



ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

- В будущее возьмут не всех ☉
- Арте повера ☉
- «Голландский» Эрмитаж ☉
- Оноре Домье ☉
- Античность ☉
- Караваджо ☉
- Страна Дильмун ☉

ЭРМИТАЖ

ПОГРУЖЕНИЕ В ИСТОРИЮ

КАЖДЫЙ ДЕНЬ В ГЛАВНОМ ШТАБЕ
С УЧАСТИЕМ К. ХАБЕНСКОГО



#HERMITAGE.VR

ДОКУМЕНТАЛЬНО-ИГРОВОЙ ФИЛЬМ
В ФОРМАТЕ ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ



ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 26 [XXXVI]

«В БУДУЩЕМ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ» • АРТЕ ПОВЕРА
«ГОЛЛАНДСКИЙ» ЭРМИТАЖ • ОНОРЕ ЛОМЬЕ • АНТИЧНОСТЬ
КАРАВАДЖО • СТРАНА ДИАМАНТ • ГАЛЕРЕЯ КОСТЮМА



ISSN 2218-0338

17026

9 772218 033781

ИЛЪЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ. В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ

10

АРТЕ ПОВЕРА 50 ЛЕТ СПУСТЯ

34

1





DATEJUST

Эталон современных часов с 1945 г. Их функциональность
и дизайн выдержали испытание временем.
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*

www.mercury.ru



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31



ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:
Михаил Пиотровский

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор **Э. В. Мыскова**
Выпускающий редактор **Владислав Бачуров**
Выпускающий редактор английской версии **Лиан На'ама тен Бринк**
Корректура и служба проверки: **Андрей Бауман**

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:
Людмила Ивакина (Рига)

ОБЛОЖКА:
Игорь Гурович (Москва)
Дмитрий Криворучко (Москва)

ЦИФРОВЫЕ КОЛЛАЖИ РАЗДЕЛИТЕЛЬНЫХ ТИТУЛОВ:
Лиза Ольшанская (Москва)

ИЛЛЮСТРАЦИИ:
Игорь Гурович (Москва)
Екатерина Дроздова (Москва)
Сергей Рябинкин (Санкт-Петербург)

МАКЕТ: **Андрей Шелютто**
Шрифты Hermitage Ingeborg: **Франтишек Шторм** (Прага)

ЦВЕТОДЕЛЕНИЕ И РЕТУШЬ: **Виктор Хильченко** (Москва)

КОММЕРЧЕСКАЯ И АДМИНИСТРАТИВНАЯ ДИРЕКЦИЯ:
Директор Фонда «Эрмитаж XXI век» **Виктория Докучаева**
Организационно-правовое сопровождение:
Светлана Смирнова, Марина Коконова, Валентина Смирнова
Техническая поддержка: **Евгений Смирнов**

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

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

Юридическое сопровождение: **CLC / GGI Independentmember**

АВТОРЫ

СОТРУДНИКИ ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЭРМИТАЖА:
Михаил Пиотровский
Сергей Андросов
Ольга Игнатова
Ксения Малич
Дмитрий Озерков
Анна Трофимова

ДРУГИЕ АВТОРЫ:
Констант Бурсен (Фризенфейн)
Ханс Весселинг
Светлана Даценко
Марлиз Клейтерп (Амстердам)
Екатерина Лопаткина (Хельсинки)
Джеральдин Норман (Лондон)
Виталий Пацюков
Бьёрн Стенверс (Амстердам)
Мария Элькина

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит:
Игоря Дроздова (Фонд «Сколково», Москва), **Викторию Лурик** (Генеральное консульство Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге), **Бориса Пиотровского** («Арка», Санкт-Петербург), **Анну Свергун** (Art PR, Москва), **Ольгу Царейкину** (Mergury, Санкт-Петербург), проект «Новая Голландия: культурная урбанизация» за внимание и дружескую поддержку журнала

Специальная благодарность:
Светлане Адаксиной, Марине Антиповой, Елене Гетманской, Александру Дыдыкину, Ларисе Корабельниковой, Екатерине Сиракоян, Вячеславу Федорову, Марии Халтунен, Марине Цыгулёвой (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 2300 экземпляров

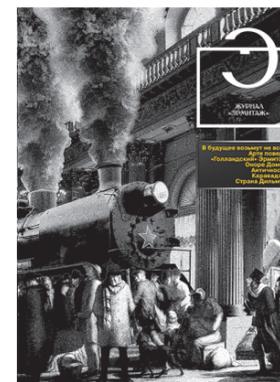
Адрес редакции: **191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8**
Тел.: +7 (812) 904-98-32, e-mail: office.hermitageXXI@gmail.com

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 © 2018.
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

Оноре Домье
Вокзал Сен-Лазар
(фрагмент)
Франция. 1862–1868
Уголь, тушь пером и кистью, акварель,
гуашь, белила. 38,7 × 55,1 см
Государственный Эрмитаж

Музей железных дорог России (Санкт-Петербург)
Фото: Сергей Вершинин / Интерпресс / Фото ТАСС

Гербовый зал Зимнего дворца (фрагмент)

ЛЮБОВЬ К ЧТЕНИЮ

ФОТО: РУСТАМ ЗАГДУЛЛИН



Михаил Пиотровский и Эмилия Кабакова
на открытии выставки
«Илья и Эмилия Кабаковы.
В будущее возьмут не всех».
Главный штаб. 20 апреля 2018

Их в будущее возьмут обязательно. И дорога туда идет через эту выставку, где есть поезд-инсталляция, везущий избранных, и «Красный вагон» как доказательство права на эту избранность. Илья и Эмилия Кабаковы, дуэт или тандем, заслужили это и своим творчеством, и своим поведением в мире, где доброта и ум встречаются много реже, чем хотелось бы. Их произведения радуют глаз тонкостью и изяществом художественных приемов, приложенных к демократически приземленным или духовно-фантастическим сценкам-проектам. Они блестяще умеют сочетать тесноту и пустоту как два диалекта одного языка.

Они превратили бытовую эстетику советского мира в универсальный язык искусства, давший России достойное место в художественной истории XX века. Возможность толковать Кабаковых и политически, и утопически, и эстетически — делает их хорошим представителем нашей культуры в сегодняшнем мире. Речь идет почти о любви к жизни простого человека в очень простых условиях. Но знаменитые «коммунальные квартиры» Кабаковых уже в их работах — пусты и брошены. Люди, жившие в них, переехали: кто в более просторные, в период оттепели, кто — за границу, а кто и в космос. Оставленный ими «мусор» — памятники эпохи, то, что более всего любят раскапывать археологи. Среди этого «мусора» — изумительная традиция оформления детских книг, из которой вышел Илья Кабаков. Советские детские книги — это еще и «абсурдист» Хармс, чьи тексты вполне перекликаются с мало еще понятой кабаковской прозой. Многие кабаковские образы напоминают о советской влюбленности в научную фантастику, но на самом деле восходят к утопии русского космизма. Именно он видится за многими проектными инсталляциями и эскизами альтернативных миров. Это, кстати говоря, важное отличие кабаковского искусства от русского авангарда, питавшего коммунистической идеей.

Сегодня, однако, особенно остро воспринимается ярко выраженное и настойчивое возвращение нас к СЛОВУ И ТЕКСТУ как неперенной части культуры. Кабаковские работы делают текст не символом-украшением, а неотъемлемой частью произведения. Зритель, к которому Кабаковы относятся не просто дружелюбно, но с трепетной симпатией, призван медленно смотреть и читать. И чудо: даже западный зритель, не понимающий красот русского языка и привыкший к легкому восприятию образов, принимает эти правила игры. Возрождение пietetа к книге, тексту и слову начинает выглядеть спасительной нитью в нашем мире не только экономических, но и эстетических виртуальностей и «обманок». Кабаковы возвращают нас к привычке думать и прилагать усилия к пониманию искусства. И это доставляет удовольствие. Они возвращают людям любовь к чтению.

Кабаковы — очень музейные художники. Они все время помнят о музее как о цели художественного творчества. Они делают музеи субъектами и объектами своих инсталляций, создают альтернативные выставки и истории искусства, умело оперируя музейными стереотипами и музейной эсте-

тикой. Поэтому их особые отношения с Эрмитажем являются как бы продолжением их творчества. Кабаковы вернулись в Россию через выставку в Эрмитаже. Это был прекрасный праздник. Выставка «Случай в музее» (2004) разместилась в здании Главного штаба, которому еще предстояло пройти реставрацию и превратиться в новое музейное пространство. В одном из главных залов этого пространства стоит теперь «Красный вагон» — щедрый подарок художников. Его знаменитая символика смены эпох (романтическая утопия — стагнация — обвальный крах) дополняется теперь скорлупой — атриумом, символизирующим попытку сегодняшней России слить имперскую традицию с современной архитектурной эстетикой. В Петербурге он естественным образом вызывает ассоциацию (по крайней мере, у меня) со знаменитыми ленинградскими стихами Бродского: «В красном, красном вагоне с красных, красных путей, в красном, красном бидоне — красных поить детей». В Эрмитаже есть зал Кабаковых, и там две инсталляции — «Шкаф» и «Туалет» — напоминают на самом деле не просто об убогости быта, но и о том, как в тесном пространстве советского социума можно было уединиться, читать и слушать музыку.

Это весьма универсальная метафора. Прекрасным рассуждением о параллельном различии разных метафор, порожденных Россией, была совместная с голландскими коллегами выставка «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы», размещенная в залах третьего этажа Зимнего дворца, где удивительные вещи находились внутри пространственной памяти постоянной экспозиции классического нового искусства. Сегодня мы представляем ретроспективу Кабаковых, созданную совместно с галереей Тейт и Третьяковской галереей. Она размещена в пространствах здания Главного штаба, где Кабаковы уже были пионерами. Сегодня они будут говорить с теми же, но преобразованными стенами и со своими уже прижившимися тут собратьями. И в первую очередь — с «Красным вагоном», который после определенного перерыва снова заговорит своими песнями в аранжировке Тарасова.

Тейт приурочила выставку Кабаковых к 100-летию Русской революции. Это был интересный аспект — посмотреть на политические и эстетические итоги. В то же самое время Эрмитаж и Британский музей провели в Лондоне выставку «Скифы». Она также была приурочена к 100-летию революции и напоминала о некоторых исторических образах, вдохновлявших и вдохновляющих русскую историю и произнесенных в знаменитых «Скифах» Блока. Эрмитаж уже вспоминал революцию грандиозной выставкой в Зимнем дворце, где сами стены рассказывали об истории. Выставка «В будущее возьмут не всех» и вправду о будущем, отбор в которое совершается в том диалоге, что непрерывно, даже ночью, происходит в музейных пространствах.

Михаил Пиотровский
Директор Государственного Эрмитажа



- 6 Любовь к чтению. М. Пиотровский
- 10 В будущее возмрут не всех. Илья и Эмилия Кабаковы
- 14 Очень музейные художники. Диалог Э. Кабаковой и М. Пиотровского
- 16 Илья Кабаков и русский авангард. Д. Озерков
- 28 Бедное, живое. Джузеппе Пеноне. Идеи из камня — 1372 кг света
- 34 Арте повера. 50 лет спустя. Д. Озерков
- 38 Ли Уфан. Трость титана



- 44 Скифы: воины древней Сибири
- 45 Ответ. Дж. Норман
- 46 От классицизма до импрессионизма. Три века французской живописи
- 47 Екатерина Великая — императрица всея Руси
- 48 Рубенс. Сила трансформации
- 52 Мы не перестанем учиться. Б. Стенверс
- 55 Посольство Эрмитажа в Нидерландах
- 56 Неоклассицизм. Иконы стиля из Эрмитажа в Амстердаме. С. Даценко
- 60 Beautiful. М. Клейтерп
- 64 Европейские приключения графа и графини Северных. С. Андросов
- 67 Размеренный быт и горячие чувства
- 68 Фризенфейн. 1917. К. Бурсен
- 72 Выставка революционных голландских художников. 1932–1935. Воздействовать, в особенности памятниками современного искусства, на сознание и волю трудящихся масс. Е. Лопаткина, К. Малич
- 78 Важный и искренний ответ. Х. Весселинг
- 80 Возможность потеряться. М. Элькина
- 81 Новая навигация в Главном штабе



- 86 Вокзал Сен-Лазар. Новая экспозиция Оноре Домье
- 94 Прибытие поезда. В. Пацюков
- 96 Вокзал как пространство инноваций
- 98 Станция Россия
- 102 Поверженные. Умирающий галл и Малые посвящения
- 104 Что-то грустное, что-то нежное... А. Трофимова



- 110 Первая среди равных
- 114 Караваджо. М. Пиотровский
- 119 Чувство сопричастности. А. Извеков
- 121 Росссо: величие Богоматери
- 123 Дильмун
- 124 Потаенный сад
- 130 Место, где сливаются два моря. М. Пиотровский
- 132 Смерть витала над ними



- 138 Парадный гардероб
- 146 Выход за пределы территории
- 150 Книги
- 154 Е. Ф. Канкрин и А. С. Пушкин. О. Игнатова

АПРЕЛЬ-ИЮЛЬ 2018

В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.

ИЛЬЯ И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ

Илья Кабаков — крупнейшая фигура московского концептуализма, представитель позднего поколения советских художников, завоевавший мировое признание в области искусства. Кабаков знаменит конструированием нового жанра — тотальной инсталляции, где произведением является не отдельный объект, а целостное единое пространство, в которое попадает зритель. В своих работах творческий союз Ильи и Эмилии Кабаковых мифологизирует рутинную, будничную, коммунальную жизнь СССР, герои их произведений — уязвимые романтики и забытые художники-мечтатели, живущие в прозаичных условиях советского быта. Этот масштабный проект — результат сотрудничества Эрмитажа, Третьяковской галереи и галереи Тейт и включает в себя произведения из художественных музеев и частных коллекций России, Европы и США.

ВЫСТАВКА-РЕТРОСПЕКТИВА ПРИЗВАНА ПРОДЕМОНСТРИРОВАТЬ СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АВТОРА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЮ НА ПРИМЕРЕ ИНСТАЛЛЯЦИЙ, АРХИТЕКТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ, ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ.



Н. Алексин

„ПРОВЕРЕНА!“
(НА ПАРТИЙНОЙ ЧИСТКЕ)

«БИЛЕТ НА УХОДЯЩИЙ ПОЕЗД»

**В БУДУЩЕЕ ВОЗЬМУТ НЕ ВСЕХ.
В ЭТОЙ ЛЕДЯНОЙ ФРАЗЕ ЗАКЛЮЧЕНО
ИЗНАЧАЛЬНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ ВСЕХ
ЛЮДЕЙ, КАК ДЕТЕЙ, НА ТРИ КАТЕГОРИИ:**

- 1. КТО ВОЗЬМЕТ.**
 - 2. КОГО ВОЗЬМУТ.**
 - 3. КОГО НЕ ВОЗЬМУТ...**
- ...МЕНЯ НЕ ВОЗЬМУТ.**



Илья и Эмилия Кабаковы
В будущее возьмут не всех
США, 2001. Смешанная техника. МАК — Австрийский музей
прикладного искусства / современного искусства (Вена)

В воображении встает великая, эпохальная картина. 1913 год. Европа. Высокая гора. Даже не гора, а некое плато. У самого края плато, там, где продолжение его обвалилось, как отрезанный ломоть сыра, стоит небольшая кучка суровых людей. Впереди них, прямо у их ног, где обрывается, уходя вниз, земля, — расстилается море тумана. Как, куда идти дальше? Позади группы вождей, на почтительном расстоянии, чтобы не мешать совещанию, стоит испуганное сгрудившееся человечество. Каково будет решение руководства? Тишина. Великая историческая минута.

Если приблизиться, дрожа всем телом, к многочисленному высокому собранию: среди других великих кормчих — Малевич. Спокоен. Выдержан. Полностью готов к огромной ответственности, выпавшей на его долю.

Рекомендует двигаться дальше, прямо на небо. Считает край обрыва у ног концом прошлой жизни. Именно здесь и сейчас кончилась вся прошлая история человечества, всех его дел, его искусство. Кончилась «старая» земля. Впереди новая земля, овеваянная космосом, новый ранг бытия.

Он полностью охвачен этим новым духом, он сам воплощение его. В это великое мгновение горизонт раскрыт для него в обе стороны. Будущее ясно, а оттого ясно и прошлое. Он совершенно овладел старым бытием и познал его, сжал его в своем кулаке. Вот оно, затихшее, сморщенное, лежит на его широкой ладони маленьким квадратиком. Повтора не будет. Впереди только «Иное».

В этот новый горный мир пойдут с ним немногие. Эти «новые» будут жить в будущем, тесно сплотившись вокруг своего учителя, осененные его духом, его идеями.

Как проникнуть в эту избранную компанию? Как купить билет на уходящий поезд?

Для этого существует система тестов, которая определит твою готовность к духвзлету. Если для оставшихся квадрат — это просто квадрат, а пять цветных прямоугольников — пять прямоугольников, то для постигших новый дух, вошедших в него, это знаки нового спиритуального пространства, ворота, за которыми «новая земля», коан, решение которого — в новой, небывалой плоскости.

У «новых», приобщенных к новой жизни, будет там свое дело: метить «новую» (бывшую «старую») землю, «землянитов» (бывших людей), их «планиты» (бывшие дома), их одежду, мебель, посуду супремными знаками, как бы пронизывая всё супремной энергией, дабы ничто на этой планете и на всех остальных, что ни есть в космосе, не осталось без живительной силы супремного сознания.

«Тут кончено — дальше».

Ну а что будет с оставшимися, «неперспективными» гражданами? Еще одно воспоминание из школы. В школе я жил в интернате.

Когда на вышеупомянутом собрании директор сказал, что в пионерлагерь поедут не все, а только лучшие, то кто-то из учеников тихо спросил, можно ли будет остаться летом в интернате.

— Нельзя, — ответил директор, — на все лето интернат будет закрыт на ремонт, и оставаться в нем будет запрещено.

Илья Кабаков. В будущее возьмут не всех
[ФРАГМЕНТ] // А — Я. 1983. № 5.



Илья и Эмилия Кабаковы
Случай в коридоре возле кухни
США, 1989. Смешанная техника
Частная коллекция

М. Э.

Если вернуться к полю профессиональной деятельности, вы почувствуете какую-либо разнородность своих дорог? Допустим, в линии я более даровит, чем в цвете, в инсталляции — более даровит, чем в картине. Есть у вас такое саморасслоение?

И. К.

Конечно. Я не случайно стал делать инсталляции. Я люблю делать инсталляции, они у меня работают, я знаю, что такое работающая инсталляция.

Мне не трудно ее делать, она у меня почти всегда получается. Я ее как бы инстинктивно знаю — и очень хорошо чувствую пространство, атмосферу, воздух, хорошо располагаю предметы в этом пространстве. Это мне, наверное, свойственно. Но другие формы, классические, — скульптура, живопись, графика — даются мне с большой надсадой. У меня какая-то внутренняя любовь, тяга к пространству: чем бездонней оно, тем лучше, но это в другом месте.

М. Э.

А модели?

И. К.

Модели я тоже хорошо вижу и с удовольствием делаю или сам, или кто-то помогает. Они получаются.

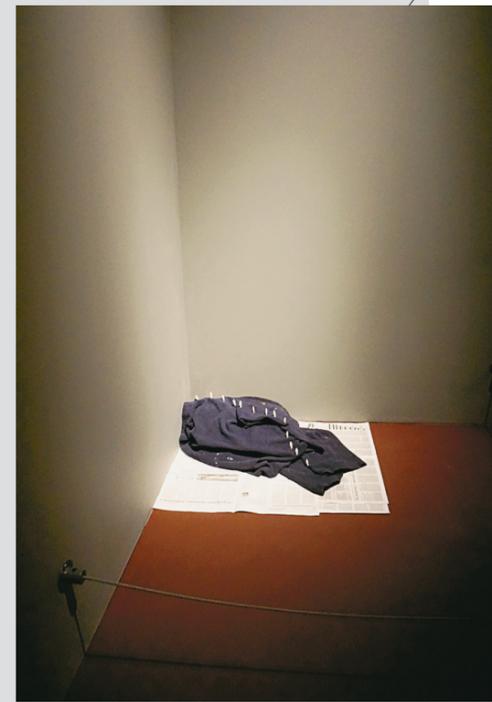
М. Э.

Альбомы?

И. К.

Мне нравится вся динамика альбомов, я хорошо вижу их «переходную» часть. Но само рисование, исполнение для меня скучно и принудительно. Если говорить об одаренности, то меня скорее интересует эфемерная, нематериальная сторона. Инсталляция же — это эфемерная вещь. Она состоит из стенок и объектов, но ее окончание, воз-

Илья и Эмилия Кабаковы
Брюки в углу
США, 1989. Бумага, текстиль
Частная коллекция



действие, ее материя эфемерна. Чем более она эфемерна, тем легче она для моей операции. Чем более она материальна, тем более я скучаю.

М. Э.

Но, казалось бы, инсталляция — более материальный жанр визуального искусства, нежели картина. Или это только кажется?

И. К.

Только кажется. Она материальна, трехмерна, и в то же время она «размывает» всю свою материальность. Целое инсталляции (а ради этого целого ты ее и делаешь) полностью расплывает или разжижает всю материальную составляющую. Она нигилирует реальность. Это и есть фокус инсталляции. Той, которой занимаюсь я. Она сразу исчезает, расплывается в целое. Нигде нет большего примата целого над деталями, чем в инсталляции.

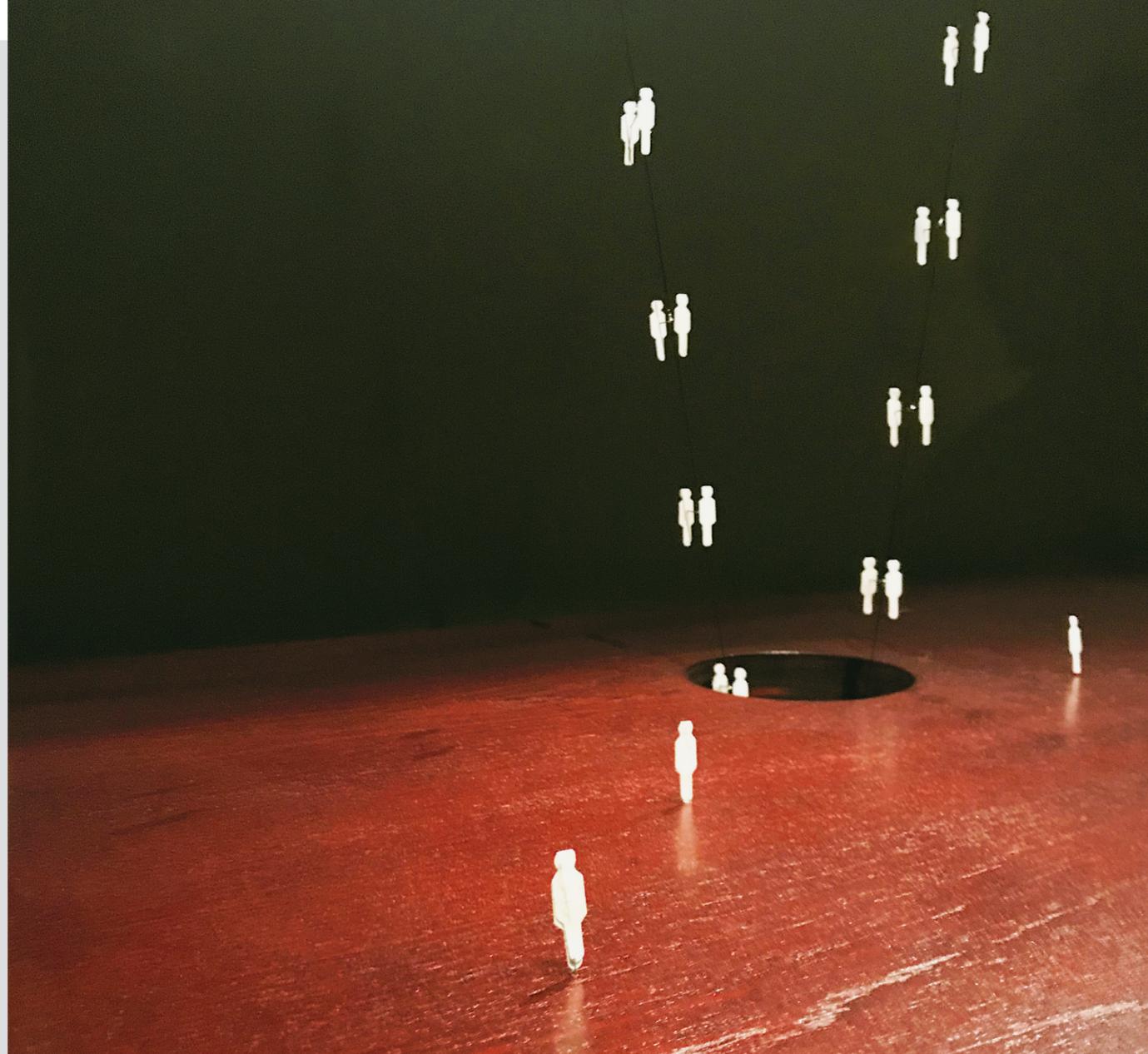
М. Э.

И в этом, если я правильно понимаю, есть фокус вашего дара?

И. К.

