8.
- _____ См.: *Enggass R.* Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome : An Illustrated Catalogue Raisonné. University Park ; London, 1976. P. 189.
- _____ См.: Ibid. PP. 191–192.
- _____ *Рамазанов Н. А.* Характеристика деятельности Рафаэля Санцио и Микеланджело // Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. СПб., 2014. С. 398.
- _____ *Рамазанов Н. А.* Группы: Воскресение и Преображение Иисуса Христа Николая Степановича Пименова // Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. С. 408–409.
- _____ См.: *Андросов С. О.* Итальянская скульптура XVII–XVIII веков : Каталог коллекции. СПб., 2014. С. 184–187 (с воспроизведением группы и списком литературы).

Интересно мнение известного русского скульптора XIX века Николая Рамазанова. В одной из статей Рамазанов решительно осуждает трактовку образов Христа, Богоматери и Моисея, которую предложил Микеланджело — «проявитель силы», как он его называет. Русский скульптор пишет: то, что Богоматерь знаменитой «Пьеты» может удержать на Своих коленях тело Сына, «неестественно, несообразно... увлечение поклонников Буонаротти (sic!) сделало это произведение чем-то чудесным, тогда как Pietà Антонио Монтаути, находящаяся в церкви Иоанна Латеранского, в склепе фамилии Корсини, представляя едва ли не высочайший образец христианской скульптуры»²⁰. В другой статье Рамазанов восклицает: «Неужели никогда не суждено ваятелям изображать в совершенстве Иисуса Христа? Мы говорим это потому, что ни одно из лучших изваяний Спасителя... не удовлетворяют вполне; приблизился же более прочих к идеалу Богочеловека, по нашему мнению, Антонио Монтаути в группе его Pietà, что в склепе капеллы фамилии Корсини, в церкви Иоанна Латеранского в Риме, — и то может быть потому, что Христос изображен умершим»²¹.

При сравнении группы из Коробовки с группой работы Монтаути видно, что первая выполнена близко к оригиналу. Отсутствует задняя кирпичная стена, но сама трактовка образов очень хорошо передает оригинал. Это, несомненно, работа мастера высокого уровня. Если это действительно произведение Мазини, то наша группа может считаться одной из его профессиональных удач. Скульптору повезло и с глыбой мрамора. Подчас мрамор таит в себе неприятные сюрпризы для ваятеля: внутри могут оказаться вкрапления и даже крупные участки темного цвета, что нарушает целостность скульптурной формы; в случае с этой группой — наоборот: тонкие полосы желтоватого цвета легли по телу Христа как вены, придавая ему жизненность. Скульптурная группа, вывезенная князем Вяземским из Италии, по праву стала одним из значительных экспонатов коллекции Эрмитажа²². То, как она стояла в храме (а реконструировать это удалось благодаря фотографиям интерьера церкви, сделанным на месте), лишний раз свидетельствует о глубоком понимании искусства создателем храма — князем Вяземским.

Стив Маккарри

Фотография с изображением рабочей команды, начинающей расчищать завалы на месте башен-близнецов Всемирного торгового центра Нью-Йорк. 2001. Бумага; цифровая печать
Лист: 101,1 × 151,5 см. Изображение: 85,6 × 128,2 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Дар Стива Маккарри, 2017



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2017

Гюстав Флобер. Письма 1830–1880:

«Пусть Империя шагает вперед, а мы закроем дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю ступеньку, поближе к небу. Там порой холодно, не правда ли? Но не беда! Зато звезды светят ярче и не слышишь дураков».



ФОНД
ЭРМИТАЖ
21 ВЕК

ОСНОВАН В 2009 ГОДУ ДЛЯ СОДЕЙСТВИЯ
ПРОЕКТОВ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА НОВОГО

РАЗВИТИЮ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ И ИЗДАТЕЛЬСКИХ ИНИЦИАТИВ,
И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Санкт-Петербург,
ул. Б. Конюшенная, д. 19/8
+7 812 904-98-32
office.hermitagexxi@gmail.com
hermitage-magazine.ru

 /Hermitage.Magazine
 /hermitagemagazine
 /hermitagemagazine
 /hermitage_mag
 /HermitageMag

ПРИБРЕСТИ ЖУРНАЛ:
hermitage-magazine.ru/shop

Mercury

Mercury



Mercury

ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23а
тел. 812 648 0850

«Гранд Отель Европа», ул. Михайловская, 1/7
тел. 812 329 6577

WWW.MERCURYJEWELLERY.RU

 [mercuryjewellery](https://www.instagram.com/mercuryjewellery)