Наверное, есть тенденция всё превратить в какую-то пыль... Пыль представляет собой невидимость. Образ «белого» это лучше всего объясняет, поскольку белое — это ничто, однако оно для меня всё. Но, кроме того, «целое», которое я почему-то чувствую, как бы «пожирает» детали, из которых оно состоит. Я как бы лечу, предвкушаю «целое», и мне тошно, что оно состоит из деталей, — мне кажется, «целое» состоит не из них.

Илья Кабаков, Михаил Эпштейн. Каталог. Вологда, 2010. (Библиотека московского концептуализма Германа Титова. Малая серия).



Владимир Сорокин,
Николай Шептулин

ПРЕДВКУШАЯ ЦЕЛОЕ



Разговор о московском концептуализме (состоявшийся зимним декабрьским вечером 2007 года в подмосковном Внукове) [фрагмент] // Художественный журнал. 2008. Декабрь.

...Это был круг совершенно особенный! Он отличался от других и интеллектуально и эстетически. Ведь Москва была уникальна тем, что здесь подполье было крайне разнообразно, и был, например, Зверев, так сказать, и Кабаков. Их объединял андеграунд, но существовали они в разных питательных средах.

И у меня возникает такой вопрос: не кажется ли вам, что московский концептуализм — это был такой пузырь кислорода в океане брежневского бытия? Это как бы такой кислородный колокол, как под водой бывает, который позволял нам дышать. Собственно, в этом колоколе люди питались отношениями, они жили идеями, жили общением, а то, что висело на стенах, — это было лишь поводом для общения, во время которого и выделялся тот самый кислород.

Илья и Эмилия Кабаковы

*Я поймал маленьких
белых человечков*

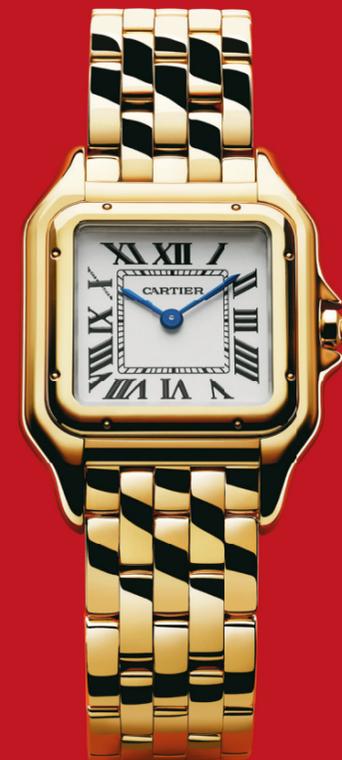
США. 1990

Дерево, стекло, бумага,
провода, осветительные
элементы

Частная коллекция

Фото: Анна Мыскова

RU.CARTIER.COM



Cartier

КОЛЛЕКЦИЯ PANTHÈRE DE CARTIER

Санкт-Петербург - Набережная реки Мойки, 55 - +7 812 670 70 70

ОЧЕНЬ МУЗЕЙНЫЕ ХУДОЖНИКИ¹

ПО МАТЕРИАЛАМ ОТКРЫТОГО ДИАЛОГА ЭМИЛИИ КАБАКОВОЙ И МИХАИЛА ПИОТРОВСКОГО

М.П.: Добро пожаловать домой. Мы гордимся, что Кабаковы вернулись в Россию — через Эрмитаж. У Петербурга свои традиции, свой авангард, но получилось очень здорово: в Эрмитаж пришли московские концептуалисты, за ними — Пригов. Очень важны наши пространства, мы их умножаем, перестраиваем... Все «Кабаковы», которые у нас были и есть, связаны с эрмитажными пространствами. Первая выставка Кабаковых² состоялась в том Главном штабе, который был полуруиной, у нас не было ни проекта реконструкции, ни денег. После выставки «Случай в музее», имевшей громадный успех, мистически начало развиваться это руинное пространство. Выставка стала мистическим помощником нашему строительству, вопреки всему: и денежным проблемам, и архитектурным традициям.

Потом была серия выставок Кабаковых — освоены были практически все пространства Эрмитажа: театр, мост между ним и Новым Эрмитажем, залы Зимнего дворца. Потрясающая выставка «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы»³ состоялась на третьем этаже Зимнего дворца: это особые залы, наполненные памятью об импрессионистах и постимпрессионистах, и даже сегодня они остаются особыми для важного разговора.

После реставрации Главного штаба сюда приехал «Красный вагон»⁴ — один из главных символов современного искусства в Эрмитаже. Когда сейчас мы говорим о коллекциях современного искусства Эрмитажа, мы считаем, что у нас есть всё: «Композиция VI» Кандинского, «Танец» и «Музыка» Матисса, «Черный квадрат» Малевича и «Красный вагон» Кабаковых... в общем, весь XX век.

«Красный вагон» эволюционирует — только сейчас будет отработана система посещений. Тут — судьба: представленный в полном объеме раньше, «Красный вагон» стал бы для публики чем-то вроде часов «Павлин», главного символа Эрмитажа. Но «Красный вагон» — другой объект, сейчас все происходящее в нем, с потрясающей музыкой, ностальгией по утопии, будет воспринято более философски. «Вагон» изменил наше пространство: сначала утопия, потом «советское», мусор, и в конце — обновленный Эрмитаж (то, что мы здесь построили) и крыша — дополнительные смыслы. Мы все время пытаемся создавать дополнительную реальность: появились «Шкаф»⁵ и «Туалет»⁶, они тоже живут и меняются.

Для новой выставки наше огромное пространство анфилад преобразуется в «кабаковское» пространство. Для нас это мистический процесс — как Эрмитаж со-

участвует в творчестве Кабаковых и как Кабаковы меняют наши пространства: и временно и постоянно.

Э.К.: Наверное, все или очень многие люди, которые здесь присутствуют, родились в этом городе или в нем живут. Вы — из Петербурга. Я — из разных городов и из разных стран. Но много-много лет тому назад (почти 45), когда я уезжала из Советского Союза, неожиданно у меня оставалось 10 дней до отъезда, и я сообразила, что никогда не была в Ленинграде, никогда не видела Эрмитаж. И хотя, поверьте, в тот момент мне было не до музеев, я собралась, приехала сюда и провела здесь три дня: посмотрела Эрмитаж и музеи, которые успела. С этим я уехала.

Совершенно неожиданно, мистически, когда мы в первый раз вернулись в Советский Союз после отъезда, в 1994 году, первую свою выставку мы решили делать в Санкт-Петербурге, в Эрмитаже. Для нас Эрмитаж — хранилище современного искусства и культуры, которых очень мало в мире: это, может быть, еще Метрополитен-музей, Стеделейк, Национальная галерея в Англии.

Мы чрезвычайно горды и счастливы, что нас пустили в этот храм.

М.П.: Удивительно сказала Эмилия о своем посещении Эрмитажа перед отъездом. Я этого не знал, но слышал от других людей о том, что они приходили к нам перед окончательным отъездом из страны. Эрмитаж — не только пространство, он живет переключками, каждая выставка переключается с коллекцией музея. Какие вещи из Эрмитажа переключаются с выставкой Кабаковых?

Э.К.: Когда вы увидите выставку, вам придется самим пойти в Эрмитаж и посмотреть вариации Караваджо и многого другого в музее.

М.П.: Все заинтригованы. Думаю, у нас есть несколько вещей, которые могут переключаться с этой выставкой. Прежде всего, знаменитые «Правила» Екатерины II⁷, произведение концептуального искусства, с большим смыслом. Я включил бы в данный список свою любимую картину из детства — «Наказание охотника» Поттера⁸. Это тоже история, полная назидания и множества смыслов, — в творчестве Кабаковых так же много важных назидательных смыслов, которые несет в себе великое искусство. Я бы добавил сюда житийные иконы с рассказами и нашу знаменитую «Пелику с ласточкой»⁹.

Кабаковы — удивительно музейные художники. Не просто так одна из выставок называется «Случай



Публичная дискуссия Михаила Борисовича Пиотровского и Эмилии Кабаковой. Атриум Главного штаба. 11 апреля 2018
Фото: Наталья Часовитина

Илья и Эмилия Кабаковы. Где наше место? (модель) США. 2002/2017. Дерево, бумага, осветительные приборы. Частная коллекция
Фото: Наталья Часовитина

в музее»: у Кабаковых было много выставок про музеи, много конструкций, очень важных для музея. Кого возьмут или не возьмут в будущее? — это опять про картины, про художников, историю искусства. Это художники, которые много знают и понимают про музеи.

Э.К.: Художники обожают музеи. Мечта каждого художника, даже если он собирается его взорвать, — все-таки оказаться в этом музее. Художники никогда не взорвут музей на самом деле. Они подкапывают их, они заносят туда всякий мусор (как мы), но никогда в жизни они не уничтожат музей, потому что: а как будет дальше, куда же я попаду, куда попадут мои работы?

С самого начала наша установка была на музей. Это трудно объяснить. Может быть, потому, что для Ильи в детстве музей был тем местом, где он спасался от обычной жизни. От несчастий, проблем, от этого быта он ходил в музей. И музей остался для него храмом, где высшие чувства даны Богом: ты присутствуешь, ты поглощаешь то, что до тебя уже сделано.

Нас всегда обвиняют (особенно галереи), что наши работы трудно продавать. Я им сочувствую: действительно, трудно продавать. Есть художники, которые работают исключительно на коллекционеров, и они просчитывают: понравится, не понравится. Мы просчитываем совершенно другие вещи: мы видим стену музея и на ней виртуально представляем себе всё то, что было до тебя. То есть представляем всё то, что в будущее уже взяли. Чтобы в будущее взяли тебя, тебе нужно, чтобы твои работы выдержали уровень, поставленный музеем. Если твои работы на стене выглядят хуже, не быть тебе в этом будущем.

М.П.: Как советский быт преобразуется в искусство? Просто советский быт или коммунальная квартира — это не интересно. У вас всегда много мусора, это такой страшный символ. Но мусор — мечта археологов! Все лучшие находки, самые лучшие раскопки — в мусорной куче. Мусор сохраняет множество случайно попавших в него вещей, сохраняет объективную картину ушедшего мира. Я люблю руины, их легче творчески домысливать.

Э.К.: Есть разный мусор: бытовой, отходы нашей жизни, которые мы выбрасываем. Есть мусор, связанный с воспоминаниями, он для нас невероятно ценен. Те инсталляции, которые мы строим, могут быть о туалете, о коммунальном апартаменте, и это не этнографическая презентация. Это фантазия о нашей жизни, о наших страхах, о наших желаниях, о наших мечтах, о том, чего



- 1 | **Монтаж выставки Илья и Эмилия Кабаковых «В будущее возьмут не всех»**
Главный штаб. Март 2018
- 2 | **Илья Кабаков Шесть картин о временной потере зрения (Они красят лодку)**
США. 2015. Холст, масло
Частная коллекция
- 3 | **Илья и Эмилия Кабаковы Как встретить ангела (модель)**
США. 1998/2002
Деревянная платформа, металл, фигуры из гипса, прозрачная леска
Частная коллекция
- 4 | **Илья и Эмилия Кабаковы В будущее возьмут не всех**
США. 2001
Смешанная техника
МАК — Австрийский музей прикладного искусства / современного искусства (Вена)

мы иногда не позволяем себе делать, о чем не позволяем себе думать. Это то, что персонажи инсталляций или картин хотели сделать, отойдя от обычной жизни: улететь в другое пространство, задействовать свои шестые чувства. Почему этот рядовой человек, ничем в этой жизни не отличившийся, ничем не знаменитый, почему он попадет в будущее? Он попадет туда именно за счет своих воспоминаний, которые привязаны к этому мусору.

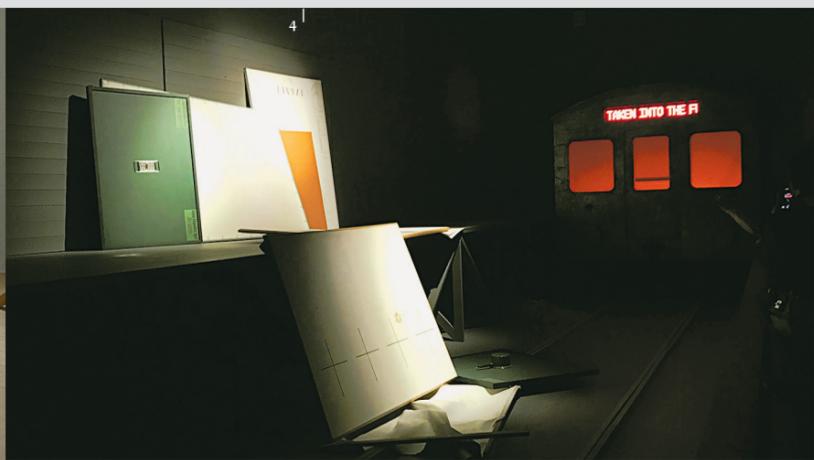
М.П.: Всё очень археологично и очень возвышенно. И коммунальная квартира — тоже мусор, который остается в памяти, когда все ушли. В Петербурге из коммунальных квартир не все ушли. Кто-то ушел в космос.

Дурацкий вопрос: инсталляция — это скульптура?
Э.К.: Инсталляция — это картина. Предположим, вы идете в музей и стоите перед картиной, она двухмерная. Вы представляете, что происходит внутри картины, в глубину?

Инсталляция — это трехмерная картина. Мы не умеем пока на нее смотреть, у нас нет опыта: ни у критиков, ни у журналистов, ни у зрителя. Опыт приобретается со временем. Картина существует, наверное, тысячелетия — начиная с наскальных рисунков. Инсталляция появилась не столь давно. Хотя такая вещь, как тотальная инсталляция, существует давно: первая инсталляция — создание нашего мира Богом, мы живем внутри тотальной инсталляции. Другая тотальная инсталляция — это церковь. Вы приходите туда, отвлекаетесь от всех ваших дел и проблем, начинаете думать о чем-то возвышенном. Вы приходите в музей — это храм, вы идете сюда насытиться культурой.

Наши инсталляции построены всегда так, что вы не видите объектов. Вы получаете особую атмосферу, в которой человек теряет ощущение времени, пространства, он попадает в другую реальность. Поэтому это все же картина.

В России нарратив и литература играют огромную роль, возможно — большую, чем иллюстрация. Визуальная концептуальность художников 70-х была построена на нарративе, на обсуждении мнений — даже не визуальных вещей, а именно мнений. Когда вы читаете, вы будете думать: что бы я сделал на месте этого персонажа, что бы я мог сказать. Поэтому в конце выставки мы настолько нервничали, что предложили вам листы бумаги с вопросами и два стола, где вы можете на эти вопросы отвечать. Можете, конечно, добавлять свои ответы без вопросов, хотя мы, будучи тоталитарными художниками, зафиксировали вас на определенных вопросах.



1 — Фрагменты диалога. Полностью видеозапись диалога размещена на сайте Государственного Эрмитажа.
2 — «Случай в музее» и другие инсталляции. Илья и Эмилия Кабаковы. Июнь–август 2004. Государственный Эрмитаж.
3 — «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы». Июнь–август 2013. Государственный Эрмитаж.
4 — В настоящее время постоянная экспозиция коллекции импрессионистов и постимпрессионистов Государственного Эрмитажа находится в Главном штабе.
5 — Инсталляция «Красный вагон». 2008. Государственный Эрмитаж.
6 — Часы «Павлин». Великобритания, 1770-е. Государственный Эрмитаж.
7 — «Шкаф». Инсталляция. Илья и Эмилия Кабаковы. 2004. Государственный Эрмитаж.
8 — «Туалет». Инсталляция. Илья и Эмилия Кабаковы. 2004. Государственный Эрмитаж.
9 — Правила поведения в Эрмитаже, написанные Екатериной II.
10 — Паулюс Поттер. «Наказание охотника». Залы «Искусство Германии XV–XVII веков. Живопись Голландии XVII века». Государственный Эрмитаж.
11 — «Пеллика с ласточкой». Мастер Евфроний. Около 500 года до н. э. Государственный Эрмитаж.

ИЛЬЯ КАБАКОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД

ДМИТРИЙ
ОЗЕРКОВ

В ранние годы, когда Кабаков только начал осмыслять себя как художник, официально назначенным в СССР искусством был соцреализм в его более или менее оригинальных проявлениях. Он подразумевал верность коммунистическим ценностям и идеям: движению пролетариата в светлое будущее, миру и дружбе между народами, а также героическую патетику событий из истории СССР. Реалистический метод изображения доминировал в живописи и скульптуре. Поэтому та внешне созвучная авангарду большая внутренняя свобода, которая переполняет работы Кабакова с конца 1960-х, — четкость и геометризм форм (серия «Шары», 1960-е), абсурдизм («Лошадь», 1967), изображение отдельных частей тела («Измерение высоты вариометра», 1961), акцент на маловажных предметах («Мясорубка», 1965) и, разумеется, бесконечные графика-расписания — восходит скорее к его собственному отрицанию соцреализма (которое все сильнее концентрировалось в его сознании) и к эстетике оттепели, а не к некоему авангардному наследию, каковое Кабакову изначально было известно мало. «Авангард был запретной зоной, — говорит он в интервью, — ошибкой, мы не принадлежали к этой формалистической концепции искусства»¹.

Его собственное творчество возникает, как кажется, совсем из другого: из пафоса рисования, необходимости визуального «говорения», производства осмысленных художественных форм, будь то в многочисленных рисунках для детских книг² или в этапной работе «Автомат и цыплята» (1966), выполненной в наивной манере и заряженной парадоксальным смыслом с отсылкой к образам тира и яичницы. В отличие от многих неофициальных художников своего времени, Кабаков не дает свободы чистым формам, не выпускает их на волю, не становится их рабом. Иными словами, успешно избегает соблазна стать абстракционистом. Избегает он и некоторых других тенденций, общих для московской художественной школы. Прежде всего, характерного для неофициального искусства доминирования визуального и знакового, унаследованных от авангарда, который был со временем осознан как важнейшее художественное достояние. Эстетика лозунгов из официозного арсенала («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Народ и партия едины») оказывается ему равно чуждой. Достаточно рано Кабаков противопоставляет всему этому свободное всеохватное повествование, которое словно бы ни к чему не обязывает, но тревожит зрителя самым фактом своего присутствия. Им в равной степени

создаются тексты и апроприируются разговоры: его метод состоит в возведении языка как такового с бытового уровня на художественный. Слова становятся признаками художественного нарратива, а не просто частью текста. В 2009-м Кабаков осуждает Казимира Малевича за «текстоблудие» — за то, что тот, не будучи хорошим писателем, «целые куски жизни выбросил на записи того, что происходит у него в голове», и добавляет: «Я, к счастью, этим недугом не страдаю...»³

Создаваемые и собираемые Кабаковым тексты становятся неотъемлемой частью его визуального ряда, составляя вместе единый язык высказывания. Исследователь Амей Уоллах полагает, что в формировании нарративности Кабакова могла сыграть особую роль московская ретроспектива Александра Родченко 1968 года⁴. Но налицо, несомненно и прежде всего, традиционная для Кабакова любовь к чтению, основанная на его понимании российского интеллигентского сознания в целом как литературоцентричного. Он сам не раз анализирует это, подчеркивая постоянную подключенность своих визуальных образов к живущим в культуре литературным текстам. Несмотря на почти ежедневные — и еженощные — активные московские разговоры об искусстве, о которых Кабаков до сих пор вспоминает с любовью, с такими художниками и писателями, как Эрик Булатов, Борис Гройс, Иосиф Бакштейн и Дмитрий Пригов, он, кажется, не поддался общему настрою московского искусства. У него нет претенциозно сложных поисков смыслов шестидесятников, нет мучительной работы над формой семидесятников, нет мрачной меланхолии русского сумасшествия восьмидесятников. Из сегодняшней перспективы видно, что Кабаков последовательно создавал сложный самобытный проект, который на фоне сменявшихся друг друга направлений в русском искусстве выглядит то архаично, то смешно, то излишне пафосно, но в итоге — совершенно индивидуально и цельно. Слово в самом начале, еще ребенком, он спрятавшись в домашний гардероб, закрылся в нем, включил там свет и целиком погрузился в свой внутренний мир. В этом смысле эскапистская инсталляция Кабакова «В шкафу» (1997) может быть характерным символом всего его подхода к искусству. В шкафу с зажженной лампой — твой и только твой мир, где твои книги, твои карандаши, а главное — твои и только твои мысли и мнения. Оттуда ты слышишь всё, что происходит в мире снаружи, там всё это переживаешь.

ИЗВЕСТНЫЙ СЕГОДНЯ ВСЕМ И КАЖДОМУ, В СЕРЕДИНЕ ХХ ВЕКА РУССКИЙ АВАНГАРД БЫЛ ИЗУЧЕН ПЛОХО И В СССР ОФИЦИАЛЬНО ПРЕДАН ЗАБВЕНИЮ. КОГДА О ЛУЧИСТАХ, СУПРЕМАТИСТАХ И ФУТУРИСТАХ-БУДЕТЛЯНАХ 1910–1920-Х ГОДОВ НАЧАЛИ ПОЯВЛЯТЬСЯ ПЕРВЫЕ СЕРЬЕЗНЫЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ ТРУДЫ, А ИХ РАБОТЫ ВНОВЬ СТАЛИ ВАЖНЫ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ, КАБАКОВ БЫЛ УЖЕ СЛОЖИВШИМСЯ МАСТЕРОМ: ТРИУМФ РУССКОГО АВАНГАРДА РАЗВИВАЛСЯ ПАРАЛЛЕЛЬНО ЕГО БИОГРАФИИ.

Ради наслаждения внутренним одиночеством можно вытерпеть любые притворства, формальное следование любым лозунгам. Кабаков вспоминает, как в детстве он общался с детьми в интернате, подстраиваясь под них, пародируя, паясничая⁵: «У меня была роль такого весельчака-развлекателя. Этот странный массовик-затейник присутствовал во мне всегда»⁶. Внешними свойскостью и панибратством Кабаков оплачивал (и продолжает оплачивать) тайную свободу внутреннего мира, право осмысленно оставаться с собой наедине — в одиноких путешествиях, чтении, размышлениях.

Постепенно проживание жизни, проходящей между двумя полюсами — общественного и индивидуального, стало для него неотрывным от процесса создания искусства, слилось с ним. В отличие от Сальвадора Дали, Кабаков не превратил себя и свою жизнь в произведение. Он сумел показать обратное — что по законам искусства устроено любое проявление жизни. А в ее самых банальных формах это видится особенно ярко.

Индивидуализм Кабакова, разумеется, не о «себе-художнике»: говорить в интеллигентской среде всегда было принято в третьем лице. Так у Кабакова появляются персонажи-«характеры» — фантастические люди странных взглядов и судеб, а равно и стоящие за кадром бесконечные авторы кухонных реплик, заполняющих картины с мухами, мячами и терками. Так же появляются и выдуманные художники, якобы транслирующие всё это искусство. Легко предположить, что за их образом стоит созданная в 1920-х советская модель безликости художника, работающего на общее дело партии и правительства. У многих произведений русского авангарда нет авторства, да оно и не нужно в совершенном стандартизированном будущем великой утопии. Советский — и, шире, общественный — человек в принципе обречен на стандартное мышление: и на бытовом, и на глубоко личном уровне. Интересно, что позднее это нашло свое подтверждение, когда Кабаков подвергся необоснованным обвинениям в конформизме: все они шли из того же общества, которое мыслит штампами и, разумеется, не приемлет индивидуализма. Художник Кабаков подстраивается под широту полярных взглядов и создаваемых им разных художественных манер. Это и он и не он в одно и то же время. Он словно отдает себе отчет в том, что и его собственная жизнь во всех ее проявлениях также подчинена непримиримым художественным законам. Радуюсь и страдая, он анализирует себя самого как пред-

ставителя некоего вида художника, прошедшего биологический и исторический отбор.

Этот аналитический индивидуализм, продиктованный поисками внутренней свободы, разумеется, отчасти созвучен художественным исканиям ранних авангардистов: Василия Кандинского, Михаила Ларионова, Наталии Гончаровой. Но он равно чужд как выросшим из авангарда Пролеткульту, конструктивизму и теории монтажа, так и соцреализму с его однозначно коллективистским пафосом. В коллажах Густава Клуциса, парадах Родченко, дворцах культуры, домах-коммунах, проекте Дворца Советов нет индивидуального человека: ему положено быть лишь стандартизированной частью человеческой массы, населяющей «метрополис». Персонажи официального советского искусства — не настоящие, они материал, «пушечное мясо», необходимое бутафорское заполнение сверхчеловеческой архитектуры. Послевоенному советскому соцреализму оставалось лишь наследовать этот антииндивидуализм: с конца 1950-х официозный штаффаж на советских пропагандистских рельефах и полотнах постепенно обретает лица, которые начинают улыбаться. Улыбки, хоть и претендуют на вневременное величие классической греческой статуи, лишены всякой эмоции, остаются стандартно безликими.

Именно этой безликости, анонимности, бесчеловечности авангарда и противостоит Кабаков внутренний — с его литературной базой и гуманистической моралью, с его строгим художественным самоанализом. В пространствах его инсталляций всегда подразумевается присутствие человека: инсталляции «работают» только тогда, когда в них попадает индивидуальный посетитель, работают для него и на него. В посетителе Кабаков видит личность, ибо именно личности предлагается на собственном примере осмыслить структуру всего общества, которое пережило авангард и оказалось на его постутопических руинах.

Со временем зритель будет осмыслен Кабаковым как главное действующее лицо искусства: «Для меня зритель является обожествленной личностью, — сказал он в 2009 году. — Это почти бог. <...> Во-первых, он прав; во-вторых, он знает всё»⁷. Зритель — главный адресат инсталляций и альтер эго художника. Это вымышленный идеальный судья, который всё со временем расставит по местам и решит, кто действительно достоин отправиться в будущее. Этого идеального зрителя, пришедшего на выставку, Кабаков успешно конструирует с середины 1980-х в качестве основного персонажа своих работ. Он заставля-

ет его думать, смотреть, сравнивать и, главное, двигаться по точнее просчитанному пространству комнат и инсталляций. Создавая их, Кабаков тратит много времени на написание сложных инструкций и следит за их тщательным исполнением. Однако сам эту тщательность намеренно отрицает, сводя всё к нехитрым секретам ремесла: «...это только впечатление тщательности. Я знаю опорные точки внимания... человек... на самом деле... видит только три точки, которые так правильно построены, что он попадает в сети визуально организованные. Так цыган держит кафтан, закрывая руками дырки и показывая блестящие (чтобы продать его. — Д. О.). Это такое же умение делать “произведение”, закрывая дырки»⁸.

Из внимательной погруженности в себя, прикрытой постоянным порождением художественных нарративов, возникает главное — приближение Кабакова к осознанию целого. На внешнем языке нарратива это выражается в тотальной инсталляции. Законы ее создаются самим художником: это, прежде всего, уникальное пространство, в котором зритель волею судеб «оказывается» и которое начинает на него всецело воздействовать. Кабаков знает, что будет происходить с восприятием зрителя в процессе движения. В этом он близок проектантам русского авангарда. Неудивительно, что его ранние инсталляции, такие как «Два окна (Два стула)» (1998) и «Коммунальная кухня» (1991), намеренно уподоблены советским учебным пособиям, прямо, четко и доходчиво объясняющим структуру явлений, даже при совершенной абсурдности последних. А потом начинается чудо: поэтический алогизм «Дворца проектов» и инсталляции «Как встретить ангела» открывают поле для непознаваемого и неизведанного, превалируя над логикой, которой художник, как казалось, руководствовался все предшествующие годы. Эту поэзию, несомненно, следует анализировать в контексте русского утопического проектанства, восходящего к памяти об истории этноса.

«Проектанство» — странное, но важное русское слово, оно роднит творчество Кабакова с одним из основных авангардистских векторов. В последние годы Кабаков создает проекты продуманных до мелочей жилищ, городов и целых систем мышления, которые в принципе не могут быть реализованы. Так же делали и русские авангардисты, до определенного момента (примерно до середины 1920-х) даже верившие, что их идеи будут воплощены в жизнь. Проектанство основано на силе креативности, на свободной игре фантазии, традиционно питающей русскую художественность — от потемкинских деревень и маниловщины до политических идей времен оттепели.

Русское проектанство бежит от традиции. Оно переполнено пафосом отрицания. Память чужда ему. В понимании Кабакова работа с памятью — лишь отчасти удел художника: ни человек, ни боги, ни прочие высшие силы, но один только художник наделен способностью видеть, запоминать и придумывать мир в его различных проявлениях, в том числе и творить мир будущий. Для нужды памяти создаются художественные музеи (которые русские будетляне скорее отрицали — не требуя их разрушить, как основатель футуризма Филиппо Томмазо Маринетти, однако желая «бросить с парохода современности» весь не-

нужный культурный балласт). Кабаков — концептуально музейный художник. Музей для него — священное место итога, финала, тотального камертона и вечного оправдания. Свои картины он создает с прицелом на то, как они будут выглядеть в музейном пространстве, то есть в вечности, среди полотен других художников. Эта музейная идея сохранения шедевров искусства и торжественной демонстрации их современникам тоже может быть воспринята как часть утопического проектанства: в идеальный музей будущего, наполненный великими полотнами, просвещенные люди станут приходить как в храм. Созерцание полотен дополнительно осветит их прекрасную футуристическую жизнь.

Здесь Кабаков вновь невольно соприкасается с будетлянством. Корни этого утопического постфутуризма следует искать в русском авангарде: в небоскребах Эль Лисицкого, воззваниях Велимира Хлебникова, башне Владимира Татлина, где указы всемирного правительства проецируются на облака, а решает все судьбы скорость космических тел, стремительно несущихся в бесконечности. Однако Кабаков унаследовал это не по художественной линии, а через осознание всеобъемлющего советского утопического проекта, поставившего футуризм себе на службу и в итоге уничтожившего его. Не формы и образы авангардистских картин, которых у Кабакова нет, а их теоретическая основа (прежде всего, русский космизм) — вот что ему исходно близко.

Важная часть феномена русского авангарда — создание новых форм и их соотношений. Казимир Малевич, Илья Чашник, Любовь Попова, Ольга Розанова придумали невероятные формальные констелляции, исполненное фантазии смешение линий, форм, объемов и цветов. Ранний Кабаков совершенно далек от этого пафоса. Его занимают руины утопии, бытовая реальность былого футуризма, воплотившаяся в мире коммунальной кухни. Он имеет дело с существующими отношениями и приемлет их с римским спокойствием, неустанно транслируя высоким слогом убогую банальность повседневного быта. Лишь в этом постфутуризме, который пронизывает творчество Кабакова в целом и ряд его основных сюжетов в частности, он созвучен русскому авангарду.

Узнанный позже авангард стал для художника дополнительным подтверждением верности выявленной им сути искусства. Авангард обслуживал начало построения утопии, а Кабаков разгребает ее руины. В ключевой работе «Красный вагон» (1991) он показывает три периода развития советского проекта: футуристический прыжок, сталинскую стагнацию и хаотическую свалку. Инсталляция имеет три части: деревянная лестница отсылает к конструктивизму 1920-х; вагон, покрашенный в темно-красный цвет, с живописью по бортам, — к соцреализму; гора строительных материалов, как бы оставшихся от монтажа инсталляции, — к итоговому краху утопического проекта. В конце процесса утопической стройки есть возможность оглянуться и увидеть весь проект целиком. Эта способность к всеобъемлющему охвату мира взглядом художника и есть, кажется, основная цель искусства Кабакова.

Еще одно внешнее сходство с авангардом обнаруживается в кабаковской утопической мифологии полетов. Персонажи альбомов 1972–1974 годов летят над городом

(«Полетевший Комаров»), выстраиваются восьмиконечной звездой в воздухе эрмитажного зала («Шутник Горохов»), растворяются в городском пространстве («Украшатель Мальгин»). Они улетают в картину и вообще в космос, как на знаменитой инсталляции «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985). Об этом, кажется, и парящие в белой космической невесомости и растворяющиеся в ней картины, начиная с серии *Flying* (2009). Все это не может не напомнить утопические полеты русских авангардистов: «Летатлин» Владимира Татлина и парящие в воздухе проуны Эль Лисицкого, в итоге также связанные с космизмом Николая Федорова и теорией ноосферы Владимира Вернадского, согласно которой наравне с биосферой и атмосферой существует сфера, сформированная разумной человеческой деятельностью. Но Кабакова интересует повседневная бытовая жизнь утопического проекта. Он пристально рассматривает те формы, в которых революционные идеи русского авангарда воплотились в реальности.

Эта реальность состоит из бесконечных списков и графиков общественных мест, из огромного количества барахла, сохраненного «на черный день» («Человек, который никогда ничего не выбрасывал»), и из банальности жизненных пространств, устроенных в формате «вход/выход», «жизнь/смерть» и т. д. Характерно, что в русском авангарде практически отсутствует мифология. Собственно герои, такие как Ленин, появляются в нем достаточно поздно. Нет мифологии и в работах Кабакова. Он не выстраивает собственный визуальный «мир художника», как это было принято в XX веке и модно в XXI, а делает художественным жизненный мир, из которого следует выбрать лишь самое основное.

Именно в связи с мифологией без имен может быть прочитана ключевая инсталляция Кабакова «В будущее возьмут не всех», восходящая к одноименному тексту (1983), начинающемуся с явления непреклонной фигуры Малевича⁹. Инсталляция пронизана пафосом вечного отбора: естественного, дарвиновского, надсоциального, исторического, всемирного, в итоге же — космического. Отбор транслирует художник, а осуществляет некая неназванная сила, которую Кабаков, словно в зеркале, пытается разглядеть в своем идеальном зрителе. Художник искренне верит в некий высший ценз, некую утопическую сверхгуманитарную справедливость, «гамбургский счет», как часто повторяет сам Кабаков вслед за Виктором Шкловским. Упомянутый ценз расставит всё по своим местам и воздаст должное тому, что этого действительного сто́ит. Проблема здесь лишь в том, что сам художник Илья Кабаков и взят и не взят в будущее, ибо его картины и уехали в отошедшем поезде, и остались на перроне. Он и выигравший и проигравший в одно и то же время. Словно автор некоего собственного авторского театра, по меткому определению Бориса Гройса¹⁰, он остается как бы в стороне, по-шкловски «остра-

ненным». Иными словами, так и не показывается миру из своего шкафа. Такой подход обособляет Кабакова от современной западной художественной сцены, ориентированной на рынок авторства, и сближает его с историей русского искусства — с поисками, разочарованиями, безымянной тоской. С историей, фактически закончившейся на утопическом взрыве русского авангарда.

Финализирующий подход гамбургского счета дает Кабакову возможность быть бесконечно свободным в своих фантазиях, спокойно создавая множество новых, уникальных приемов. Оправданное высшей целью буйство фантазии позволяет ему не отделять искусство от жизни. В итоге уже к концу 1980-х Кабакову удается обозначить множество художественных тем, которые станут популярными в искусстве лишь на рубеже XX и XXI веков. Помимо интеграции нарратива в область визуального и принципов тотальной инсталляции, отметим советские схемы разделки туши, которые еще в 1970-х годах наводят его на образы разрезанных телят (рисунок «Теленок?», 1971), а также точки и фантики на «праздничных картинах» (например, «Праздник #8» или «Праздник #11», обе — 1987), являющиеся прообразом многоцветного точечного минимализма *dot raining*.

Но Кабакова интересует не пустой визуальный образ, а пронизывающий его нарратив. Именно он возведен на тот высокий уровень, на котором требуется полное самоотстранение художника и от изображаемого, и от повествуемого. Кабаков не влюблен в свои сюжеты, но и не ненавидит их. Он словно парит над схваткой, отходит в сторону, фиксируя законченную картину, сам автор (авторы) которой тоже может стать частью всеобщего нарратива — как в проекте «Альтернативная история искусства», возглавляемом мистическими фигурами Розенталя и Сливака. Проект представляет собой анфиладу залов, где демонстрируется альтернативный «пантеон» живописцев. Кабаков выстраивает линейное повествование, показывает развитие жанров и дисциплин, в котором выдуманная художником история искусства, как и официальная советская, послужившая ей прототипом, строится вокруг идеи поступательного прогресса. Этот нарратив открыт каждому зрителю, и Кабаков с просвещенческим упоением (в рамках скромной авторской анонимности) стремится раскрыть его всем и каждому.

Однако проникнуть в суть нарратива удается не всем: кто-то так и остается стоять за своим сельским забором, всматриваясь в яркие огни музея, но никогда не переступая его порога. Эта метафора, звучащая у позднего Кабакова, говорит о главной черте его постбудетлянства — о самоиронии, искупающей отсутствие безоглядного оптимизма. Художник, разбирающий руины утопического проекта, живет прошлым и настоящим. Он смотрит в будущее с надеждой, но не может требовать от себя самоуверенной легкости в обращении с живой памятью.

1__Интервью с Илей и Эмилией Кабаковыми / беседа Д. Озерков // Утопия и реальность: Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы = Utopia and Reality. El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov : каталог выставки. СПб., 2013. С. 49.

2__См.: *Kabakov I. Orbis Piclus: Children's Book Illustration as a Social Character*. Tokyo, 2007.

3__*Кабаков И., Эпштейн М.* Каталог. Вологда, 2010. С. 142.

4__См.: *Wallach A. Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*. New York, 1996. P. 57.

5__См.: *Кабаков И., Эпштейн М.* Каталог. С. 245–246.

6__Интервью с Илей и Эмилией Кабаковыми. С. 47.

7__*Кабаков И., Эпштейн М.* Каталог. С. 330.

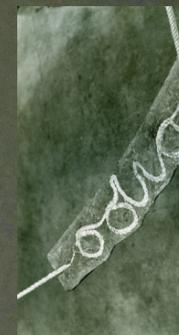
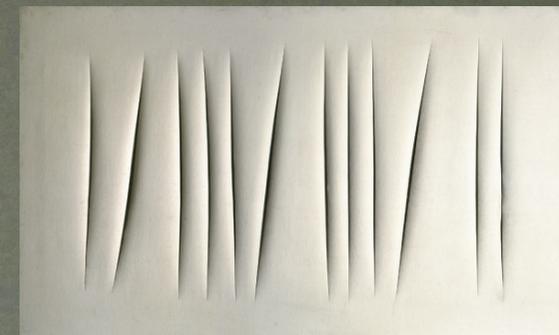
8__Там же. С. 135.

9__См.: *Кабаков И.* В будущее возьмут не всех // Кабаков И. Тексты. Вологда, 2010. С. 442–444.

10__См.: *Гройс Б.* Театр авторства, или Тотальные инсталляции Ильи Кабакова // «Случай в музее» и другие инсталляции : каталог выставки. СПб., 2004. С. 57–58.

ARTE POVERA

343



ИТАЛЬЯНСКОЕ НАЗВАНИЕ «БЕДНОЕ ИСКУССТВО» (ARTE POVERA) БЫЛО ВВЕДЕНО ДЖЕРМАНО ЧЕЛАНТОМ (GERMANO CELANT; Р. 1940; ЗНАМЕНИТЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ КУРАТОР И АРТ-КРИТИК) В 1967 ГОДУ ДЛЯ НЕБОЛЬШОЙ ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ ИЗ РИМА, МИЛАНА, ТУРИНА И ГЕНУИ, ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАВШИХ С НЕТРАДИЦИОННЫМ, ПОЛИТИЧЕСКИ ЗАРЯЖЕННЫМ ИСКУССТВОМ. НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ АРТЕ ПОВЕРА, В ТОМ ЧИСЛЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ И ПЕРФОРМАНСЫ, СТАЛИ С ТЕХ ПОР ЧРЕЗВЫЧАЙНО РАСПРОСТРАНЕННЫМИ НАПРАВЛЕНИЯМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, СДЕЛАВ ЛОКАЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЧЕНИЕ АКТУАЛЬНЫМ И СЕГОДНЯ.



На момент подготовки статьи выставка еще не открылась. Представленные фантазии о выставочном пространстве основаны на подлинных работах и фотографиях работ Альберто Бурри, Джильберто Дзорио, Лучо Фонтаны, Янниса Кунеллиса, Марисы Мерц, Микеланджело Пистолетто, Марио Мерца и фотографиях выставочного пространства до монтажа экспозиции.

Большой двор Зимнего дворца

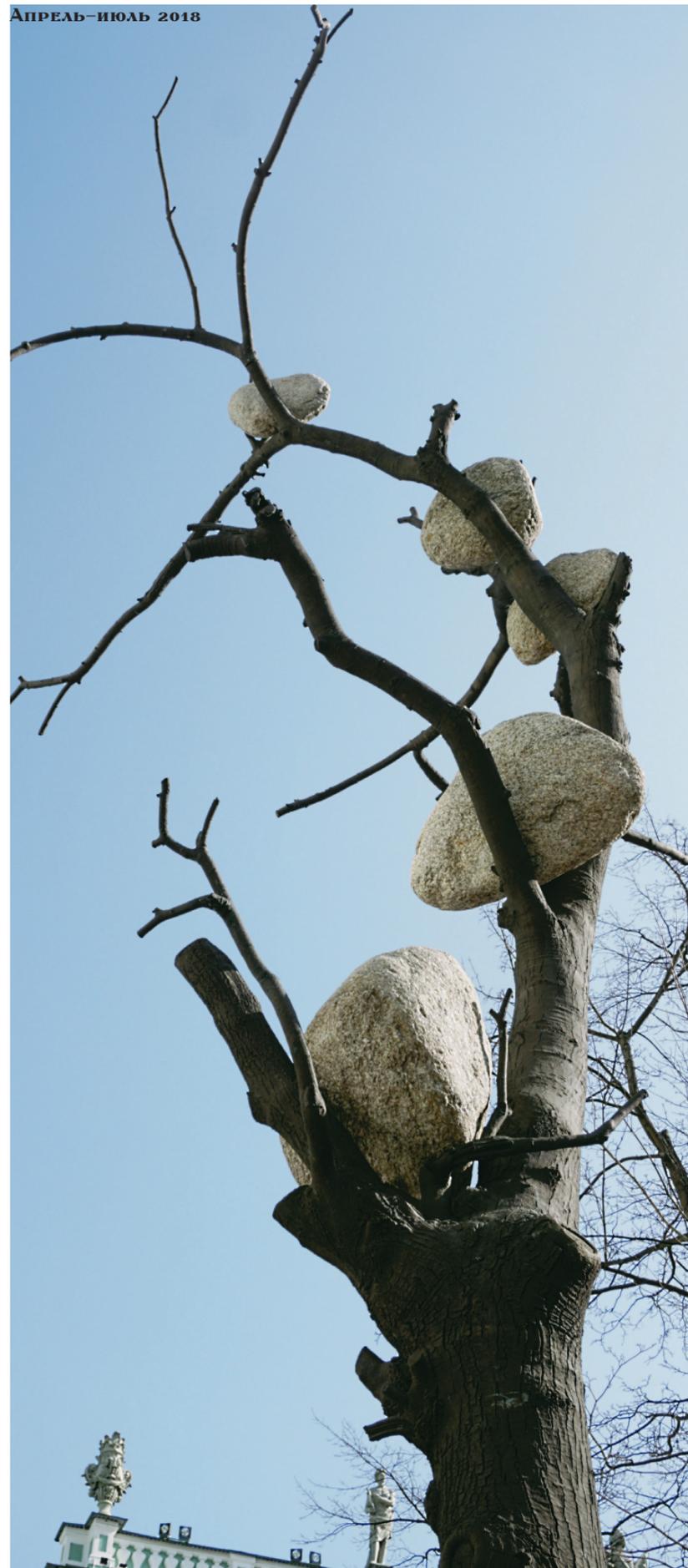
Апрель-июль 2018

БЕДНОЕ, ЖИВОЕ ДЖУЗЕППЕ ПЕНОНЕ

ИДЕИ ИЗ КАМНЯ — 1372 КГ СВЕТА

Джузеппе Пеноне — известный художник, один из представителей итальянского движения арте повера. С самого начала творческого пути, которое пришлось на конец 1960-х годов, основная тема его работ — природа.

Произведения Пеноне традиционно экспонируются не только в музеях, но также в парках и скверах, что стало отражением глобальной тенденции второй половины XX века — выхода искусства за пределы музейного пространства. Скульптура «Идеи из камня — 1372 кг света» (Idee di pietra — 1372 Kg di luce), созданная в 2010 году, обыгрывает главный художественный образ в творчестве Джузеппе Пеноне — дерево. Расположение работы подчеркивает идею поиска взаимоотношений между человеком и природой. Внимание художника обращено не только на сам объект, но и на внешнюю среду, с которой тот взаимодействует. Подобное внимание к контексту было привнесено в искусство представителями арте повера. Растущее дерево здесь противостоит силе тяжести речных камней, что отражает идею баланса в природе, заставляя камни парить в невесомости.



Жан-Поль Сартр. Воображение

...Цветущее дерево существует где-то вне нас, его можно потрогать, обнять; затем отвернуться и, повернувшись вновь, обнаружить его на том же самом месте. Кентавра же, наоборот, нет нигде: ни во мне, ни вне меня. Но вот дерево как вещь заключено в скобки — и мы узнаём в нем всего лишь ноэму нашей наличной перцепции; и как таковая ноэма эта есть нечто ирреальное, точно так же, как и кентавр.

Безусловно, настоящее дерево как часть природы менее всего есть вот это вот «дерево-воспринимаемое-как-такое», которое в качестве «того-что-воспринято» принадлежит смыслу перцепции неотчуждаемым образом. Безусловно, настоящее дерево может гореть, распадаться на химические элементы и т.д. Но смысл — как элемент, необходимо принадлежащий смыслу вот этой перцепции, — гореть не может, в нем нет химических элементов и физических сил, он не обладает реальными свойствами.

Джузеппе Пеноне — это арте повера, искусство, замедляющее технологические и экономические чудеса. Сколько деревьев трансформировано Пеноне в арт-объекты, сколько главных героев сделано из убитых деревьев? «Это скрытое насилие придает скульптуре меланхолический оттенок. В результате получается жуткий и величественный, корявый, сложный, странный объект», — так оценивает его европейская пресса.

Спасает ли Пеноне мир? Во всяком случае, останавливает мгновения прекрасной, естественной жизни, возвращает к истокам загадочного живого мира, постигаемого скорее чувствами, чем разумом.

Философия Мерло-Понти, Сартра? И да, и шире.

Скульптура «Идеи из камня — 1372 кг света» (Idee di pietra — 1372 Kg di luce), созданная в 2010 году, обыгрывает главный художественный образ в творчестве Джузеппе Пеноне — дерево. Установленная в Большом дворе бронзовая скульптура органично сочетается с барочными фасадами Зимнего дворца, сливаясь с живой природой сквера. Расположение работы подчеркивает идею поиска взаимоотношений между человеком и природой. Скульптура в то же время вынесена в пространство сквера и взаимодействует с человеком не только как с посетителем музея, но и как с созерцателем природы. Внимание художника обращено и на сам объект, и на внешнюю среду, с которой тот взаимодействует. Подобное внимание к контексту было привнесено в искусство представителями арте повера. Растущее дерево здесь противостоит силе тяжести речных камней, что отражает идею баланса в природе, заставляя камни парить в невесомости.

Джузеппе Пеноне
Идеи из камня —
1372 кг света
2010
Бронза, речной камень
Джузеппе Пеноне и Галерея
Мэриан Гудман (Лондон)
Фото: Наталья Часовитина

В своем творчестве Джузеппе Пеноне искусно манипулирует природой, раскладывая ее на составные элементы и полностью воссоздавая заново. Он словно предлагает два взгляда на мир — повседневный и творческий. Джузеппе Пеноне стремится выявить родство между человеком и окружающей средой. Вмешиваясь в процесс роста, итальянский мастер видоизменяет живые организмы: он заставляет стволы деревьев переплетаться, а кроны — принимать заданную художником форму, пытаться понять, может ли человек изменить органический мир, оставить в нем свой след. Творчество художника не сводится к простым исследованиям воздействия человека на дерево, он также подражает самой сути природы, понятой как творческая способность, переводя свои натурные опыты в бронзу. Сайт Государственного Эрмитажа

Это — противостояние силы тяготения силе света. Это история про время, про память времени. Дерево в данном случае является неким живым существом, которое обладает огромной памятью.
Джузеппе Пеноне на открытии выставки. Апрель 2018

АРТЕ ПОВЕРА.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОРЫВ

ЭТО НАЧАЛОСЬ В КОНЦЕ 1960-Х. ИСКУССТВО НИКОГДА НЕ СТАНЕТ ПРЕЖНИМ ПОСЛЕ ЭТОГО РАДИКАЛЬНОГО ОБНОВЛЕНИЯ СПОСОБНОСТИ ВИДЕТЬ, ВЫРАЖАТЬ, МЫСЛИТЬ. НА ВЫСТАВКЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОВАННИ АНСЕЛЬМО, АЛИГЬЕРО БОЭТТИ, ПЬЕРА ПАОЛО КАЛЬЦОЛАРИ, ЯННИСА КУНЕЛЛИСА, ДЖУЗЕППЕ ПЕНОНЕ, МИКЕЛАНДЖЕЛО ПИСТОЛЕТТО И ДРУГИХ ВИДНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ДВИЖЕНИЯ.

Андрей Парщиков.
Расписание
(из цикла «Дирижабли») //
Вестник Европы. 2002

...И пятилась бестолково фауна в поисках рассвета, белковые и каменные твари покидали нажитые места. Из Сахары пришла эта щербатая особь с ушами, словно кассеты, и мерещится в белых температурах на кромке ледяного щита.

Это просто, как в классе, по учебнику Пёрышкина: вагоны тормозили, но скользкий багаж с пассажиром свой путь — продолжал. И пока разделялись начинка и контур на две черно-белые зоны, нахлабученный на траекторию, смещался в ночь дирижабль.

Экспозиция расположена в залах третьего этажа Зимнего дворца; согласно выставочной концепции, объекты арте повера входят в контраст с великолепными видами и фасадами классической дворцовой архитектуры.

Выставка организована при поддержке Lavazza (Италия).

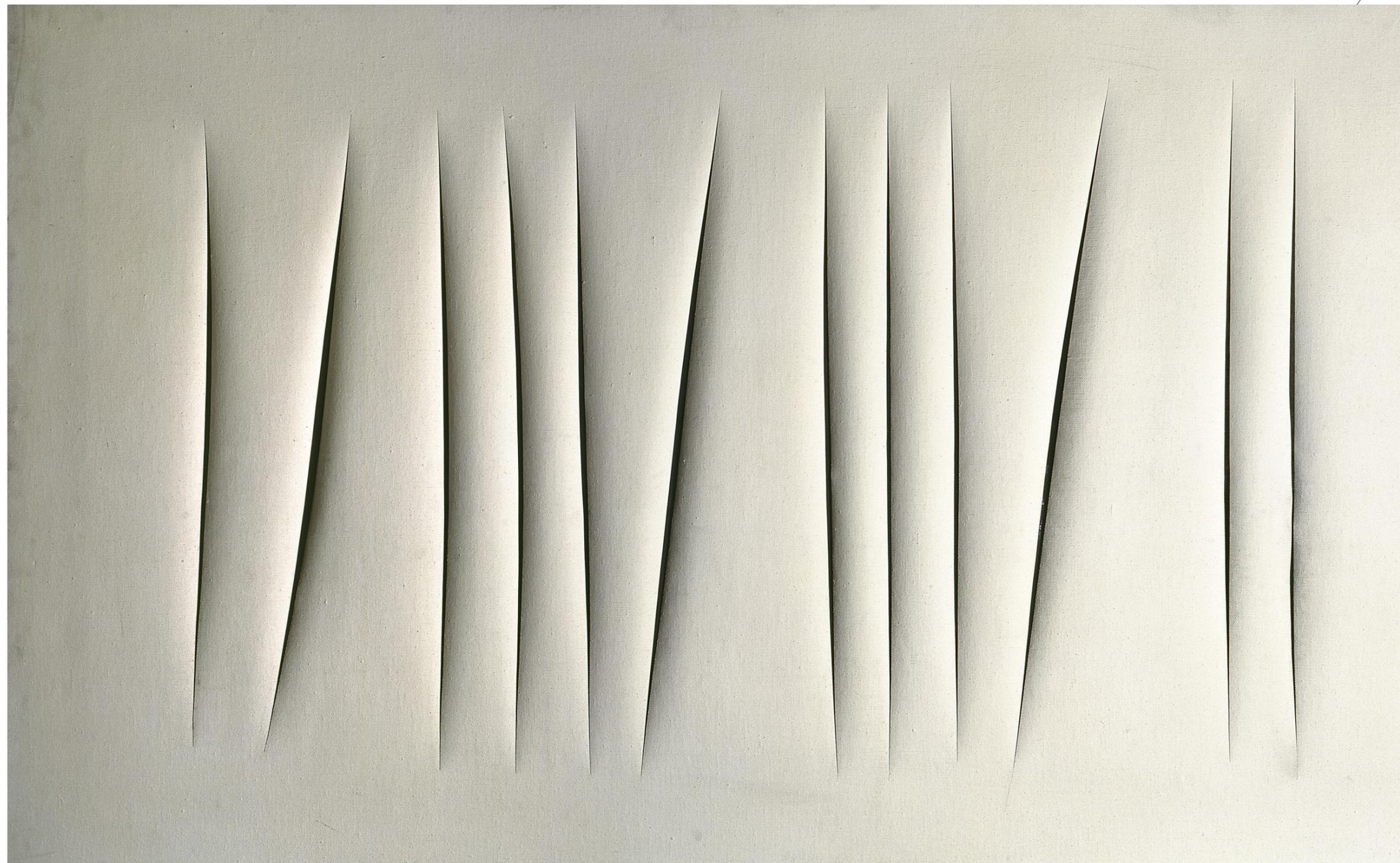
Arte povera («бедное искусство») — течение, возникшее в Италии на рубеже 1960-х и 1970-х годов. Отличительной чертой движения стало стремление авторов уйти от всепоглощающего технического прогресса в сторону ремесленного творчества. Отказываясь от промышленных и высокотехнологичных материалов в пользу «бедных» и неэстетичных, таких как тряпки, газеты, ветки деревьев, художники Arte povera были настроены освободить искусство от оков традиционализма. Экспозиция расположена в за-

лах третьего этажа Зимнего дворца; согласно выставочной концепции, объекты Arte povera входят в контраст с великолепными видами и фасадами классической дворцовой архитектуры.

Лучо Фонтана
Пространственная концепция: ожидание
Италия. 1964
Холст, белая краска на водной основе
Галерея современного искусства (GAM; Турин); Фонд музеев Турина

Арте повера — движение, которое возникло в Италии в начале 70-х годов, когда вообще начинала появляться Италия, которую мы сегодня знаем. Тогда был экономический, социальный, моральный слом в стране, которая после Второй мировой войны являла собой раздробленное, почти средневековое государство. В тот момент, когда появляется арте повера, Италия открывается миру, начинается экономический бум, брожение умов. Рождается Турин, экономический центр и центр искусства. Это глоток свободы и ощущение дикой мощи, которое возникает, когда жизнь становится искусством.

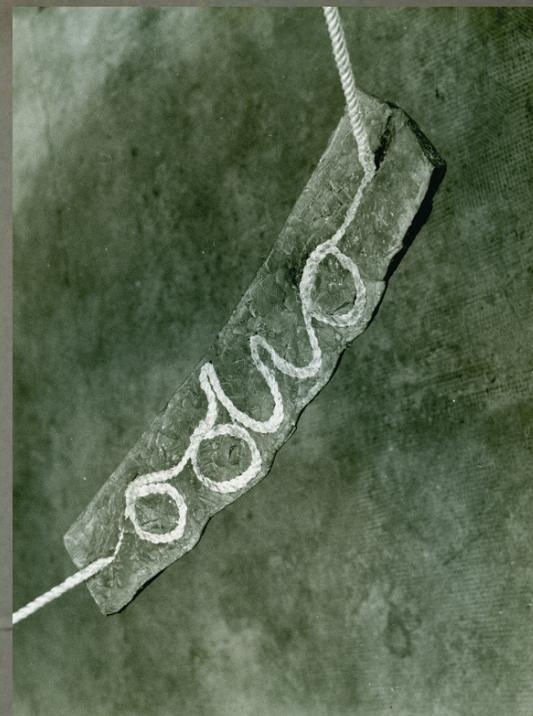
Ольга Свиблова, директор Мультимедиа Арт Музея, Москва. Арте повера // Блог «Сноб». 2011





Альберто Бурри
Мешковина и красный
Италия. 1954.
Холст, акрил, джут, ткань
Коллекция Фонда искусства
Франческо Федерико Черрути;
Музей современного искусства
Кастелло ди Риволи (Турин)

Микеланджело Пистолетто
*Мужчина и женщина
на террасе
(Он и она
на террасе)*
Италия. 1964/1966
Нержавеющая сталь,
крашеная ткань
Галерея современного
искусства (САМ; Турин)



Джилберто Дзорио
Ненависть
Италия. 1969.
Веревка, свинцовый
слиток
Частное собрание



Мариса Мерц
Без названия
Италия. 1997.
Парафин, свинец, медная
проволока, вода, двигатель
Музей современного
искусства Кастелло
ди Риволи (Турин);
Фонд современного
искусства (CRT)



346

347



После падения коммунизма мы оказались перед лицом проблем иного рода — в окружении различных общественных систем, которые так и не построили у себя индустриальную экономику и не преодолели до конца патриархальные модели хозяйствования, таких как африканские страны, арабский мир и т.д. Найти оптимальное решение и модели, которые бы могли удовлетворить новые потребности и снять напряжение в новом, образовавшемся после падения Берлинской стены обществе, — задача очень трудная. Неправильно было бы думать, что все страны должны пойти по пути индустриально развитых стран Запада. Хотя бы потому, что окружающая среда будет непоправимо загрязнена. Надо искать баланс между противоположностями! Западный мир должен разделить ответственность с другими крупными странами, чтобы найти новые модели развития мировой экономики.

В этой ситуации наша, мыслящих художников, задача — критически осмыслить идею продукта, его социальную ценность, способ его распространения в обществе; мы должны быть в авангарде ответственных социальных преобразований.

Микеланжело Пистолетто: «Помочь молодым стать молодыми» / беседовал Константин Бохоров // Художественный журнал. 2003. №50

Искать в истории искусства первооткрывателей — задание неблагодарное. Однако в этой истории есть художники, которые не только что-либо сделали первыми, но и определили своими нововведениями, изобретениями и открытиями вектор развития современных художественных практик. Яркий пример такого художника — Алигьеро Бозетти. Его влияние — как хорошее, так и плохое — сегодня можно наблюдать практически на любой биеннале. К примеру, это именно он ввел в оборот географические карты, которые в результате стали самым распространенным и наивным способом делать политические высказывания. Бозетти одним из первых стал использовать вышивку, которой вскоре начали злоупотреблять художники — от Грейсона Перри до Трейси Эмин. А поскольку он заказывал ковры и гобелены у афганских ремесленников, то оказался первым художником, открыто использующим наемный ручной труд.

Алигьеро и Бозетти. Андрей Шенталь о выставке Алигьеро Бозетти «План действий» в галерее Тейт Модерн // Артхроника. 2012



Яннис Кунеллис
Без названия

Италия. 1969. Металлический каркас кровати, шерсть. Фонд современного искусства (CRT), коллекция Маргариты Штайн; Музей современного искусства Кастелло ди Риволи (Турин); Галерея современного искусства (GAM; Турин)

Марио Мерц
Что делать?

Италия. 1968. Воск, неоновая трубка, металлический контейнер
Фонд Гвидо и Этторе де Форнарис; Галерея современного искусства (GAM; Турин)

Sotheby's EST. 1744

Collectors gather here.



РОЙ ЛИХТЕНШТЕЙН
Мечтания (С. 38)
Эстимейт: £60,000–80,000
Продано за £106,250

Тиражная графика

Аукцион в Лондоне: сентябрь 2018

Отдел принимает работы на торги

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA

КОНТАКТЫ: +44 (0)20 7293 5212 YESSICA.MARKS@SOTHEBYS.COM

SOTHEBYS.COM/PRINTS

© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN/DACS 2018

DOWNLOAD SOTHEBY'S APP
FOLLOW US @SOTHEBYS
#SOTHEBYSPRINTS



ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

АРТЕ ПОВЕРА ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ СПУСТЯ

«Арте повера» переводится как «бедное искусство». Важнейшее для художественной жизни Италии направление, заявившее о себе как революционное ровно 50 лет назад, на рубеже 1967 и 1968 годов, сегодня — классика модернизма, без которого художественная картина XX века была бы неполной. Начавшееся как собрание экспериментов итальянских художников, в основном из Турина, оно превратилось в ключевое течение, сегодня не нуждающееся в специальном представлении.



На открытии выставки «Арте повера» в Государственном Эрмитаже. Май 2018

«Направление», «течение» — все эти слова недостаточно релевантны для описания непостоянной и разноплановой активности небольшой группы художников, собранных вместе молодым итальянским куратором Джермано Челантом на неполные 10 лет. Впоследствии пути их разошлись: каждый из них создавал (а те, кто жив, создают) собственные произведения, по-прежнему неизменно оригинальные. Заслуга Челанта в том, что он увидел в исканиях этих художников целостное явление и провозгласил его на языке политики, столь важном во второй половине 1960-х годов. Это было невероятное время пробуждения европейского самосознания. На повестке 1968-го стояли Пражская весна и парижский Красный май, война во Вьетнаме (насилие в Сонгми) и убийство Мартина Лютера Кинга, гибель Гагарина и первый в истории захват самолета с заложниками в Палестине, хиппи и «Битлз».

Арте повера не отсылало ни к прошлому, ни к будущему. Предметом его изучения стало время «здесь и сейчас», время присутствия предмета искусства в его неприкрытой явленности, укорененной в бытии. Искусство перестало быть законченным, остановившимся, однозначным. Активно общаясь между собой, художники предприняли попытку отказаться от законченного произведения в пользу процесса его создания и заменить рыночную ценность приглашением зрителя в соавторы. В конце 1960-х казалось, что это возможно: лучшие работы раскупали частные коллекционеры. Произведение создавалось прямо на их глазах, а потому этикетка с названием могла быть расценена лишь как нелепая помеха живому восприятию. Большое внимание уделялось особенностям контакта искусства со зрителем. В 1968 году художник Яннис Кунеллис завел в галерею 12 лошадей и привязал их вдоль стен у кормушек — зрителям оставалось наслаждаться первобытной красотой животных, немного опасаясь их дикого нрава. И размышлять, например, об аграрном прошлом и настоящем Италии, а также о роли лошади в человеческой истории в целом. Как и многие работы того времени, эта именовалась «Без названия», — впрочем, с добавлением в скобках: «12 лошадей».

Почему искусство «бедное»? Должен ли художник страдать? Речь здесь совсем не об этой, кажется — первой для русского человека, ассоциации. Не бедность художника, а подчеркнутая простота материалов стоит за наименованием. Помимо отказа от искусства как товара на продажу, художники начали использовать для своих работ бытовые, строительные, а также бросовые материалы: обычные зеркала, трубы ремонтных лесов, бетонные блоки. Грубость материалов и примитивность технологий оборачивались глубиной смыслов, выявлявшихся в произведениях. Эти смыслы позиционировались кураторами как исконные для человека второй половины XX столетия, который читает Хайдеггера и Сартра и устал от рыночно ориентированной капиталистической модели развития современности. «Искусство после холокоста» вынуждено было создать художественный мир с нулевой точки отсчета, вернуться к истокам материалов и форм, заново определить все антропологические установки. В элементарных материалах и в найденных объектах художники видели основополагающие силы универсума, к которым человечество

теперь вновь имело возможность обратиться после всех исторических и метафизических катастроф.

Яркое, свободное творчество художников искало первобытных ощущений и не опиралось ни на какие внешние ориентиры. Конечно, легче всего представить себе арте повера именно как отклик искусства на исторические катаклизмы середины — второй половины 1960-х годов. Однако в его методах можно найти и внутреннюю логику чисто художественной эволюции. Всего два поколения спустя после футуризма, ставшего ярким, скандальным явлением на итальянской арт-сцене, молодые итальянцы 1960-х по-своему обратились к эстетике отказа от принятых форм и норм художественного поведения. Исходный пафос работы с базовыми материалами и простыми химическими элементами позволил им установить принципы собственного сурово-поэтического стиля, имевшего непосредственную отсылку к философии Хайдеггера. Согласно его определению в ключевой для искусства XX века работе «Исток художественного творения» (первое издание — 1950), важный признак произведения — его вещьность, которая оказывается местом творения и раскрытия истины о сущем.

Разумеется, большое влияние на арте повера оказали и чисто художественные явления, прежде всего работы Марселя Дюшана. Итальянский галерист и философ Артуро Шварц тогда активно пропагандировал Дюшана, искусство которого получило благодаря его стараниям вторую жизнь именно на севере Италии. Дюшан образца 1960-х обрел издательскую тиражность. Его творчество плавно переходило с экспериментально-концептуального уровня на галерейно-коммерческий. (То же будет ждать и арте повера, рекордно дорогое на мировом арт-рынке сегодня.) Однако именно в работах Дюшана молодые художники черпали принципиальную концептуальность подхода, иронию и пристальное внимание к природе любого найденного объекта, элемента или сюжета.

Наряду с Дюшаном, итальянцев не могли не привлечь американские минималисты 1960-х. Сегодня, с расстояния в 50 лет, арте повера часто видится в постоянном диалоге с такими важными мастерами, как Дональд Джадд и Роберт Смитсон. Этот диалог, в свою очередь, может быть осмыслен как критика американской модели общества потребления.

Наконец, немаловажное влияние на сложение грубопоэтической эстетики художников арте повера оказали их непосредственные предшественники в Италии. Среди них — Альберто Бурри, Карла Аккарди, Лучо Фонтана и Пьеро Мандзони. Помимо формальных поисков, новое у них можно было увидеть в умении оперировать с простыми повседневными материалами (грязная мешковина у Бурри), во владении технологиями прожигания огнем и в использовании техники проколов, порезов и разрывов (Бурри, Фонтана), в пристальном внимании к элементарным структурам и чистоте абстрактного жеста (Аккарди, Фонтана), в осмыслении социальной роли художника и его общественного контракта (Фонтана, Мандзони). «Дерьмо художника», небольшая консервная банка, изготовленная Мандзони, пронумерованная и подписанная, стала абсурдным символом наступления новой художественной эры.

Художник открыто потешался над доверчивостью арт-рынка, готового проглотить любое проявление свежей художественной креативности.

«Итальянскость» арте повера заметна еще и в том, что многие художники изначально интересовались образами и мифами греко-римской античности в их современном приложении. Яркий пример — «Венера тряпичная» (1967) Микеланджело Пистолетто. Арте повера оказывается близким античности по своей непосредственности и по примитивности изначального подхода к составляющим истину элементам искусства. Базовые материалы, цвета, формы — живой мир словно разложен на составляющие и вот только начал собираться заново, раскрывая сущее.

Международный успех пришел к арте повера весной 1969 года, во время легендарной выставки «Когда отношения обретают форму» в Бернском кунстхалле. Куратор Харальд Зеemann показал на ней работы основных художников арте повера: Джованни Ансельмо, Алигьери Боэтти, Джильберто Дзорио, Пьера Паоло Кальцолари, Янниса Кунеллиса, Марио Мерца, Пино Паскали, Микеланджело Пистолетто, Эмилио Прини. Он поместил их в контекст англо-американского (Кошут, Флэнаган, Волтер Де Мария, Левитт, Серра, Смитсон) и европейского (Бойс, Дарбовен, Ив Кляйн) концептуализма. В центре выставки оказался процесс создания произведений прямо на месте, в творческом диалоге между художниками, который предлагалось осмыслять как часть кураторского и зрительского высказывания. Креативность была максимально приближена к зрителю (иные работы были небезопасны), который в процессе осмотра выставки мог буквально проживать произведения и отношения между ними. Бернская экспозиция положила начало современному свободному кураторскому мышлению, с ним арте повера теперь и стали неразрывно связывать.

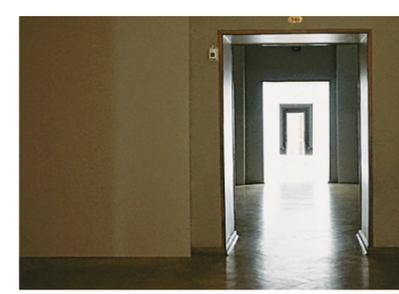
Выставка оказалась для арте повера чрезвычайно важной. В 2013 году Челант полностью повторил ее в Италии, реконструировав бернское пространство в одном из венецианских палаццо.

Интересно, что эта статья, введшая словосочетание «арте повера» в обиход и являющаяся гимном свободному творчеству, в первой же фразе отсылала к античности: «Вначале идет человек, а потом система; по крайней мере, в Античности было так». Главный фокус исканий Челанта направлен на индивидуальную субъективность — и художников и зрителей. Последние устанавливают с объектом искусства прямой и непосредственный диалог, на основании которого делают собственные, только им важные, выводы. А произведение, говорящее языком примитивных веществ и элементов, часто продолжает создаваться в ходе выставки. Дзорио льет кислоты на поверхность металлов — при этом возникают уникальные цветовые сочетания, а также следит за высыханием морской соли на ткани. Кунеллис раскладывает уголь. Ансельмо делает отливки из бетона. Как на глазах у зрителя эти грубые промышленные материалы и строительные элементы могут получить новую поэтическую образность? Ответ на данный вопрос каждому посетителю выставок арте повера придется находить самому — в процессе осмотра экспонатов.

Слово «процесс» здесь ключевое. Согласно Челанту, интенция арте повера в своей основе идеалистическая. Искусство должно не обслуживать арт-рынок, насыщая коллекционеров понятным им продуктом, готовым для немедленного потребления, а выдумывать процесс, свободно парящий в самогенерирующемся вокруг него художественном пространстве. Пространство будет бесконечно расширяться, подавляя арт-рынок своим принципиально новым форматом отрицания. Его действие направлено против материалов, принятых в искусстве, против массовой воспроизводимости, против общества потребления (пытающегося поставить художника себе на службу и наклеивающего на его работы собственные этикетки), против профессиональной закупорки искусства в себе самом, против абстракционизма и фигуративизма, против картины как цельного предмета и против ее отдельных обязательных частей, против оппозиции искусства — жизни, а личности — миру, против всякой системы вообще. На первое место выступает творческая индивидуальность, которая живет своей обычной жизнью, отличаясь от всего остального общества лишь полнейшей внутренней свободой, что позволяет ей видеть себя и мир по-новому — широко и многообразно.

Внутренняя свобода художника привела к выработке целого ряда индивидуальных художественных языков, лишь для удобства объединенных термином «бедное искусство». Необходимость непосредственного восприятия предполагает показ зрителю истины о сущем, а не заигрывание с ним, не потакание его филистерскому настрою. Такой подход позволяет трактовать любую работу как художественный жест, имеющий свои причины и потенциальные следствия. Природа искусства перформативна: даже если речь идет о статике, в ее основе лежит эмоциональное движение. «Всё» Ботти (1987–1988) заставляет зрителя тщательно разглядывать текстильное полотно и совершать внешне бессмысленную работу по вычленению отдельных элементов. Построенные Марио Мерцем иглу одновременно совершенны по своей первобытной форме и труднопредставимы в виде повседневного жилья. «Вдыхая тень» Пеноне (1999) помещает зрителя в странное природное пространство, которое благодаря техногенному характеру заставляет затанцевать дыхание и вслушаться во что-то невообразимое.

Символизм всех мастей, мифологические нарративы, политическая пропаганда, удобные в быту размеры и форматы — от всего этого художники арте повера отказываются. На смену приходят внешне простые смыслы («месседжи»), выраженные внешне простыми средствами («медиа»). Непретенциозность и наигранная банальность обезоруживают зрителя и снижают напряжение при контакте с искусством. Это позволяет ему заново раскрыть в себе основные антропологические представления и положения, которые ранее были отданы на откуп строгим общественным конвенциям. В середине 1960-х у всех на слуху была формула «медиа — это месседж», впервые введенная в использование в 1964 году философом Маршаллом Маклюэном. Для «бедного искусства» утверждение о том, что месседж укоренен в медиа и от медиа неотъемлем, оказалось удачным и своевременным способом толкования.



Именно Челанту принадлежит изобретение термина и идеологии этого течения. В 1967 и 1968 годах он организовал в Италии две первые выставки тогда еще никому не известных художников. Положения нового явления были сформулированы им в программной статье «Арте повера: заметки к партизанской войне» (1967), в которой Челант представил новое направление как международное. Однако итальянские художники так и остались его главными представителями.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Произведения перестали восприниматься как исключительно социально-политические заявления, превратившись в вещественные объекты, требующие со стороны зрителя иной, новой по сути, интерпретации. «Человек — это месседж», — так перефразирует Маклюэна Челант в своей программной статье 1967 года.

Для этой принципиально новой модели интерпретации большую роль стал играть контекст, в котором происходит контакт искусства со зрителем. Выставка 1968 года, организованная Челантом в Амальфи, прошла в сводчатом кирпичном помещении. Грубая «бункерная» модернистская эстетика неоштукатуренных стен стала базовой средой для восприятия арте повера. Другая среда была создана в 1980-х годах в отреставрированном замке Риволи под Туринном. Там во вновь открытом Музее современного искусства работы художников арте повера были размещены в контексте старинных интерьеров. «Бедные» произведения вошли здесь в постмодернистский контраст с богатой декорацией стен и сводов.

Оба эти контекста делают совершенно особой повестку нынешней юбилейной выставки арте повера в Эрмитаже. Она могла бы пройти в сводчатом кирпичном пространстве Манежа Малого Эрмитажа, где работы, как и в Амальфи, выглядели бы по-модернистски сурово. Или рассеяться по пышным парадным залам второго этажа Зимнего дворца и Нового Эрмитажа, где, подобно Manifesta (2014) или выставке Яна Фабра (2016), вступили бы в яркий и оживленный постмодернистский диалог с произведениями постоянной экспозиции. Вместо этого мы решили представить экспозицию в залах легендарного третьего этажа Зимнего дворца, с их ставшим историей декором, задуманным как раз на рубеже 1960–1970-х. Именно в годы парижских протестов, Flower Power и расцвета арте повера Эрмитаж постепенно открывал для публики эти залы, вынося на всеобщее обозрение холсты Матисса и Пикассо, более четверти века пролежавшие в закрытых запасниках. В этих внешне неприметных залах, до сих пор чем-то неудовимо напоминающих комнаты Бернского кунстхалле — с их радиаторами, плинтусами и низкими дверными проемами, выросло не одно поколение советских и российских художников. Ранние работы Пикассо, Матисса, Дерена, Вламинка из собрания Сергея Щукина и братьев Морозовых вызвали горячие споры, способствуя творческому росту ленинградских живописцев.

В нескольких предваряющих выставку залах, где когда-то висели работы Ван Гога и Гогена, мы решили показать предшественников арте повера: Бурри, Фонтану, Аккарди и Мандзони. От основной выставки они отделены переходом над Александровским залом, где время от времени звучит звуковая инсталляция Джильберто Дзорио на тему «Интернационала». Она исполнена им и записана на аудионоситель в городе Мехелене, на знаменитом карильоне, введшем в русский язык формулу «малиновый звон» (от французского названия Мехелена — Malines). «Интернационал» в 1918–1944 годах был гимном Советского Союза, поэтому его звучание здесь по-своему символично и должно, по нашему замыслу, настраивать зрителя на особый, эрмитажный контекст восприятия арте повера. Вслед

за переходом открываются пространства, где, до переноса в 2014 году в Главный штаб, были размещены основные щукинские и морозовские шедевры. Они занимали анфиладу, выходящую окнами на Дворцовую площадь. А в надворной анфиладе экспозиция претерпевала изменения, в разное время включая и «Композицию VI» Кандинского, и холсты Рокуэлла Кента, и Гуттузо с Моранди, и целую плеяду «прогрессивных» итальянских скульпторов второй половины XX века, среди которых — современники арте повера: Венанцо Крочетти, Джакомо Манцу, Эмилио Греко, Франческо Мессина, Аугусто Мурер, Пьетро Консагро и др. Их работы в основном были переданы в дар Эрмитажу после временных выставок. В советскую эпоху третьим этажом завершалась хронология эрмитажной экспозиции, удобно выстроенной по марксистским формациям — от искусства Древнего Египта вверх, к современности.

«Прогрессивные» итальянские мастера продолжают дарить свои работы в Эрмитаж и сегодня. Сейчас большая экспозиция их скульптур развернута во втором дворе Главного штаба. В отличие от произведений мастеров арте повера, их реалистические работы выглядят жизнеутверждающе. Они обращены к окружающему миру, с прицелом на объективную передачу действительности. В соответствии с марксистско-ленинской эстетикой, они «изображают жизнь в формах самой жизни» (например, падение девушки со стула), а потому удобны для риторики государственных заказов. Это искусство не оторвано от жизни, а сами художники в своих помыслах, как и положено, «не отрываются от народа». Их материалы благородны и богаты: камень, дерево и, конечно, бронза. Изображенные ими незамысловатые образы отсылают к героизированному быту, изваянному на языке, заимствованном у «титанов итальянского Возрождения». Их персонажи грациозны, изящны и загадочны в своей немой недосказанности, которая так никогда и не будет раскрыта зрителю. Ведь ему предлагается готовый эстетический продукт, обаянием которого следует насладиться, а после удалиться восвояси в совершенном умиротворении и с полной уверенностью в завтрашнем дне.

С позиций арте повера, вся эта пафосная эстетика фальшива и даже провокационна, ибо направлена на последовательную тренировку общества — на поглощение тоталитарных схем, созданных для него художником. Это кажущееся классическим искусство лишь делает вид, что выражает явления жизни во всей ее полноте. На самом деле оно создает узкую сферу эстетических ограничений, призванных держать общество в узде приличий. Вчувствоваться в это искусство может лишь тот, кто стал частью «системы», кого научили сдерживать себя в рамках выверенного поведения и объяснили, что красота может выглядеть только так, и никак иначе. А красота и есть сама жизнь, поскольку ее, и только ее, эту так называемую реальную действительность, искусство со всей естественностью изображает и неустанно облагораживает. Зрителю, возвращенному в подобной тоталитарной эстетике, предлагается мнимость свободы: увидеть в одобренных для него работах не просто выражение явлений жизни, но и мысли и переживания художников, касающиеся этих явлений.

Однако уже футуризм, с его непримиримой яростью в отношении старых порядков, а также сюрреализм, с его умением усмотреть логические несовпадения (и даже, отчасти, русский авангард, с его упрямым жизнестроительством), еще в первой половине XX века сумели преодолеть всё это фальшивое обещание последовательного прогресса и доказать, что предлагаемые официозным искусством переживания банальны, а его явления скучны в своей ограниченности. Арте повера, наследующее и футуризму, и, отчасти, сюрреализму, выглядит в сравнении с «прогрессистами» гораздо более взрослым и основательным.

Однако советские критики на всем протяжении 1930–1980-х годов утверждали: будущее именно за реалистическим искусством. И потому вышло так, что не художники арте повера, а именно эти итальянские выразители безжизненных реалистических явлений в течение многих лет представляли современное искусство Италии в Эрмитаже. Арте повера советские искусствоведы, кажется, просто не заметили. Они критически писали о Бурри и о Фонтане, но их главная борьба была обращена против абстракционизма и зарождающегося поп-арта, против позднего сюрреализма и гиперреализма. Вероятно, арте повера казалось им слишком маргинальным явлением. Тонкий субъективный идеализм арте повера был трудноуловим для советского объектива. Оно было, разумеется, идеологически чуждо, но представляло собой врага мелкобуржуазного, а значит, недостойного серьезного афронта. Кроме того, заведомо протестный характер арте повера не обещал эффектной борьбы и мог подточить идеологические основы.

Остановимся на этом, ибо дальнейшие рассуждения уведут нас на территорию арт-критики, где придется однозначно решать, какой из двух описанных путей развития итальянского искусства следует признать тупиковым. Для автора этих строк ответ очевиден. Однако сейчас важно указать на исторический прецедент — работы художников арте повера представляются в Эрмитаже впервые. Ранее в соприкосновение с эрмитажными нарративами они не вступали. Поэтому показ арте повера в Эрмитаже сейчас выглядит не только как восстановление историко-эстетического баланса, но и как возможность для зрителя оценить ценность достижений итальянских художников по отношению к сегодняшнему дню.

Для выставки мы выбрали работы из собрания замка Риволи, туринской Галереи современного искусства (GAM), а также из частных коллекций, которые в целом ряде случаев интересней и полнее государственных собраний. Нам показалось важным дополнить работы 1960-х годов более поздними произведениями классиков арте повера. Хотя эти имена и вошли в историю, эстетикой направления все их творчество отнюдь не исчерпывается. Арте повера вывело художников на широкий арт-рынок, которым каждый распорядился по собственному усмотрению.

Пистолетто создал арт-центр в своем родном городке Бьелла, к северу от Турина, приспособив под него старую фабрику. Здесь проводятся занятия по различным видам искусств, а также временные выставки. Отдельное

1 | **Джузеппе Пеноне**
В дереве / Nel legno
Италия. 2010
Тис
370 × 52 × 51 см



2 | **Яннис Кунеллис**
Без названия (Линия пальто) / Senza lilolo — Linea di cappolli
Италия. 1997
Железные балки, пальто
Размеры варьируются



3 | **Джузеппе Пеноне**
Задерживая 17 лет развития (оно должно расти, за исключением этого места) / Trallenere diciassette anni di crescita — continuerà a crescere
Irranne che in quel punto
Италия. 1968–1985
Ствол ясеня
Высота 500 см, диаметр 25 см



4 | **Джильберто Дзорио**
Палатка / Tenda
Италия. 1967
Железные леса, крепежные элементы, зеленое хлопчатобумажное полотно, морская вода
170 × 131 × 125 см



внимание уделяется экологической практике выращивания овощей в регионе и изготовления продуктов питания, которую Пистолетто оформил в концепцию «Третьего рая». Знак «Третьего рая» в виде символа бесконечности, дополненного третьим, утолщенным звеном, рисуется им в ходе выставок и представлений, проходящих по всему свету.

Дзорио увлечен дальнейшей пластической разработкой мотива пятиконечной звезды, в форме которой он выстраивает сложные помещения из газобетонных блоков. Зритель его выставок оказывается в уютных пространствах с острыми углами и неожиданными световыми эффектами.

Пеноне работает в большой мастерской в бывшем заводском помещении в Турине, где создает новые произведения. Он по-прежнему увлечен природой естественных явлений: в мраморных плитах вскрывает структурные артерии, из грубо отесанных балок строительной древесины вычленяет стволы молодых деревьев.

Кому-то может показаться, что арте повера за 50 лет устарело и требует сегодня художественного преодоления со стороны более молодых мастеров. И деконструкции со стороны теоретиков искусства. Пережили ли мы арте повера? Представшее изначально неким сообществом, но таковым не являвшееся, это направление, кажется, продолжает определять многие установки искусства наших дней. Актуально ли оно в эпоху начала новых форм художественной самоорганизации, распространения «глокализации», развития виртуальной реальности? Современный художник вполне способен воспроизводить активность, близкую к арте повера, — быть псевдогероем,

создающим концептуальный нарратив, но способен ли он поверить в него до конца? Способен ли он к производству концептуализма намеренного, нарочитого, претендующего на место в интеллектуальной истории человечества? Можем ли мы сегодня абстрагироваться от героики арте повера и задаться вопросом о том, насколько серьезной на самом деле была игра итальянских художников? И нужна ли сейчас такая игра в серьезное искусство? Уместно ли проводить параллели с современностью? Например, сравнивать неоновые цифры Марио Мерца с неоновыми фразами Трейси Эмин? Можно ли говорить о сходстве бетонных конструкций Ансельмо с бетонными блоками Лары Фаваретто? Похож ли имперский «Дом Лукреция» Паолини (1981) на китчевые древнеримские аллюзии Франческо Веццоли? Отсылает ли через Бойса к Пеноне лежащий на боку дуб Пьера Юнга из его инсталляции на documenta (2012), где весь универсум словно разъят на элементарные частицы?

Хотя западный художник уже давно полноценный член социума, пользующийся собственным положением для получения разнообразных льгот от общества и больше не рассчитывающий только на удачу, вслушивание в свой внутренний голос и пристальное внимание к элементам окружающего пространства представляются для него по-прежнему актуальными. Сегодня все так же признаётся справедливым, что художник не должен никому ничего доказывать, но призван всесторонне изучать ситуацию, создавая платформу для открытой дискуссии. Замена этой свободе — несомненному достижению художников и кураторов арте повера, — кажется, до сих пор не найдено.

ТРОСТЬ ТИТАНА

Скульптура «Трость титана» (The Cane of Titan; 2014) — одна из наиболее известных работ художника Ли Уфана. Скульптура относится к серии «Релатум» (от латинского *relatio* — «отношение»), объединяющей произведения, созданные из контрастных материалов, чаще всего из камня и стали.



Ли Уфан — один из вдохновителей и активных участников первого крупного японского объединения современного искусства «Моно-ха». Представители движения, возникшего в 1960-х, призывали к девестернизации японской культуры и возрождению традиционной культурной парадигмы. Стремясь к «непроизводству», они считали, что современный художник должен не создавать новые объекты, а соединять уже существующие предметы в рамках своей художественной концепции. Участники «Моно-ха» использовали различные

природные объекты, предметы быта и строительные материалы, никак их не видоизменяя. Именно поэтому критики и прозвали объединение «Школой вещей» (Моно-ха). Наряду с такими крупнейшими направлениями второй половины XX века, как арте повера, флюксус и ленд-арт, «Моно-ха» стало символом поиска нового художественного языка свободных 60-х.

Выставка «Ли Уфан. Трость титана» организована при благотворительной поддержке ИП.

Скульптура Ли Уфана «Релатум: Трость титана» в Большом дворе Государственного Эрмитажа
Март—октябрь 2016
Фото: © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2018

ИНИЦИАТИВА ROLEX

«МЭТР И ПРОТЕЖЕ»

Цель программы — поиск и поддержка молодых талантов по всему миру в семи областях: танец, кино, литература, музыка, театр, изобразительное искусство и архитектура. Молодые дарования получают от Rolex грант, благодаря которому в течение года развивают и совершенствуют свои творческие навыки и работают над совместными проектами вместе с величайшими мэтрами. Завершено восемь полных творческих циклов программы.

Новый, девятый цикл (2018–2019) содержит обновленную творческую программу: чередуются четыре дисциплины — литература, архитектура, танец, музыка.

Четыре художника из разных стран отобрали молодых перспективных участников программы, которых будут поддерживать в течение года. Сэр Дэвид Аджайе, известный британский архитектор родом из Ганы, выбрал для работы Мариам Камара (38 лет, Нигерия). Индийский музыкант и композитор Закир Хуссейн станет куратором Маркуса Гилмора (31 год, США). Хореограф Кристал Пайт известна как один из самых инновационных хореографов, живущих в Канаде в начале нового тысячелетия; она поработает с Кудиа Туре (31 год, Сенегал). Знаменитый ирландский писатель, журналист и литературный критик Колм Тойбин будет работать с Колином Барреттом (35 лет, Ирландия).

«Дуэтам» «ментор — протеже» предоставлена возможность свободно выбирать места и моменты их взаимодействия в течение всего года наставничества. Публичное объявление имен новых участников программы состоялось в Берлине, на церемонии ее 15-летия, в феврале 2018-го.

«Деятели культуры, согласившиеся стать наставниками (мэтрами) в програм-

В рамках инициативы Rolex «Мэтр и протеже» наставники, представляющие различные виды искусства, в течение года оказывают поддержку многообещающим молодым талантам. С момента своего открытия в 2002 году, благотворительная программа превратилась в плодотворный диалог между творческими личностями разных поколений, культур и дисциплин, внесла значительный вклад в развитие мировой культуры.

ЛАУРЕАТЫ ИНИЦИАТИВЫ ROLEX «МЭТР И ПРОТЕЖЕ» 2018—2019
КУДИА ТУРЕ (31 ЛЕТ, СЕНЕГАЛ), ТАНЕЦ
© Rolex/Robert Wright

КОЛИН БАРРЕТТ (35 ЛЕТ, ИРЛАНДИЯ), ЛИТЕРАТУРА
© Rolex/Barl Michiels

МАРКУС ГИЛМОРА (31 ГОД, США), МУЗЫКА.
© Rolex/Hugo Glendinning

МАРИАМ КАМАРА (38 ЛЕТ, НИГЕРИЯ), АРХИТЕКТУРА
© Rolex/Tina Ruisinger





ме Rolex 2018–2019 годов, очень влиятельны в своих дисциплинах, это мастера, признанные публикой и коллегами, — сказала Ребекка Ирвин, директор благотворительных программ Rolex. — Новые мэтры присоединяются к сообществу всемирно известных художников и мастеров культуры, с участием Rolex передающих свою страсть и опыт. Мы поздравляем молодых художников, которые были выбраны новыми наставниками».

В 2018 году программа обогатилась новыми дисциплинами, финансовая поддержка также стала еще более существенной, что позволяет наставникам и молодым талантам больше времени проводить вместе. «Эти новые возможности послужат фундаментом для естественной эволюции, основанной на 15-летнем опыте и советах участникам программы, — сказала Ребекка Ирвин. — Изменения позволяют нам предложить менторам более широкие и гибкие программы совместной работы с молодыми участниками, помочь организовать их сотрудничество в тех областях, где для развития требуется более длительный период. Важнейшей для нашей программы является возможность предоставить необхо-

димое время для общения с людьми старшего поколения: это то, чего в первую очередь ожидают от Rolex».

К моменту окончания девятого года наставничества Rolex ожидает новых заявок для организации сотрудничества и новых проектов.

В цикл 2020/2021 годов (20-й) войдут три традиционные дисциплины (театр, изобразительное искусство и кино), а также появится еще одна, новая, возможно — мультидисциплинарная, которая будет меняться от цикла к циклу.

Подробнее о различных деталях программы можно узнать на ее официальном сайте: www.rolexmentorprolege.com

Многолетние творческие контакты Rolex с крупными художниками и деятелями культуры со всего мира позволили сформировать международное сообщество из людей разных поколений и направлений искусства. Совместная работа над новыми проектами фонда, создание новых произведений искусства сегодня выходят за традиционные рамки художественных дисциплин, формируют инновационные практики.



Знаменитый ирландский писатель, журналист и литературный критик Колм Тойбин.

© Rolex/Barl Michiels

Индийский музыкант и композитор Закир Хуссейн

© Rolex/Hugo Glendinning

Сэр Дэвид Аджайе, британский архитектор родом из Ганы

© Rolex/Tina Ruisinger

ЭРИТАЖ В МИРЕ

44

На фоне скрипов истлевшего дерева мне почудился тихий вздох. Бедный отшельник словно стена. Мне захотелось расшифровать слова этой тихой молитвы. Однако на сей раз на пленке не оказалось ни слова. Отчего она размагнитилась? Или все это было игрой воображения? Я верил: мне удастся записать звуки, носимые ветром. Обошел Трамарекью в поисках звуков, запечатанных в замкнутом пространстве. Не могли же они сами, без меня, выбраться отсюда и рассыпаться в прах? Напрасный труд. Моим уловом были только звуки распада. Даже не звуки, а запахи. Например, запах плесени. Он вызывает в памяти звуки, которые слышал я бог весть когда. И все-таки я по-прежнему убежден: воздух пропитан утраченными звуками. И в каких-то тайниках нашего внутреннего слуха, видимо, кроется грохот Всемирного потолка.

ГОЛЛАНДСКИЙ ОТВЕТ

50

Господи, избавь нас от красоты. Мне захотелось расшифровать слова этой тихой молитвы. Однако на сей раз на пленке не оказалось ни слова. Отчего она размагнитилась? Или все это было игрой воображения? Я верил: мне удастся записать звуки, носимые ветром. Обошел Трамарекью в поисках звуков, запечатанных в замкнутом пространстве. Не могли же они сами, без меня, выбраться отсюда и рассыпаться в прах? Напрасный труд. Моим уловом были только звуки распада. Даже не звуки, а запахи. Например, запах плесени. Он вызывает в памяти звуки, которые слышал я бог весть когда. И все-таки я по-прежнему убежден: воздух пропитан утраченными звуками. И в каких-то тайниках нашего внутреннего слуха, видимо, кроется грохот Всемирного потолка.

Тонино Гуэрра. Дождь над Всемирным потолком. 2003



СКИФЫ: ВОИНЫ ДРЕВНЕЙ СИБИРИ

На выставке показано более 850 эрмитажных экспонатов — предметы вооружения и конской узды, посуда, одежда, украшения, акварели находок, — многие из которых хранятся в музее с XIX века и представляют собой истинные шедевры древнего ремесла и искусства. Включены также экспонаты из казахстанских и британских музеев, в том числе несколько предметов из знаменитого Амударьинского клада, хранящегося в Британском музее.

Многие вещи представлены впервые, часть из них получена в результате работы современных археологических экспедиций Эрмитажа в Центральной Азии и Сибири (материалы курганов Аржан 2 в Туве и Бугры на Алтае), а включение некоторых стало возможным благодаря научно-техническим исследованиям в музее (мумии и татуировки) и кропотливой работе реставраторов.



Выставка «Скифы» в Лондоне потрясающая. В Эрмитаже скифы представлены в разных местах. Наши сотрудники использовали возможности громадного Британского музея, его пространство, чтобы с применением новейших технологий показать всё: начиная с коллекции Петра I, петровской Кунсткамеры, скифского золота до истории исследования кургана Пазырык. Для лондонской публики мы сделали то, что интересно для нас, втянули ее в свою орбиту, объяснили значение скифов для понимания России.

Эту выставку мы готовили, держа в голове год революции. Лучший образ революции — «Скифы» Блока. Он и сейчас актуален.

В публикациях английской печати было два взгляда на выставку. Один связан с масскультурой, фильмом «Игра престолов», кочевыми племенами, варварами... Мол, «Скифы» про то же. Другой — тот, что я навязал им в предисловии к выставке. Скифы — мифологема русской истории. Мы не скифы, но ассоциируем себя с ними. Из этого рождалась революция. Я уже говорил: у России скифский метод ведения войны. Всякий раз мы вводим врага вглубь страны, в определенный момент разворачиваемся и наступаем.

На британской почве это было воспринято.

Меня поразило, что, рекламируя выставку, часто писали: мы впервые узнали об этом народе... Понятно, рекламный жест, но выставка на ту же тему была несколько лет назад в Британском музее. Она называлась «Замерзшие могилы». Раз в четыре-пять лет где-нибудь в Европе мы делаем выставку о скифах. Для нас это история Эрмитажа, история российской археологии. Все забывается. Время идет, подрастает новое поколение, надо всё показывать заново. И это в Британском музее, где самая интеллектуальная публика. Выставка открывалась дискуссией директоров Британского музея и Эрмитажа о будущем музеев.

В мире много людей, которые чего-то не понимают или не помнят. Им может быть интересно то, что мы делаем. Надо выбрать правильный момент. Для «Скифов» это юбилей революции.

Михаил Пиотровский: «Ехать туда, где ждут» // Санкт-Петербургские ведомости. 25 ноября 2017



Предметы, экспонированные на выставке «Скифы: воины древней Сибири» в Лондоне

ФОТО: В. ТЕРЕБИНИН / © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

1 В декабре 2014 года в Римском дворике Нового Эрмитажа открылась выставка «Шедевр из Британского музея». На ней была впервые представлена статуя западного фронтона Парфенона, созданная в мастерской Фидия в 438–432 годах до н. э.

ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН

ОТВЕТ

В 2014 году Нил Макгрегор, тогда — директор Британского музея, сказал о привезенной на выставку в Эрмитаж греческой скульптуре, первой из группы парфенонских мраморов, никогда не покидавших Британский музей: «Я надеюсь, греки будут очень довольны тем, что огромная новая аудитория станет причастна к великим произведениям Древней Греции»¹. После драматической (и политически взрывоопасной) выставки мраморной фигуры с фриза Парфенона (приобретенной Британским музеем в 1816 году) в Эрмитаже в 2014-м, два музея начали работать над новой большой выставкой — теперь в Великобритании. Ею стала экспозиция «Скифы: воины древней Сибири».

Для лондонцев и посетителей из Европы «скифская» выставка делает то же, что смогла сделать «греческая» в Санкт-Петербурге. Михаил Пиотровский, директор Эрмитажа, прокомментировал ее так: «Жизнь и движения скифских племен представляют собой пример невероятного культурного взаимодействия и создания подлинного культурного единства в регионе Евразии».

Расцвет культуры скифских кочевников пришелся на период примерно с 800 до 200 года до н. э. и сыграл огромную роль в развитии Китая, Северного Ирана, Кавказа и причерноморских территорий. История их «второго рождения» началась с Петра Великого. Он был очарован фигурами всадников и мифических животных, которые получил во множестве из Сибири, добытые грабителями гробниц. Петр I стал первым правителем, что озаботился государственным контролем за археологией: согласно царскому указу, все золотые вещи, найденные в земле, должны были доставляться в Петербург. За два последующих столетия результаты серьезных археологических исследований стали очень значительными. Их итог — великая коллекция скифского золота в Эрмитаже.

Выставка Британского музея начата с портрета Петра Великого и необычайно артистично скомпонована: Петр расположен среди артефактов, вышитых тканей, татуированных животных и людей, часто — в ситуации ожесточенного боя.

Британские газеты особенно отмечали в экспозиции множество семян конопли, обнаруженных археологами, — скифы явно использовали их как часть ритуального вдыхания дыма в процессе обугливания семян; уже тогда люди потребляли наркотики. В V веке до н. э. Геродот описал, как скифы с удовольствием вдыхали дым.

Замороженные гробницы Пазырыка были обнаружены в 1930-х годах, однако раскопки могильника начались уже после Второй мировой войны. Среди находок, сделанных археологами, оказался самый старый персидский ковер в мире. Среди экспонатов выставки в Британском музее — древние изделия из ткани и кожи, сохранившиеся в суровом климате Сибири. Вечная мерзлота сберегла даже кусок сыра — он занимает особое место в экспозиции.

Новые выставочные пространства Британского музея имеют высокие потолки, а экспонаты оказались небольшими, и это потребовало особых экспозиционных решений от организаторов. Выставка стала триумфом дизайнера: стены залов задрапированы тканью с росписью, изображающей скифских всадников в натуральную величину на фоне горного пейзажа. Задачей было произвести на зрителя нужное впечатление, заставить его почувствовать себя живущим 2 500 лет назад. Но главным стало потрясение, вызванное художественными достижениями того времени, представлявшего ранее эпохой примитивной культуры.

Хотелось бы выразить огромную благодарность кураторам выставки: Сент-Джону Симпсону из Британского музея и Светлане Панковой из Эрмитажа.

СЕУЛ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ Кореи
ФЕВРАЛЬ 2017 — АПРЕЛЬ 2018**ОТ КЛАССИЦИЗМА ДО ИМПРЕССИОНИЗМА.
ТРИ ВЕКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ****ШЕДЕВРЫ ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА
XVII–XIX ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА**

Эрмитаж обладает одной из самых больших и знаменитых коллекций французского искусства за пределами Франции. Это касается не только обширной коллекции XIX века, но и богатейшего собрания произведений живописи XVII–XVIII столетий, полно и в лучших образцах представляющего развитие французского изобразительного искусства на протяжении указанного периода.

В последние десятилетия Национальный музей Кореи в Сеуле и Государственный Эрмитаж активно и плодотворно сотрудничают. В 2010 году Эрмитаж принял выставку «Ветер в соснах...». 5 000 лет корейского искусства. Из коллекции Национального музея Кореи». В июле 2016-го в Эрмитаже открылась выставка «Рожденная в пламени. Корейская керамика из Национального музея Кореи». В 2017 году 89 живописных полотен из коллекции Эрмитажа были показаны на выставке в Сеуле.

Экспозиция не только знакомит зрителя с замечательными произведениями эрмитажного собрания, но и дает развернутое представление о развитии французской художественной культуры на протяжении трех столетий.



**Афиша и вид
экспозиции
в Национальном
музее Кореи**

ЗАГРЕБ

ГАЛЕРЕЯ «КЛОВИЧЕВЫ ДВОРЫ»
АПРЕЛЬ-ИЮЛЬ 2017**ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ —
ИМПЕРАТРИЦА ВСЕЯ РУСИ****ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА**

Императрица Екатерина II создала Эрмитаж не как музей, а как событие, призванное удивлять, радовать и просвещать. Это был новый образ жизни — среди картин, статуй, мудрых нравоучительных бесед, просвещенных (и не очень) развлечений. Эрмитаж — это и коллекции, и большие и малые приемы для особо приближенных, и символ успехов царицы в конкуренции с монархами Европы. Все было «помечено» ее именем. Сегодня миллионы людей приходят в Эрмитаж, привлекаемые тем же. Царское собрание стало публичным музеем. Оно занимает десять огромных зданий, оно разрослось усилиями преемников Екатерины, и, по воле судьбы, «Эрмитаж» сегодня — имя энциклопедического, универсального музея с глобальным присутствием по всему миру. И тем не менее люди идут сюда, чтобы прикоснуться к миру Екатерины, миру просвещенной гордости и высокой красоты.

*М. Б. Пиотровский. «Мир Екатерины Великой»,
вступление к каталогу выставки*

Выставка такого масштаба, рассказывающая о русской императрице и ее времени, впервые организована в Хорватии. Ей предоставлены 24 зала крупнейшей выставочной галереи хорватской столицы.

В составе экспозиции — более тысячи предметов из коллекции Государственного Эрмитажа, среди которых — произведения живописи и графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства: изделия из серебра, фарфора, цветного камня, стекла; костюмы; нумизматические памятники; образцы оружия. Представленные экспонаты создают картину Екатерининской эпохи, повествуя о жизни и мире императрицы, о ее увлечениях, показывая и одного из самых влиятельных монархов своего времени, выдающегося политического деятеля, и страстную собирательницу искусства, великолепно образованную, неординарную личность.

Федор Рокотов
Портрет императрицы Екатерины II
Россия. 1780-е
Холст, масло
160 × 121 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

1 | **Мраморная скульптура**
«Бельведерский торс»
Предположительно I век до н. э.
Музеи Ватикана

2 | **Питер Пауль Рубенс**
Бельведерский торс
Фландрия. Между 1600 и 1608
Бумага, красный мел. 39,5 × 26 см
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

3 | На переднем плане:
статуя «Венера на корточках»
(Британский музей, Лондон), служившая
вдохновением для Питера Пауля Рубенса
при написании картины
«Холодная Венера»
(Королевский музей изящных искусств, Антверпен)
(на заднем плане)

РУБЕНС. СИЛА ТРАНСФОРМАЦИИ

Питер Пауль Рубенс (1577–1640) был звездой при жизни и остается звездой сегодня. Его имя — синоним барокко. Его живописные изобретения продолжают привлекать художников и влиять на них. Два ведущих музея — Художественно-исторический музей в Вене и Музей Штеделя во Франкфурте — показывают большую выставку, фокусирующую внимание на целом ряде малоизученных аспектов работы Рубенса, иллюстрирующих глубокий диалог, который он вел с другими великими мастерами — своими предшественниками и современниками. Его творческий метод и отсылки к произведениям других художников разных периодов, как правило, неочевидны. Выставка приглашает посетителей открыть для себя эти часто неожиданные связи и ассоциации.

Многие работы Рубенса, представленные в экспозиции, являются главными достопримечательностями в тех музеях, где они хранятся, а это Королевский музей изящных искусств в Антверпене, Государственные художественные собрания Дрездена, Музей Израиля в Иерусалиме, Лондонская национальная галерея, Музей Гетти в Лос-Анджелесе, Прадо и Музей Тиссена-Борнемисы в Мадриде, Лувр, Метрополитен-музей, Эрмитаж, Музеи Ватикана, Национальная галерея искусства в Вашингтоне.



ФОТО: ПРЕСС-СЛУЖБА ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, ВЕНА

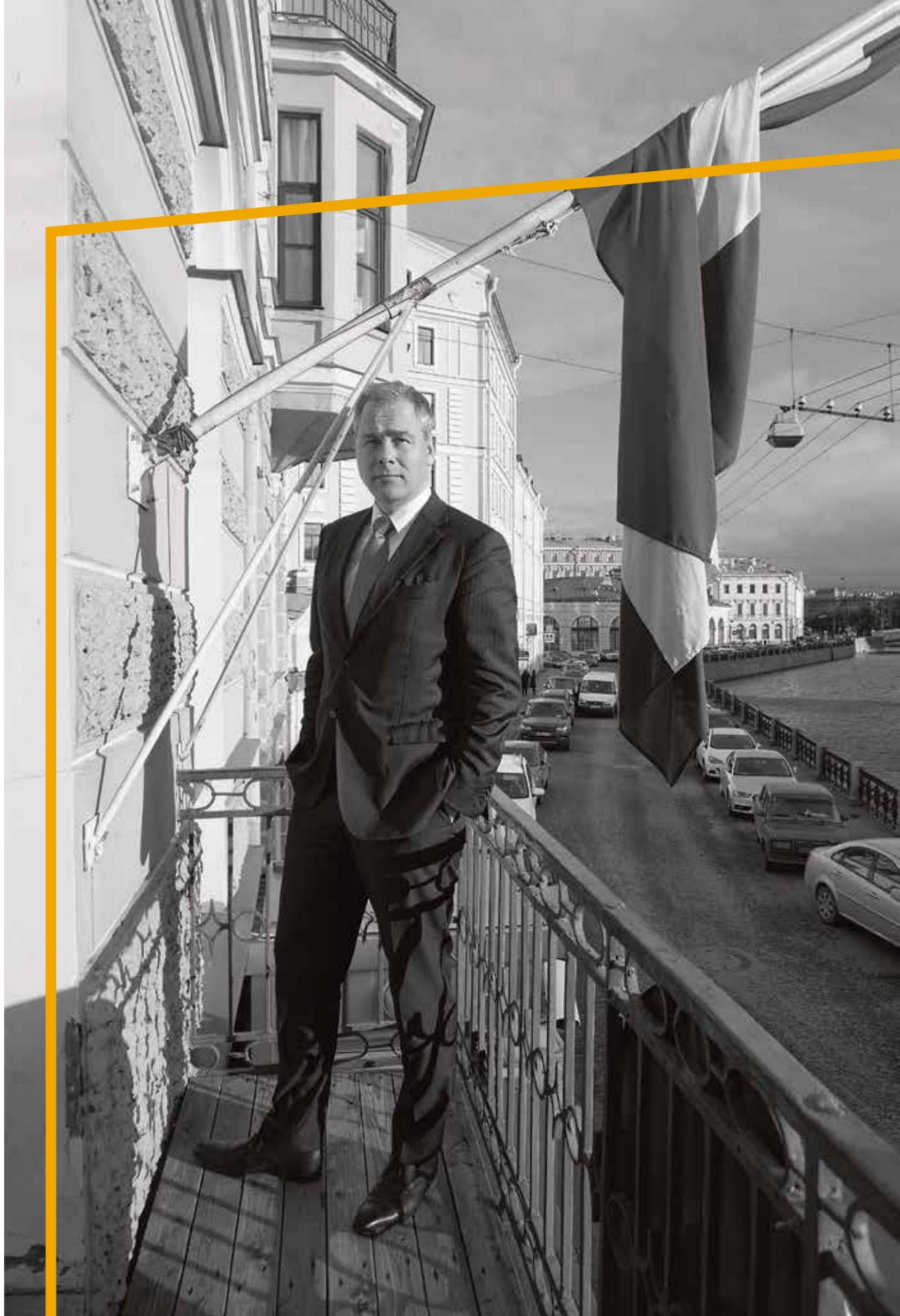
На афише выставки
в Художественно-
историческом музее (Вена):
Питер Пауль Рубенс
Христос в терновом венце
(«Се человек»)
Фландрия. Не позднее 1612
Дерево, масло. 125,7 × 96,5 см
Поступил в 1922
Передан из Кушелевской
галереи Академии художеств
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-3778

НИ ЩЕ ДЕ Р Л А Н Д Д Ы

ЭТО ВСЁ ТАК ЗНАКОМО, И КАЖЕТСЯ: В СКАЗКЕ Я,
И ГОТОВ НАВАЖДЕНЬЮ ВОСКЛИКНУТЬ Я: VADE!
Я С ТОБОЙ ПОВСТРЕЧАЛСЯ, РЕМБРАНДТОВА САСКИЯ?
Я В ТВОЙ ВЕК ВОЗВРАЩЕН, АДРИАН ВАН ОСТАДЕ?

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. В ГОЛЛАНДИИ. 1913

Цветочная композиция:
Сергей Рябинкин



БЬЁРН СТЕНВЕРС,
основатель ОАМ
(Ассоциация музеев
Амстердама),
исполнительный
директор
Фонда ИКОМ,
в Генеральном
консульстве
Нидерландов
в Санкт-Петербурге.
Октябрь 2017

БЬЁРН СТЕНВЕРС

Голландские картины уже давно путешествуют по миру. В течение всей этой долгой истории обмена музейными сокровищами сформирована традиция, которой мы неуклонно придерживаемся. Нам нравится работать в этом направлении и со странами, представляющими интерес для Нидерландов, и со всеми странами, которым интересны голландское искусство и Нидерланды.

Многие музеи рассматривают организацию выездных выставок с точки зрения бизнеса. Другие же — как еще один способ выполнить просветительскую миссию: показать свою коллекцию как можно большему числу людей. Это всегда баланс целей: вы можете пытаться и заработать денег, и просвещать, но при этом нельзя, чтобы одно мешало другому. Если я подхожу к цели через деньги, то я заинтересован в увеличении международной известности своей коллекции, в ее участии в международных выставках. В результате вырастет узнаваемость коллекции, а новая аудитория захочет попасть в тот музей, куда эта коллекция вернется, увидеть ее снова, но в окружении и в контексте других выставочных объектов.

Так произошло с музеем Маурицхейс (Гаага), после того как было организовано мировое турне «Девушки с жемчужной сережкой». Это же случилось раньше с «Моной Лизой», после того как она дважды выставлялась за пределами Нидерландов.

Все хотят посмотреть «Мону Лизу». Это и есть скрытая бизнес-модель — сделать коллекцию музея известной посредством выставочной «бомбы». И когда музейные вещи возвращаются домой, музей вправе ожидать, что придет множество новых нетерпеливых посетителей. Часто люди из той страны, где проводилась выставка, вынуждены ждать возможности путешествовать, но у многих есть это желание — посмотреть на известную картину в ее доме, в том музее, где она висит всегда, в контексте других экспонатов.

Я не знаю, на каком месте Амстердам сейчас у россиян в рейтинге зарубежных путешествий. Давайте посмотрим на это под другим углом. Все эти голландские художники — Рембрандт, Ван Гог — хоть и родились в Нидерландах, но принадлежат всему миру. Поэтому, когда человек в Санкт-Петербурге, в любом месте России любит одного из этих художников, ему не обязательно ехать в Нидерланды — вы можете любить Рембрандта в любом месте, как вы можете любить Бога в любом месте. Разве вам нужно идти в церковь, чтобы любить Бога?

Вы можете видеть голландское искусство в Эрмитаже или других музеях, где знают, как его выставлять, любить, как заботиться о нем. И в Нидерландах, и в России одинаковые стандарты экспонирования картин. Но если у вас есть возможность потратить деньги на поездку в Амстердам или туда вас вызовут дела, вы всегда найдете там голландское искусство. Мне повезло, мои родители брали меня ребенком во все музеи, они любили музеи. Не каждому ребенку столь везет. Но они могут прочитать журналы, такие как ваш, услышат что-то на уроке, увидят на улице плакат с репродукцией Рембрандта — они могут полюбить его и там. Это первый шаг в большой мир, я не против того, чтобы дети вошли в наш мир, в мир красоты, и таким путем мы должны его им показать — и, что гораздо важнее, мы должны их в нем принять.

Должны ли наши специалисты иметь такой же уровень подготовки, как работники Hilton — в сфере гостеприимства? Я не знаю. Иногда да, а иногда нет. Это зависит и от музея, и от страны. Все ли наши преподаватели достаточно подготовлены? Они говорят на всех языках, на которых говорят дети? Я не знаю. Иногда да, иногда нет.

Выставки в наших музеях — годятся ли они для детей? Чаще всего — нет. Нужно ли создавать отдельные детские музеи? Или мы должны сделать доступным для детей музей в его «взрослой версии»? Я не знаю.

Мне очень нравится, что в выставочном центре «Эрмитаж Амстердам» просят детей посмотреть на таблички с «взрослыми» названиями картин и предлагают им придумать собственные названия для этих картин и повесить их рядом. Это дает возможность совершенно по-новому взглянуть на картины. Чрезвычайно интересно видеть, как это работает: взрослые перестают читать «взрослые» надписи, им нравится читать детские. Возле картины с Наполеоном дети пишут: «Это злой человек на лошади, и посмотрите на бабочку в углу». Всем интересно это прочитать. Это неверная подпись? Нет, так дети впервые соприкасаются с картиной, делая первые шаги в наш мир.

Мы никогда не перестанем учиться. Мы хотим сделать наши проекты еще лучше. Времена и люди меняются — мы постоянно должны менять наши музеи. Выставки — это способ познакомить с нашими собраниями, обратиться к людям, но у нас в музеях есть и кафе, и музейные магазины.

Если я спрошу куратора: «Оцените свое отношение к курируемым картинам по шкале от 1 до 5 в России или от 1 до 10 в Европе», кураторы ответят: «0, -6» (в России) и «11» (в Европе), «я надеваю перчатки при работе с картиной, не даю на нее упасть даже пылинке, я отношусь к ней фантастически». А потом я спрошу куратора: «Как вы относитесь к товарам в музейном магазине, к музейному ресторану, как с ними работаете?» Здесь ответ будет неудовлетворенный, скорее всего «Э» в обоих случаях. Возможно, потому, что кураторы сами не желают в этом участвовать или им никогда не предлагали этим заняться. Но ведь вы работаете вместе: при создании всех такого рода сообщений, образовательных проектов, — по всем каналам, через которые вы можете обратиться к аудитории; формирование, совместно с куратором, коллекции сувенирной продукции, как некоего фантастического платья для самих экспонатов, может стать настолько же смысловым посланием для вашей аудитории, как и сама выставка.

Если бы я пил чай в Ульяновске, в Ленинском мемориале, я пил бы его из фарфоровой чашки «Кубок Ленина», и только тот чай, который пил Ленин. В этом случае мой опыт посещения музейного кафе стал бы более ценным. Может быть, я смогу когда-нибудь купить эту чашку и забрать ее домой?

● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Не только в Нидерландах, но и в России и в других странах правительства сокращают расходы на музеи. В плане доходов музеи должны стоять на собственных ногах: это означает, что все способы получения дохода нужно исследовать максимально, не нанося ущерба качеству.

Музейный продукт может быть конкретной выставкой или опытом в рамках общей миссии музея. Существуют давние традиции государственного субсидирования музеев, в последние десятилетия музею всё больше и больше необходимо самим зарабатывать деньги. Это значит, новые выставки должны быть оборудованы так, чтобы их могло посмотреть как можно больше людей. Людей нельзя проводить через узкие коридоры, вынуждать слушать объяснения по одному общему микрофону, мы должны пересмотреть логистику.

Еще одна новая кураторская традиция голландцев: мы пытаемся связать коллекцию с настоящим или, возможно, даже будущим; это позволяет людям сразу почувствовать причастность к тому, что они видят, заинтересоваться и понять.

В национальном музее или музее города, даже небольшого, традиционный путь по экспозиции начинается, как правило, с очень древних эпох — к современности. Но я могу начать в настоящем времени и в нужный момент сказать: «Твоя бабушка или прабабушка, может быть, пожимала руку Наполеону» — и перешагнуть на два столетия в течение двух минут; это очень легко сделать, поменяв маршрут, и людям становится интереснее. Так экспозиция делается понятнее посетителям, она теснее сопряжена с их жизнью. В Нидерландах любят связывать выставки с настоящим или будущим: это более понятно посетителям, это про их нынешнюю жизнь. И это важно в социальном аспекте: люди узнают, как лучше поступать, как помочь другому человеку. В России, в других странах тоже делают подобные вещи — это современный подход.

Чтобы зарабатывать больше денег для музея, чтобы платить зарплату, аренду, делать выставки, даже купить коллекцию, существует масса способов. Если у вас есть база данных, вы можете ее продать, как делают телефонные компании, которые продают часть своих данных службам маркетинга и продаж, в том числе международным, пиар-службам, социальным медиа, СМИ. Вы можете зарабатывать деньги на правах для съемочных групп, рекламе, фандрайзинге, спонсорстве, аренде помещений ресторанов и кафе, в некоторых музеях есть отели. Насколько яркую стратегию вы можете иметь, сколько денег вы заработаете помимо средств от билетов и выставок, зависит от маркетологов. Музеи и музейные магазины должны идти бок о бок. Куратор должен общаться с коммерческими отделами, чтобы вместе создать образовательный продукт, который принесет максимум дохода, притом обеспечивая реализацию образовательной миссии музея. Если здесь мы работаем вместе, это дает интересные результаты.

Когда меня спрашивают, стоит ли организовывать музейное кафе или магазин, я всегда говорю: «Задайте себе вопрос: почему вы этого хотите?» Часто мне отвечают: «Я хочу иметь магазин, потому что он есть во всех других музеях». Тоже повод. Но, возможно, вы хотите заработать деньги? Тогда деньги должны стать номером один. Возможно, вы хотите, чтобы магазин стал дополнением к выставке? Тогда ваша цель — не деньги, а образование. Может быть, вы надеетесь, что люди получат напоминание о музее там, где они живут, а потом будут вспоминать о нем на протяжении всего пути в музей? Тогда им нужны очень дешевые и доступные вещи. Есть много способов их продавать.

То же касается и ресторанов. Рестораны, кафе и отели — это то, что вы хотите дать своим посетителям дополнительно, продлить их опыт. Это «вишенка на торте». Когда у вас есть все это в сочетании со многим другим, то получается сервис высочайших стандартов качества. Если наши кураторы сдувают с картин пылинки и работают только в перчатках, то и мы должны сделать так, чтобы все сопутствующие музейные продукты были самого высокого качества. Это может быть дешевый или очень дорогой сервис, это может быть исключительно хорошо сделано, шеф-повара музейного ресторана могут получать профессиональные звезды, как в кафе Рейксмюсеума, но все это соответствует тому же уровню качества, которым характеризуется и главная часть музея; такова главная причина и главная цель.

У Нидерландов и России долгая совместная история, многовековая. Наши художники ездили в Петербург, русские ездили в Нидерланды. У нас богатая история просвещения, ваш Петр I многому научился в моей стране, но наши мастера тоже ездили в Россию учиться. Это долгая история. Сегодня ее воплощение — «Эрмитаж Амстердам», один из самых успешных музеев в Нидерландах, продолжение нашей общей истории. Если не все прихожане могут прийти к священнику в церковь, то ему самому приходится ехать в отдаленную сельскую местность. То же самое делают музейщики: иногда они выступают миссионерами, просвещая людей, помогая людям стать лучше, лечат их разум.

ПОСОЛЬСТВО ЭРМИТАЖА В НИДЕРЛАНДАХ

ВО ВРЕМЕНА СОВЕТСКОГО СОЮЗА ЭРМИТАЖ УЧАСТВОВАЛ В ВЫСТАВКАХ ГОЛЛАНДСКИХ МУЗЕЕВ НА ТЕРРИТОРИИ НИДЕРЛАНДОВ, НЕ ИМЕЯ ТАМ ПОСТОЯННОГО ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА. ВСЕ ИЗМЕНИЛОСЬ ЧЕРЕЗ ПОЛГОДА ПОСЛЕ НАЗНАЧЕНИЯ МИХАИЛА БОРИСОВИЧА ПИОТРОВСКОГО НА ДОЛЖНОСТЬ ДИРЕКТОРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИГИНА

Эрнст Вейн, инициатор перемен, в ту пору был директором выставочного комплекса «Новая кирха» в здании Новой церкви на амстердамской площади Дам. Здание церкви было передано фонду «Новая кирха» для приспособления под выставочный центр после проведения масштабной реставрации в конце 1970-х годов. Эрнст Вейн приехал в Санкт-Петербург с предложением о сотрудничестве: делать выставки из Эрмитажа в новом амстердамском центре¹. Совместный проект состоялся: в период с 1993 по 2003 год Государственный Эрмитаж представил в «Новой кирхе» несколько крупных временных выставок: «Екатерина Великая», «Строгановы» и др. Фонд «Новая кирха» выступил инициатором создания в Нидерландах Общества друзей Эрмитажа, которое помогло в те непростые годы отреставрировать залы голландской живописи в петербургском Эрмитаже.

В 1999-м возник новый проект. В центре Амстердама высвобождалось большое историческое здание — Амстелхоф. Построенное в конце XVII века как дом престарелых, оно никогда не меняло своего назначения, пока не встал вопрос о том, что условия содержания в нем пожилых людей более не соответствуют современным требованиям опеки. Владелец — приход реформатской церкви — передал здание мэрии Амстердама². Теперь мэрии нужно было решать, что делать с огромным, площадью 12 тысяч квадратных метров, зданием в центре города. Появились идеи: приспособить его под отель или жилой комплекс, но руководители амстердамских музеев обратились в мэрию с просьбой рассмотреть возмож-

ность передачи этого сооружения для музейных целей. Директор «Новой кирхи» решился на смелый шаг и предложил Михаилу Борисовичу Пиотровскому создать в Амстелхофе полноценный филиал Государственного Эрмитажа в Нидерландах. Так родился выставочный центр «Эрмитаж Амстердам».

В июне 2009-го состоялось торжественное открытие центра «Эрмитаж Амстердам». В нем ежегодно проводятся две временные выставки из коллекции Государственного Эрмитажа; выставочные планы распланы на пять лет вперед. Более трех миллионов человек посетили центр «Эрмитаж Амстердам» с момента открытия в 2009 году.

Михаил Борисович Пиотровский по праву называет амстердамский филиал «посольством Государственного Эрмитажа» в Нидерландах.

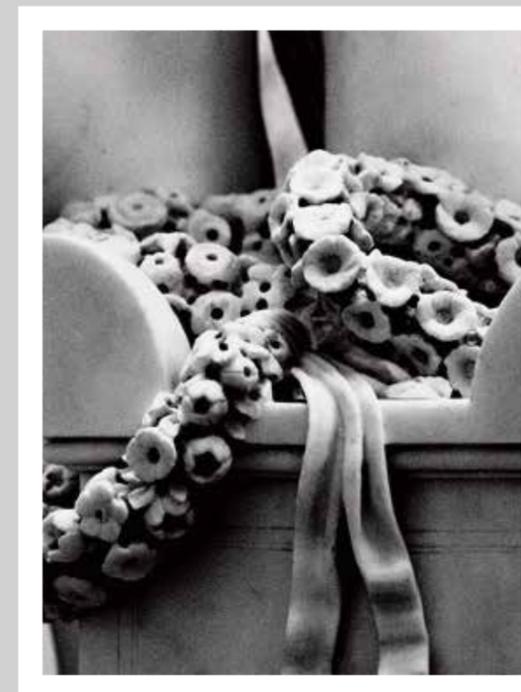
История Эрмитажа в Нидерландах продолжается.



¹ Подробнее см. в интервью с Эрнстом Вейном: Эрмитаж. 2016. № 23.

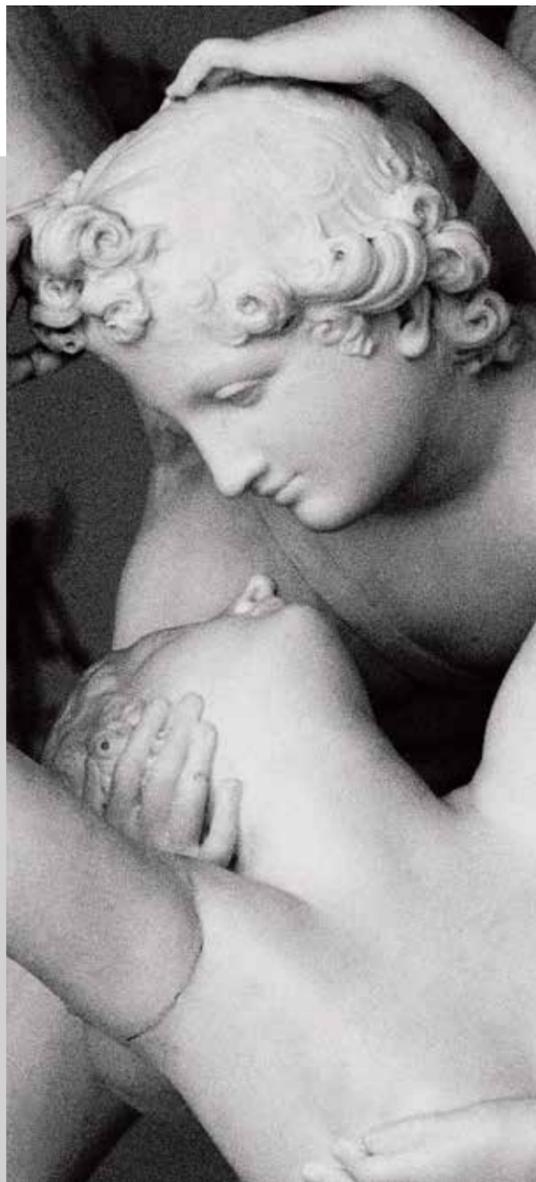
² Два современных комплекса для дома престарелых были построены на городских средства за пределами центра Амстердама.

«КЛАССИЧЕСКАЯ КРАСОТА.
ХУДОЖНИКИ, ИТАЛИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ XVIII ВЕКА»
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»
16 ИЮНЯ 2018 – 13 ЯНВАРЯ 2019



НЕОКЛАССИЦИЗМ: ИКОНЫ СТИЛЯ ИЗ ЭРМИТАЖА В АМСТЕРДАМЕ

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ РАСКОПКИ В ПОМПЕЯХ, ГЕРКУЛАНУМЕ И ТИВОЛИ С СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА ПРИВЛЕКАЛИ ВНИМАНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ, СКУЛЬПТОРОВ И, КОНЕЧНО, ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ. ПОДОБНЫЕ РАСКОПКИ ПРОВОДИЛИСЬ И МНОГО РАНЬШЕ, ЕЩЕ В XV СТОЛЕТИИ, НО ИМЕННО АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ НАХОДКИ НАЧИНАЯ С XVIII ВЕКА, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО СКУЛЬПТУРЫ, СРАЗУ СТАНОВИЛИСЬ ПРЕДМЕТАМИ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ СОСТОЯТЕЛЬНЫХ И ВЛИЯТЕЛЬНЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ СЕМЕЙ, РАЗМЕЩАЛИСЬ В КОЛЛЕКЦИЯХ МУЗЕЕВ ВАТИКАНА И ПЕРВЫХ ПУБЛИЧНЫХ МУЗЕЯХ НА КАПИТОЛИЙСКОМ ХОЛМЕ В РИМЕ.



СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО
ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИКИНА

В начале XVIII столетия, утратив прежнюю финансовую силу, наследники многих итальянских коллекций массово выставляли их на продажу. Представители европейских монархов и аристократии получили шанс: в Европе возник своеобразный бум, связанный с покупкой произведений античного искусства.

Интерес к местам раскопок в Италии, к Вечному городу, стремительно нарастал. Италия, особенно Рим, сделалась местом своего рода паломничества, прежде всего для художников, скульпторов и архитекторов, открывавших там мастерские. Возможность изучать классические античные образцы, совершенные в изображении анатомии человека, воспевающие красоту человеческого тела, стала главным источником вдохновения. Неоклассицизм, родившись в Италии, пришел на смену устаревшему барокко и быстро распространился по всей Европе. В городах возводились соборы и дворцы в новом модном стиле.

Высшего расцвета неоклассицизм достиг во второй половине XVIII века. Основным местом притяжения художников оставалась Италия. Джованни Баттиста Пиранези, Помпео Батони, Антон Рафаэль Менгс, Ангелика Кауфман, Юбер Робер, Антонио Канова — вот имена тех, кто вписал неоклассицизм в историю искусств.

За впечатлениями от прикосновения к древней истории ехали в Италию и молодые аристократы. Богатые родители отправляли подростков детей в так называемый Grand Tour, длившийся порой до двух лет. Во время путешествий молодежь не только собирала впечатления, но

и интересовалась покупкой произведений искусства. Приобретались и антики, и современное искусство: встречи путешественников и художников в Италии были неизбежны.

Архитектурные гравюры Джованни Баттисты Пиранези с видами римских руин стали главным сувениром, который увозили домой путешественники. Идеализированные художником, получившим архитектурное образование, виды Рима середины XVIII века до сих пор публикуются в учебниках по истории архитектуры.

Однако европейские путешественники заказывали художникам не только виды руин и картины на исторические сюжеты времен Античности — с большой охотой они позировали сами. Ангелика Кауфман, признанный мастер этого жанра, часто принимала заказы на портреты «гранд-туристов».

Среди многочисленных скульпторов, копировавших для нужд путешественников античные скульптуры, быстро выделился Антонио Канова, который «вдохнул душу» в совершенные образы из белого мрамора. Не случайно одним из его главных заказчиков была императрица Франции Жозефина де Богарне, супруга Наполеона, обладавшая изысканным вкусом.

Экспозиция «Классическая красота. Художники, Италия и эстетические идеалы XVIII века» в выставочном центре «Эрмитаж Амстердам» рассказывает о становлении неоклассицизма, о его «иконах», судьбах художников и их заказчиков, о музейных предметах — гордости коллекции Государственного Эрмитажа.

BEAUTIFUL¹

МАРИЗ КЛЕЙТЕРП
РУКОВОДИТЕЛЬ ОТДЕЛА ВЫСТАВОК
ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»

ВЫСТАВКУ НЕВОЗМОЖНО СДЕЛАТЬ В ОДИНОЧЕСТВЕ. ЕЕ КУРАТОР СЕРГЕЙ ОЛЕГОВИЧ АНДРОСОВ, ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТДЕЛОМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, ВМЕСТЕ С КОЛЛЕГАМИ ИЗ ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ» ПРИДУМАЛ КОНЦЕПЦИЮ ВЫСТАВКИ, РАССКАЗЫВАЮЩЕЙ О НЕОКЛАССИЦИЗМЕ КАК НАПРАВЛЕНИИ В ИСКУССТВЕ. ВСКОРЕ СТАЛО ЯСНО, ЧТО БЕЗ ЭКСКУРСА ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ФЕНОМЕНЕ ПОД НАЗВАНИЕМ GRAND TOUR — ПУТЕШЕСТВИЯХ В XVIII ВЕКЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗНАТИ — НЕ ОБОЙТИСЬ. НО ОСНОВНОЙ ТЕМОЙ ВЫСТАВКИ СТАЛ РАССКАЗ О МАСТЕРСТВЕ СКУЛЬПТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ ИЗ ИТАЛИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII СТОЛЕТИЯ.

ФРАГМЕНТЫ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА
ЭКСПОЗИЦИИ В ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ
«ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»



Никогда еще человеческое тело в искусстве не было таким объектом поклонения и восхищения, как в XVIII веке. Задумывая выставку, мы хотели, чтобы наши посетители не только научились чему-то, но и, придя в изумление, наслаждались прекрасным искусством и историями, которые мы приготовили.

После утверждения концепции выставки она попадает в руки дизайнера. Размещение экспонатов в залах, маршрут, по которому должны двигаться зрители, логические переходы из зала в зал, правильная подача новой истории, которую мы хотим рассказать (eye openers), требуют скрупулезного подхода и творческого мышления. Это важно, потому что дизайн и атмосфера будущей экспозиции, сопровождаемые запоминающимися текстами на двух языках, поддерживают придуманную куратором сюжетную линию.

Определив структуру выставки, мы пригласили трех дизайнеров, которые реализовали бы наш замысел наиболее полно. Из трех проектов было выбрано предложение Лиз Виллерс. Мы работали вместе и раньше (вспомним об огромном успехе выставки «Обеды с царями» в 2014 году). В творчестве Лиз Виллерс восхищают мастерство, владение цветом, даже — творческое озорство.

Во время представления своего проекта Лиз Виллерс высказала пожелание сотрудничать с графическим дизайнером Берри Слоком, старым другом центра «Эрмитаж Амстердам». Берри сразу включился в работу и придумал не только графические решения для текстов, но и инфографику для рассказов о художниках.

Работая над эскизным проектом выставки, мы проводили тестирование дизайна на нашей внутренней целевой группе. По опыту экспозиции «Голландские мастера из Эрмитажа»², нужно было ответить, среди прочих, на следующие вопросы: что вы думаете, когда слышите название выставки? вы бы пошли на нее? что вам больше импонирует: произведения живописи или скульптуры? вы знаете, что такое Grand Tour? вы хотели бы знать больше об истории и творчестве художников?.. Процесс таких обсуждений мы называем «дизайн-мышлением»: ваша потенциальная аудитория участвует в обсуждении продукта, который вы формируете для нее. Этот процесс часто используют и при создании новых промышленных разработок.

1. Beautiful (англ.) — красивый, прекрасный, великолепный, красивейший, живописный, чудесный, замечательный, восхитительный, дивный.

2. Выставка «Голландские мастера из Эрмитажа». 2017–2018. Центр «Эрмитаж Амстердам».



По результатам работы с целевой аудиторией мы приняли два важных решения. Во-первых, разместить в начале экспозиции не только традиционный вводный текст, но и видеоролик о том, что посетители увидят и узнают на выставке (далеко не все знают, что такое неоклассицизм!). Во-вторых, посвятить отдельный кабинет самому известному мастеру — скульптору Антонио Канове. Что сделало этого художника всемирно знаменитым, почему его творчество считается таким особенным? Мы показываем посетителям фильм о том, как смотреть на скульптуры Кановы, дабы оценить масштаб его творчества.

Уходя с выставки, зрители получат возможность еще раз кратко вспомнить, что они только что увидели и о чем узнали.

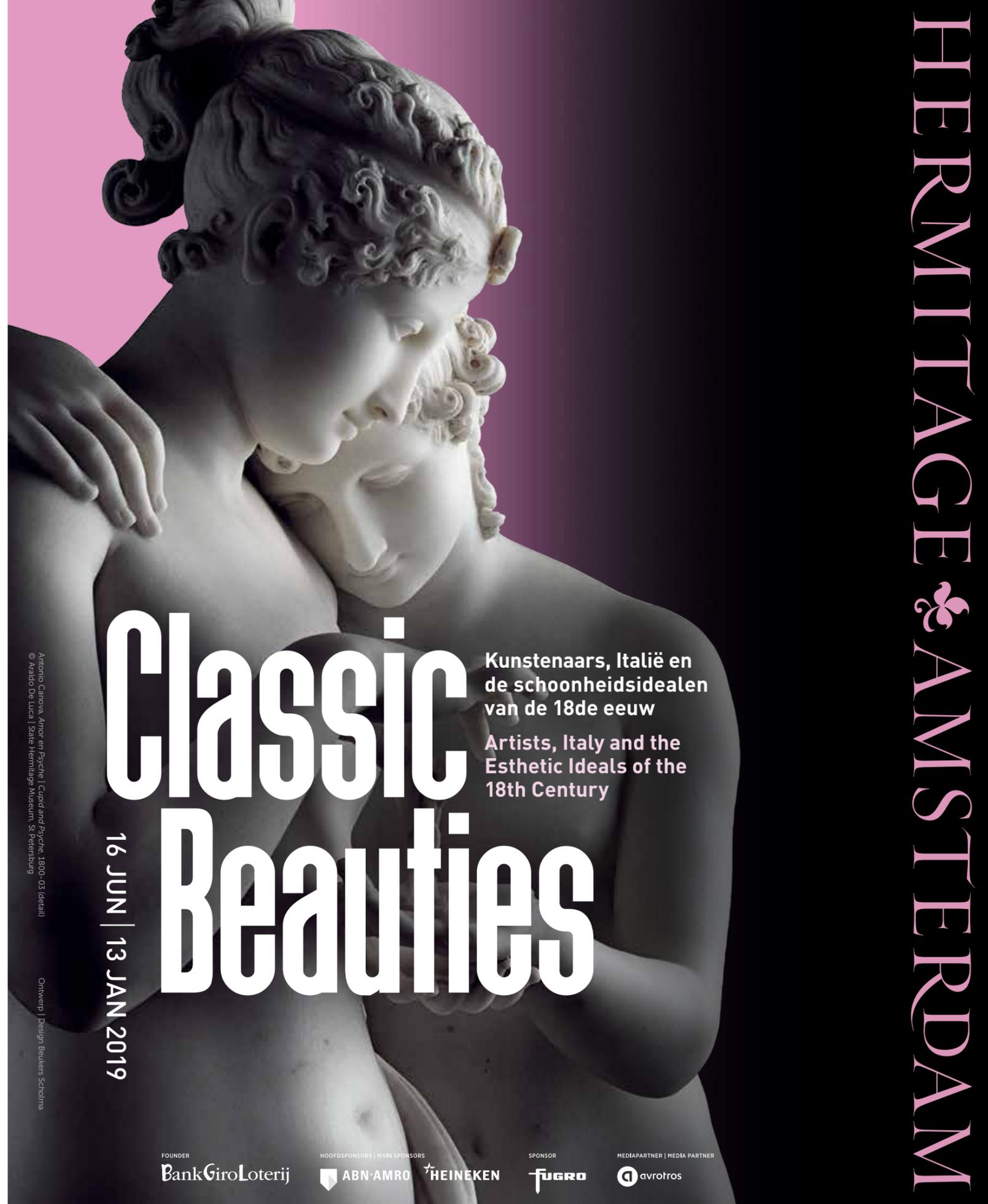
Теперь несколько слов об атмосфере. В дизайне выбраны яркие цвета, усиливающие эффект знакомства с произведениями искусства. Зрителя перед входом на выставку встречает огромный, во всю ширину стены, постер с изображением фрагмента одной из самых знаменитых статуй работы Антонио Кановы — «Три грации». В середине стены прорезан «гла-

зок», глядя в который посетитель увидит копию скульптуры Этьенна Мориса Фальконе «Амур»: мальчик, прикладывающий к губам палец, приглашает познакомиться на выставке с чем-то новым и волнующим. В экспозиционных залах, там, где мы рассказываем о новом или малоизвестном факте, зритель также увидит эту скульптуру, только в уменьшенном виде. «Амур» работы Фальконе выступает своеобразным проводником по выставке.

Ее кульминация — центральный зал, превращенный в овальную площадь, которая по форме напоминает известную римскую Пьяцца Навона. Она будет заполнена прекрасными скульптурами, а на стенах разместятся постеры работ итальянского гравера и архитектора Джованни Баттисты Пиранези, известного своими изображениями древних развалин Вечного города. Таким образом, скульптуры в этом зале будут помещены в контекст античного искусства — так же, как они помещены среди руин на картинах Помпео Батони и Юбера Робера (их работы тоже представлены в экспозиции). Для оформления зала придуман специальный световой дизайн, эффект от которого пока держится в секрете.

На втором этаже будет оборудована художественная мастерская, где и посетители, и школьники — участники образовательных программ центра «Эрмитаж Амстердам» смогут попробовать себя в качестве художника, нарисовав эскиз с античной модели.

**ФРАГМЕНТЫ ДИЗАЙН-ПРОЕКТА
ЭКСПОЗИЦИИ В ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ
«ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»**



Classic Beauties

16 JUN | 13 JAN 2019

Kunstenaaars, Italië en de schoonheidsidealen van de 18de eeuw

Artists, Italy and the Esthetic Ideals of the 18th Century

Antonio Canova, *Amor en Psyche* | *Giardini and Psyche*, 1800-03 (detail)
© Aaldro De Luca | State Hermitage Museum, St. Petersburg

Ontwerp | Design Bevelers Scholma

FOUNDER

BankGiroLoterij

HOOFDSPONSORS | MAIN SPONSORS

ABN-AMRO

HEINEKEN

SPONSOR

FUGRO

MEDIA PARTNER | MEDIA PARTNER

avrotros

HERMITAGE AMSTERDAM

ЕВРОПЕЙСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГРАФА И ГРАФИНИ СЕВЕРНЫХ

ХАРАКТЕРНОЙ ЧЕРТОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ СТАНОВИТСЯ ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕВРОПЕ МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ С ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ЦЕЛЯМИ, ПОЛУЧИВШЕЕ НАЗВАНИЕ GRAND TOUR. СОВЕРШАЯ ТАКОЙ ВОЯЖ, ПУТЕШЕСТВЕННИКИ ЗНАКОМИЛИСЬ С РАЗНЫМИ СТРАНАМИ И ЖИВУЩИМИ В НИХ ЛЮДЬМИ, ВООЧИЮ ВИДЕЛИ ПАМЯТНИКИ ДРЕВНОСТИ И ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕСТА, СОВЕРШЕНСТВОВАЛИСЬ В ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ, НАКОНЕЦ, ЧАСТО СТАНОВИЛИСЬ ЛЮБИТЕЛЯМИ И КОЛЛЕКЦИОНЕРАМИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА.

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ

О некоторых таких путешествиях русских дворян мы знаем по оставленным ими дневникам и запискам, однако наибольший интерес вызывает продолжавшийся более года Grand Tour, совершённый наследниками русского престола: великим князем Павлом Петровичем (будущий Павел I) и его супругой Марией Федоровной. По традиции, высокие особы скрывали свои имена — они называли себя графом и графиней Северными, но секрет был всем известен, и их принимали с почётом и уважением, соответствующим их статусу. Великому князю Павлу Петровичу в начале путешествия исполнилось 27 лет. Он получил хорошее образование, кроме русского в совершенстве владел французским и немецким языками, знал также итальянский и английский. В сферу его интересов входили математика, физика, астрономия, мореплавание, архитектура, он неплохо разбирался в живописи, понимал и ценил скульптуру, испытывал глубокие эмоции от хорошей музыки. Путешествие за границу давало Павлу Петровичу возможность ускользнуть от бдительного контроля матери и почувствовать определенную самостоятельность. Однако ему, по-видимому, сначала не хватало умения держать себя в обществе. Он, особенно в первое время, казался скованным и стеснительным, что отмечают многие современники. Еще в большей степени это можно отнести к его супруге, урожденной Софии Марии Доротее Августе Луизе, дочери герцога Фридриха Евгения Вюртембергского. Ее юность прошла в провинциальном Монбельяре, где она привыкла к суровой экономике. Проведя несколько лет в России, она не смогла избавиться от определенной провинциальности, которая проявлялась особенно в манере одеваться по старой моде. По-видимому, супруга Павла Петровича также вначале терялась в торжественной обстановке приемов и встреч.

Как видно из переписки того времени, граф и графиня Северные хотели, чтобы их принимали как частных лиц, они стремились останавливаться только в гостиницах и возвращаться к себе не слишком поздно. Однако эти правила оказались невыполнимыми, поскольку везде их принимали как наследников русского престола.

Граф и графиня выехали из Петербурга 30 сентября (по новому стилю) 1781 года. Их сопровождала многочисленная свита, которую возглавляли князь Николай Салтыков с супругой. Среди прочих

спутников выделялись князь Александр Куракин и Николай Юсупов, ранее учившиеся за границей. Двигались путешественники довольно медленно. Сделав длительную остановку в Киеве, они пересекли австрийскую границу 21 ноября. Император Иосиф II, заинтересованный в союзе с Россией, предоставил им все возможности для знакомства с Веной и ее достопримечательностями. В результате граф и графиня задержались здесь на целых шесть недель, встретив в Вене Рождество и Новый год. Павел Петрович не только посещал балы и театры, но и получил большое удовольствие от военных маневров, в которых он был приглашен участвовать. Тем не менее кажется, что пребывание четы в Австрии несколько затянулось и они были рады продолжить свой путь. В то же время, находясь в Вене, граф и графиня Северные смогли лучше подготовиться к дальнейшему путешествию, адаптироваться в условиях всеобщего внимания.

Далее путь знатных путешественников лежал в Венецию. Венецианское правительство решило встретить графа и графиню Северных со всем возможным размахом, не считаясь с большими затратами. Достаточно сказать, что знаменитый венецианский карнавал был проведен раньше обычного срока и совпал с визитом высоких гостей. Приехав в Венецию 18 января 1782 года, Павел Петрович и его супруга оказались вовлеченными в многочисленные праздники и приемы, устроенные в их честь, а также посещали венецианские театры. В результате им пришлось отказаться от соблюдения строгого распорядка дня и возвращаться в гостиницу очень поздно. Вместе с тем они не пренебрегали и делами: 20 января посетили заседание Большого совета, а на следующий день побывали в Арсенале, где Павел Петрович произвел на присутствующих большое впечатление познаниями в астрономии и кораблестроении (как-никак, он был президентом Военно-морской коллегии). В честь высоких гостей 23 января была организована регата на Большом канале. Завершилось все грандиозным праздником на площади Сан-Марко, для которого построили специальный временный амфитеатр. Граф и графиня любовались шествием колесниц с аллегорическими фигурами, а затем состоялся бой (точнее сказать, бойня) быков. Кульминацией праздника стали фейерверк на площади и заключительный банкет в Казино деи Филармоничи.

Современные историки рассматривают визит графов Северных в Венецию как одно из последних проявлений блеска и размаха, свой-



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

ственных Венецианской республике и вместе с тем свидетельствовавших о ее скором падении. Описанию праздников и зрелищ в Венеции было посвящено несколько книг, изданных в том же 1782 году. Следует упомянуть также о сохранившихся письмах венецианца Луиджи Балларини к Даниэле Дольфину, занимавшему пост посла в Париже. Они показывают, как могли воспринимать графов Северных очевидцы. Великий князь сначала казался Балларини невежественным и плохо воспитанным. Позднее венецианец изменил свое мнение, отдав должное знаниям Павла Петровича, и стал относиться к нему с уважением. Балларини пишет о великой княгине как о женщине статной и красивой, однако называет ее лицо «в высшей степени немецким» (tedeschissima). Он осуждает графа и графиню за скупость и сообщает, что они не давали никому на чай и остались должны за номер, который занимали в гостинице. Последнее обстоятельство может быть, впрочем, объяснено молодостью и неопытностью путешественников.

После Венеции граф и графиня Северные направились в Рим, но сначала пробыли в Вечном городе всего три дня (с 5 по 8 февраля), а затем перебрались в Неаполь. Этот визит, по-видимому, не преследовал каких-то дипломатических целей. Король Фердинанд IV был больше занят охотой, чем государственными делами. Путешественники познакомились с основными достопримечательностями Неаполя: собором Святого Януария, монастырем Сан-Мартино, королевским дворцом и дворцом Каподимонте (еще не завершенным в то время). Они посетили капеллу Сан-Северо со знаменитыми статуями работы Антонио Коррадини, Франческо Квейроло и Джузеппе Саммартино, а также больницу Аннуциата и старинный ломбард Монте ди Пьета. Совершив путешествие по окрестностям Неаполя, граф и графиня Северные побывали в Помпеях, в гроте Позиллипо и так называемом Гроте собаки. Они завязали знакомство с английским послом, знаменитым археологом и коллекционером античных древностей сэром Чарльзом Гамильтоном, вместе с которым поднялись на Везувий. В Неаполе они также приобрели ряд произведений искусства, в том числе слепок с античной статуи «Пьяный Силен». На обратном пути в Рим Павел Петрович и Мария Федоровна посетили грандиозный королевский дворец в Казерте, построенный по проекту архитектора Луиджи Ванvitелли.

Важным моментом первого пребывания графов Северных в Риме стала встреча с папой Пием VI, произошедшая 6 февраля.

Судя по всему, у них сразу же установились очень теплые отношения с понтификом, и из Неаполя они вернулись несколько раньше срока, 23 февраля, чтобы снова пообщаться с образованным и любезным папой, который готовился к нелегкому в дипломатическом отношении визиту в Вену. От Пия VI они получили в дар мозаику с изображением Колизея, которую выполнил Чезаре Агуати (ГМЭ «Павловск»). Второй раз знатные путешественники находились в Риме до 14 марта. Об их времяпрепровождении свидетельствует уникальный документ — дневник Иоганна Фридриха Рейфенштейна, советника Екатерины II, который сопровождал путешественников в качестве чичероне по Риму. К сожалению, этот источник ничего не сообщает о впечатлениях древнего и современного Рима, включая музеи, частные собрания и церкви. В сопровождении немецкого пейзажиста Якоба Филиппа Хаккерта они посетили также окрестности Рима — Фраскати и Тиволи.

Имеющиеся у нас данные свидетельствуют о посещении графами Северными мастерских живописцев и скульпторов. Особенно дружеские отношения сложились у них со старейшиной римских художников — живописцем Помпео Батони, исполнившим портреты Павла Петровича и Марии Федоровны (они хранились ранее во дворце в Гатчине, но бесследно исчезли в годы Второй мировой войны). У Батони была приобретена монументальная картина «Святое семейство», уже находившаяся некоторое время в мастерской живописца и признаваемая ныне одним из его шедевров. По возвращении из путешествия Павел Петрович подарил ее Екатерине II, и ныне она хранится в Эрмитаже. Уже упоминавшийся Хаккерт создал для графов Северных ряд пейзажей, в том числе «Виллу Мецената и водопады в Тиволи», ранее находившийся в Павловске, а ныне — в Эрмитаже. Ваятелю ирландского происхождения Кристоферу Хеветсону принадлежит мраморный портретный бюст Марии Федоровны (ГМЭ «Гатчина»), а также небольшая копия с античной «Спящей Ариадны» (ГМЭ «Павловск»). В Павловске же находятся две мраморные скульптуры работы Карло Альбачини: «Амур и Психея» (копия с античной группы из Капитолийских музеев) и «Девочка с гнездом» (парный «Мальчик с птичкой» утрачен во время войны).

Особый интерес у Павла Петровича и Марии Федоровны вызвала античная пластика, почти не представленная тогда в русских коллекциях. Считается, что посредником здесь выступил известный антиквар англичанин Томас Дженкинс. У него были приобретены две статуи, пять бюстов и четыре вазы. Статуя, изображающая Фаустину Старшую в виде Венеры, бюст Юлия Цезаря и античная герма до сих пор находятся в Павловске, тогда как статуя Эрота и два бюста впоследствии попали в Эрмитаж.

В целом создается впечатление, что Павел Петрович и его супруга вполне освоились с положением знатных путешественников и больше времени могли уделять тому, что им нравилось.

11 **Александр Рослин**
Портрет великого князя Павла Петровича
Швеция. 1777
Холст, масло. 265 × 168 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

21 **Александр Рослин**
Портрет великой княгини Марии Федоровны
Швеция. 1777
Холст, масло. 265 × 178 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Визит графов Северных в Тоскану, где правил великий герцог Леопольд, брат императора Иосифа II, также носил, по-видимому, туристический характер. Путешественники осмотрели галерею Уффици, славившуюся не только картинами, но и замечательной коллекцией античной пластики, Палаццо Веккьо, Палаццо Питти, а также Воспитательный дом (Оспedale дельи Инноченти), созданный еще в XV веке. Столь же кратким было посещение Пармы и Милана, где граф и графиня в основном знакомились с городскими достопримечательностями.

Более важным оказался визит графов Северных в столицу Сардинского королевства Турин. Король Виктор Амадей III и его супруга Мария Антония приняли наследников русского престола с особым почетом. В их честь был дан торжественный прием. Они побывали в королевском дворце, в соборе, познакомились с охотничьим дворцом Ступиниджи и базиликой Суперга, находящимися около Турина. По-видимому, чета проявила интерес к творчеству придворных скульпторов короля: братьев Филиппо и Иньяцио Коллино. Как можно заключить, две мраморные скульптуры, созданные братьями, граф и графиня получили в подарок. Группа «Похищение Прозерпины» до сих пор украшает дворец в Павловске, статуя «Весталка» была утрачена во время Второй мировой войны. По-видимому, тогда же Павел Петрович и Мария Федоровна заказали или приобрели два мраморных рельефа с изображением Александра Великого и Олимпиады, которые также использованы в декорации дворца в Павловске.

Вероятно, одним из результатов посещения Турина явилось установление дипломатических отношений (на уровне послов) между Россией и Сардинским королевством. Далеко не случайно, что первым русским представителем в Турине стал князь Н. Б. Юсупов, входивший в свиту графов Северных.

Из гостеприимного Турина путешественники направились во Францию. Следует заметить, что посещение ими Парижа первоначально не входило в планы Екатерины II, вероятно — из-за слишком свободных нравов французского двора. Тем не менее было бы странным не побывать в Париже. Разрешение Павел Петрович и Мария Федоровна получили «после усиленных просьб».

По дороге граф и графиня Северные побывали в Лионе, известном центре производства тканей; в Париж они прибыли 18 мая 1783 года. Уже 20 мая их официально приняли король Людовик XVI и королева Мария Антуанетта, сестра императора Иосифа II. Чета оставалась в Париже в течение месяца. В их честь устраивались балы, приемы и праздники. Для них специально был проведен смотр французской гвардии на Марсовом поле, вызвавший большой интерес у Павла Петровича. Кроме того, он консультировался по военным вопросам с министром маршалом Филиппом Анри де Сегюром. Великий князь также посетил Дом инвалидов и познакомился с принятыми там правилами и распорядком жизни ветеранов.

Графу и графине Северным не могли не понравиться Версаль и Трианон, сады и парки королевских резиденций. Однако самое большое впечатление на них, по-видимому, произвел парк в Шантильи, принадлежавший тогда принцу Луи-Жозефу Конде. Посещение резиденции принца происходило с 10 по 12 июня. Высокие гости, помимо прочего, приняли участие в охоте. Отдельные названия павильонов парка в Шантильи повторились затем в парке дворца в Гатчине, а общая планировка отразилась позднее в ансамбле Михайловского замка в Петербурге. По-видимому, площадь перед дворцом, названная площадью Коннетабля, также имела свой прототип в Шантильи.

Как и в Риме, граф и графиня Северные охотно посещали мастерские художников, показывая свой интерес к искусству. На 19 мая приходится посещение королевской гобеленной мануфактуры. Здесь чета получила в подарок серию гобеленов на сюжеты из истории

Дон Кихота, выполненные по рисунку Шарля-Антуана Куапеля (ГМЭ «Павловск»). Кроме того, путешественники нанесли визиты в мастерские живописцев Жозефа Мари Вьена, Жана Оноре Фрагонара, Элизабет Виже-Лебрён, Габриэля Франсуа Дуайена. Вряд ли можно считать случайностью, что и Виже-Лебрён и Дуайен после революционных событий во Франции нашли себе прибежище в России. Ряд заказов был сделан пейзажисту Юберу Роберу, ставшему необычайно популярным в России в конце XVIII — начале XIX века. Визит в мастерскую Жана-Батиста Грёза привел к заказу картины «Посещение священника», законченной в 1786 году (ныне — в Эрмитаже).

Наследник русского престола нашел время для посещения Французской академии (5 июня), а также нанес визиты знаменитым людям: Дени Дидро, Бюффону, Д’Аламберу, астрономам Пьеру Симону Лапласу и Шарлю Мерсье.

Кроме того, Мария Федоровна познакомилась с новейшими тенденциями в парижской моде и значительно обновила свой гардероб.

Можно с уверенностью предположить, что пребывание графа и графини Северных в Париже во многом способствовало развитию дружеских отношений между Россией и Францией — государствами, интересы которых в XVIII веке нередко оказывались противоположными. По свидетельству современника, простые французы, ожидавшие графа и графиню Северных у отеля, в котором те остановились, приветствовали их криками: «Vivent Monsieur le comte du Nord et Madame la comtesse du Nord!»

Пребывание в Париже можно считать кульминационным пунктом путешествия графа и графини по Европе, однако они находились в пути еще почти полгода. Сначала они посетили Австрийские Нидерланды (будущая Бельгия), затем Голландию, где их ждал особо торжественный прием и где они, как кажется, впервые совершили морские прогулки на яхте. В Роттердаме их приветствовали штатгальтер Виллем V и его супруга Вильгельмина; в Гааге они показали графу и графине не только город, но и свою картинную галерею. Вечером в честь высоких гостей был устроен пышный прием в парке дворца Хейс-тен-Бос, где особый восторг вызвала иллюминация парка. В Голландии Павел Петрович и Мария Федоровна посетили также Лейден, в том числе и университет, в котором учились сопровождавшие их князь Юсупов и Куракин. Они побывали и в Саардаме, где сделали подарки домику Петра Великого. Затем, миновав Франкфурт и Страсбург, путники прибыли в Монбельяр, на родину Марии Федоровны, где провели весь август, отдыхая от длинного и утомительного путешествия. Из Монбельяра граф и графиня Северные направились в Вену и через Брно, Варшаву, Митаву и Ригу возвратились в Петербург. Как подсчитано в книге «Начертание путешествия... графа и графини Северных...», опубликованной в Петербурге в 1783 году, они отсутствовали 428 дней, из которых находились в пути 190 дней.

Итого путешествие графов Северных по Европе весьма своеобразно подвел один из русских, находившихся в числе сопровождавших персон, возможно кто-то из слуг, человек малообразованный, но наблюдательный: «...им сказывали, что у нас все в бородах ходят и друг друга до смерти бьют, и все считали нас за диких, да и во многих мы городах слышали об этом. Однако же теперь проехал наш граф Европою, то во всех тех местах теперь уверился народ, что такие ж мы люди, как и они...»

Другим результатом путешествия стали художественные коллекции, собранные Павлом Петровичем и Марией Федоровной; эти коллекции были размещены в их загородных резиденциях в Гатчине и Павловске. Картины, скульптуры, предметы прикладного искусства, заказанные, купленные или полученные в дар во время путешествия, до сих пор составляют гордость музейных коллекций Петербурга.

ВЫБОРГ

«ФЛАМАНДСКОЕ ИСКУССТВО XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА. ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО. ОРУЖИЕ» НОЯБРЬ 2017 — АПРЕЛЬ 2018

РАЗМЕРЕННЫЙ БЫТ И ГОРЯЧИЕ ЧУВСТВА

В составе экспозиции — 120 произведений: живопись, скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства, оружие.

Голландия XVII века на картинах — идеальна. Центр колониальной торговли, страна кораблестроителей и флотоводцев, родина кальвинизма. Расцвет живописи, основными сюжетами которой выступают человек и природа, бытовые сцены «малых голландцев» — главное достижение голландского искусства. Великие фламандцы — Рубенс, ван Дейк — в картинах «кабинетного» формата, в шпалерах; оружие — в Выборге.

Питер Пауль Рубенс (1577–1640) представлен одной из лучших картин так называемого кабинетного формата — «Уход Агари из дома Авраама». Рубенс выступает здесь как тонкий знаток человеческой психологии.

Превосходный образец «кабинетной» живописи и один из бесспорных шедевров выставки — «Апостол Петр» (1617–1618), ранняя работа Антониса ван Дейка (1599–1641), исполненная молодым художником, вероятно, в самом начале его пребывания в мастерской Рубенса, который считал живописца «лучшим своим учеником». «Апостол Петр» ван Дейка представляет собой изображение конкретного лица — Абрахама Графеуса, служителя антверпенской гильдии Святого Луки (он позировал многим художникам).

- «Кабинетными» в XVII веке фламандцы именовали картины небольшого и среднего размера, создаваемые, в отличие от монументальных произведений, не для конкретного помещения и места, а большей частью для открытого рынка и служившие украшением «кабинетов» или «кунсткамер» — частных коллекций всевозможных редкостей. Эти коллекции являлись прообразом будущих картинных галерей в странах Западной Европы. В XVII столетии особенно много таких «кунсткамер» имело в Антверпене. Жанровый диапазон «кабинетной» живописи был велик. Художники писали картины на библейские, аллегорические, мифологические и бытовые сюжеты, а также пейзажи, портреты, анималистические картины и натюрморты.

В составе экспозиции — произведения многих других мастеров «кабинетной» живописи: Луиса де Колери (до 1582 — 1621/22) — «Аллегория пяти чувств» (1620); Франса Франкена II (1581–1642) — «Семь дел милосердия» (около 1617); Иеронима Янсенса (1624–1693) — «Блудный сын» (1640-е); Давида Рейкарта III (1612–1661) — «Вынужденное бездействие Марса» (между 1649 и 1651); Даниэля Сегерса (1590–1661) — «Гирлянда цветов вокруг изображений Младенца Христа и Иоанна» (начало 1650-х).

В экспозиции представлены две шпалеры из серии «История Константина», созданные по картонам Рубенса — по заказу французского короля Людовика XIII, в композиции которых определяется новый тип стеновых ковров, с ярко выраженными чертами барокко.

Дополняют экспозицию образцы западноевропейского оружия, демонстрирующие техническое совершенство и богатое декоративное убранство изделий подобного рода.



Фрагмент экспозиции. Март 2018

ФРИЗЕНФЕЙН. 1917

В XIX СТОЛЕТИИ КОММЕРЧЕСКИЕ СВЯЗИ ПЕТЕРБУРГА С НИДЕРЛАНДАМИ ОКАЗАЛИСЬ СОСРЕДОТОЧЕНЫ В РУКАХ ОБРУСЕВШИХ ГОЛЛАНДЦЕВ — ВЫХОДЦЕВ ИЗ ФРИСЛАНДСКОЙ¹ ДЕРЕВНИ ФРИЗЕНФЕЙН: ОКОЛО 250 СЕМЕЙ ВЕЛИ ДЕЛА С РОССИЕЙ И БЫЛИ ВЫНУЖДЕНЫ ПОКИНУТЬ ЕЕ В 1917 ГОДУ.

В

КОНСТАНТ БУРСЕН²

ыходцы из деревни Фризенфейн поселились в Санкт-Петербурге около 1720 года, за 200 лет до того, как Русская революция вынудила их вернуться на родину. Изначально основными товарами, которые везли в Санкт-Петербург из Нидерландов, были лён и знаменитое голландское полотно³: телеги, запряженные лошадьми, отправлялись из Фризенфейна вдоль побережья в Кёнигсберг, далее через Западную Литву, Латвию и Эстонию в Нарву и Петербург. Позднее товаров стало больше, и перевозили их уже на кораблях и поездах.

К середине XIX века «голландская» коммерция приобрела в Петербурге такие масштабы, что семьи Ruskies⁴ — Хармсен, Крюйс, Энгбертс, Янсен, Компаньен, Кюнст, Тен Кате — владели лучшими магазинами на Думской линии Гостиного двора. Торговая фирма братьев Энгбертс продавала мануфактуру, торговый дом Крюйсов «Ява» торговал кофе и колониальными товарами, семейство Тен Кате — сигарами, полюбившимися императору Александру II и Федору Достоевскому. К 1850 году большая часть голландской общины имела корни в Петербурге: из 250 ее представителей только четверть родились в Голландии, треть были уро-

В 2013 году 30 жителей деревни Фризенфейн посетили Петербург с миссией дружбы. Знаменитый любительский оркестр «Гармония Фризенфейна» дал концерт в Эрмитаже, в Главном штабе.



женцами петербургских «голландских» семей (или же один из родителей был голландцем), почти половина голландцев были российскими подданными.

На рубеже XIX–XX столетий торговое влияние «русских голландцев» в Санкт-Петербурге стало снижаться, на смену им пришли конкуренты из Германии. С началом революции 1917 года торговля полностью прекратилась. Возвращавшиеся в XIX веке на родину из России голландцы, сумевшие сохранить нажитое богатство, принимались за строительство вилл во Фризенфейне. Те же, кто оставался в России до 1917 года, после всех мытарств в хаосе революционной страны и пути через Европу, охваченную Первой мировой войной, вернулись на родину нищими.

Семья Энгбертс покинула Петроград в 1918 году, получив разрешение на выезд (см. фото). Они сели на поезд и были остановлены для получения разрешения от немцев на поездку через Германию. Когда наконец и это разрешение было получено, случилась еще одна задержка — на карантин, возле Пскова: всех пассажиров обследовали на наличие признаков тифа. Из карантина Энгбертсам помог сбежать немецкий офицер, который чувствовал, что война уже близится к концу.

Семья Хармсен, глава которой, Ян Корнелис Хармсен, был в это время содиректором фирмы Rolhermundt, владевшей крупным сахарным заводом на Украине, также покинула Петроград в 1918 году. Из-за хаоса и надвигающегося голода Ян Корнелис решил, что оставаться бессмысленно. Брестский мир принес относительное спокойствие в марте 1918-го, и это позволило Хармсенам перебраться на Украину. Потратив много времени на оформление всех документов, нужных для выезда и въезда, семья оказалась в переполненном вагоне поезда, идущего в Москву. Люди висели снаружи железнодорожных вагонов, сидели на крышах. Из Москвы семья отправилась на юг, к границе оккупированной немцами Украины. Потом они шли много километров по нейтральной территории, с багажом, сложенным на телегу. Хармсен заболел тяжелой формой бронхита и направился в Севастополь, на «русскую Ривьеру», но большевики набирали силу на юге — и семья бежала из Ялты на корабле в Грецию.

Остававшиеся в Петрограде иностранцы, включая «русских голландцев», в конечном итоге были арестованы и доставлены в Москву. В 1920 году голландский дипломат Саломон Флессинг успел обменять 85 арестованных голландцев на русских военнопленных в Германии. Голландцы были вывезены из Москвы в Ревель (ныне Таллин), где они сели на пароход Lingestroom, доставивший их в Нидерланды (см. фото).

Возвратившиеся из России семьи сначала были радушно приняты местными жителями, но в ходе экономического кризиса 1930-х годов многие из местных потеряли работу и ополчились против «иностранцев».

Истории семейных возвращений того времени записаны и вместе с артефактами экспонируются в краеведческом музее Фризенфейна⁵. К сожалению, многие семейные истории и документы «русских голландцев» погибли в пожаре 1905 года, когда сгорела половина деревни Фризенфейн, и в хаосе Русской революции 1917 года. Если у читателей есть семейные архивы, связанные с историей «русских голландцев», или вы хотите узнать о них больше, пожалуйста, свяжитесь с музеем.

Василий Розанов. Опавшие листья. 1913

Революция имеет два измерения — длину и ширину, но не имеет третьего — глубины. И вот по этому качеству она никогда не будет иметь спелого, вкусного плода; никогда не «завершится»...> Regretium mobile, circulus viliosus, и не от бесконечности, куда! — а именно от короткости. «Собака на цепи», сплетенной из своих же гнилых чувств. «Конура», «длина цепи», «возврат в конуру», тревожный коротенький сон.



МИГРАЦИОННЫЕ ДОКУМЕНТЫ СЕМЬИ ЭНГБЕРТС



ФОТО: SPAARNESTAD PHOTO

¹ Фрисландия — регион Нидерландов.

² Константин Бурсен (Conslant Buursen) — директор Музея истории Фризенфейна (Нидерланды).

³ И по сей день вся нидерландская провинция Оверэйссел представляет собой центр текстильной промышленности.

⁴ Ruskies — так в Нидерландах называют обрусевших голландцев.

⁵ History Museum Vriezenveen, Westeinde 54, Vriezenveen, the Netherlands; vereniging@oudvriezenveen.nl, www.museumvriezenveen.nl



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

СОЗДАННЫЙ БОЛЕЕ 20 ЛЕТ НАЗАД,
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА
ОБЪЕДИНЯЕТ ВОКРУГ МУЗЕЯ ЛЮДЕЙ ИЗ РАЗНЫХ СТРАН МИРА

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
Fax (+1 613) 489 0835
www.hermitagemuseum.ca

Фонд Эрмитажа (Великобритания)

Hermitage Foundation (UK)
Pushkin House, 5a Bloomsbury Sq.
London WC1A 2TA
Tel. (+44 20) 7404 7780
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!**

- Увлекаетесь искусством?
- Любите Эрмитаж?
- Готовы внести свой вклад в сохранение и развитие одного из самых важных музеев мира?
- Хотели бы посещать Эрмитаж чаще, но нет возможности стоять в очередях?

ВСТУПАЙТЕ В КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА!

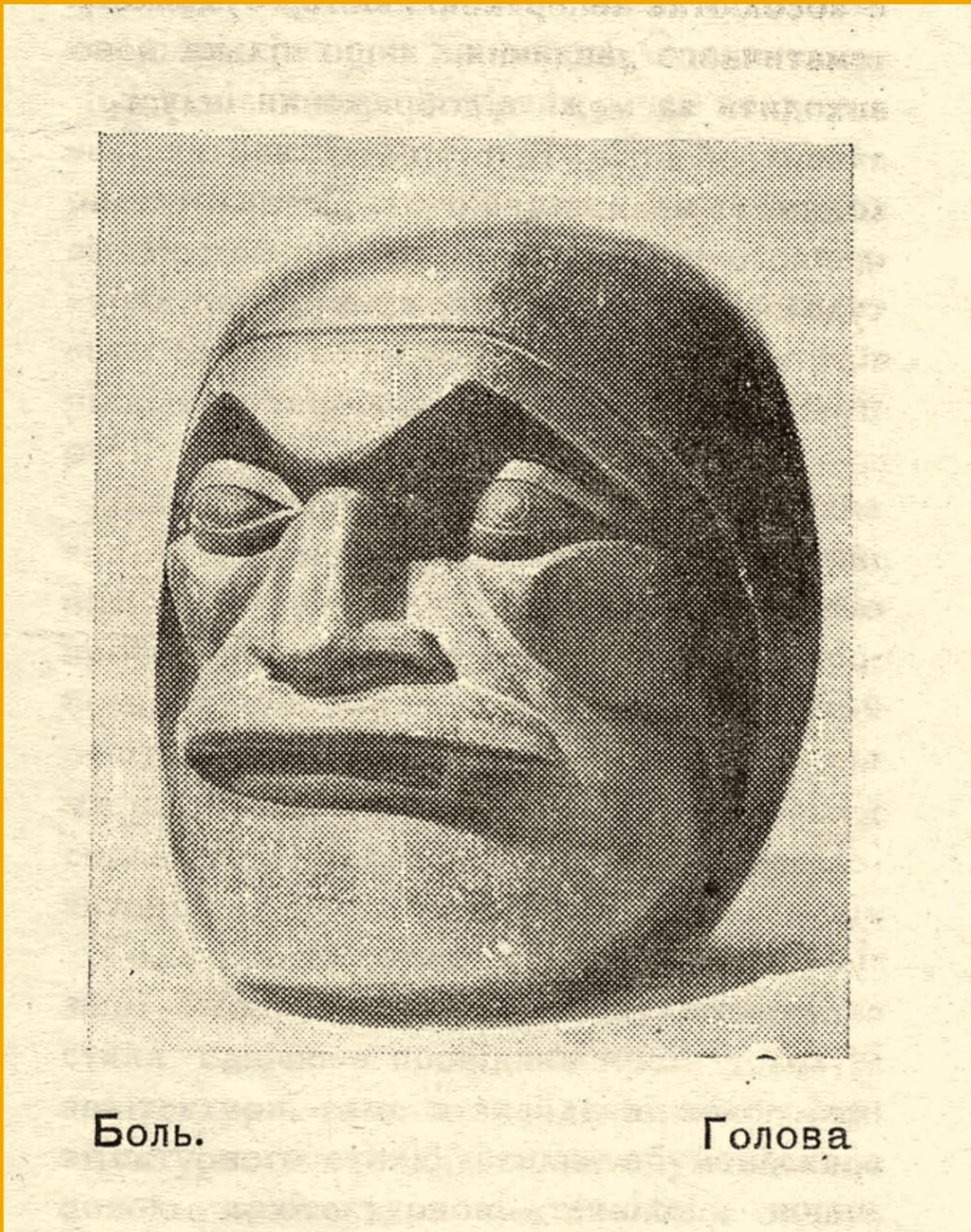
Став членом Клуба Друзей Эрмитажа, вы лично принимаете активное участие в сохранении бесценных эрмитажных сокровищ для будущих поколений, становясь причастным к более чем 250-летней истории музея.

ВЫ ВСЕГДА МОЖЕТЕ НАЙТИ НАС В ОФИСЕ ДРУЗЕЙ
В КОМЕНДАНТСКОМ ПОДЪЕЗДЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА
(со стороны Дворцовой площади)
Тел. +7 (812) 710 9005 / www.hermitagemuseum.org

Часы работы:
вторник – пятница 10:30 – 17:00
В понедельник музей закрыт
Просьба предварительно звонить!

**Один из многочисленных
экспонатов Эрмитажа,
отреставрированных
при поддержке Друзей Эрмитажа**

Туалетец «Негры, несущие турка»
Париж. 1710-е
Дерево, бронза, слоновая кость,
золото, рубины, изумруды, алмазы,
жемчуг, стекло, литье, резьба, чеканка



Большая

Голова

К ИСТОРИИ «ВЫСТАВКИ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ГОЛЛАНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ»
В ЭРМИТАЖЕ, 1932-1933

«ВОЗДЕЙСТВОВАТЬ, В ОСОБЕННОСТИ ПАМЯТНИКАМИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, НА СОЗНАНИЕ И ВОЛЮ ТРУДЯЩИХСЯ МАСС»

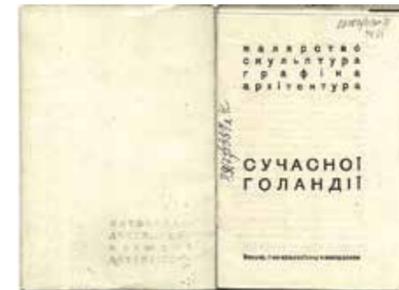
В ОКТЯБРЕ 1932 ГОДА В ЭРМИТАЖЕ БЫЛА ОТКРЫТА «ВЫСТАВКА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ГОЛЛАНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ» — ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ОРГАНИЗОВАННАЯ МУЗЕЕМ В СПЕЦИАЛЬНО ОТВЕДЕННОМ ДЛЯ ЭТОГО ПРОСТРАНСТВЕ — КОМНАТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.

ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА
КСЕНИЯ МАЛИЧ

Комната современного искусства была проектом, призванным восполнить очевидные «идеологические недоработки» в постоянной экспозиции «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма», открытой в 1932 году и завершавшейся разделами «искусства империализма» и «искусства радикальной мелкой буржуазии, близкой пролетариату» с полотнами Матисса, Пикассо, Дерена, ван Донгена, де Вламинка, Марке, Валлоттона, Майоля, печатной графикой и рисунками Стейнлена и Мазереля¹. Задачей планируемой временной выставки было «непосредственно воздействовать, в особенности памятниками современного искусства, на сознание и волю трудящихся масс, активизировать их для борьбы и соцстроительства»², а практически невыполнимой сверхзадачей — показать современное западное пролетарское искусство.

Инициатива проведения выставки принадлежала голландцам: в начале 1931 года во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) обратился А.-П. Принс, уполномоченный ВОКС в Нидерландах, организатор общества «Нидерланды — Россия», и сообщил, что может организовать выставку современной графики, скульптуры и архитектуры. Для этого был создан комитет, в который вошли художник, руководитель Общества социалистических художников Петер Алма, скульптор Хилдо Кроп и дизайнер Геррит Ритвельд³.

В СССР принимающей стороной выставки был ВОКС, с конца 1920-х — ключевое учреждение советской культурной дипломатии, полностью контролировавшее все международные культурные контакты. Выставочная работа ВОКС была главным образом ориентирована на Запад: презентация советских научных, культурных, художественных достижений стала важной частью программы обучения иностранцев тому, как следует воспринимать советскую действительность. Импорт западной культуры в СССР с самого начала не входил в задачи ВОКС, поэтому выставки произведений западных художников были своего рода «побочным продуктом» культурной связи, часто выступая в роли дипломатического аванса одному из заграничных «обществ дружбы с СССР» за последующий показ выставки советских художников за рубежом⁴.





Петер Альма.

Генерал

ВОКС поддержал инициативу голландцев, и в итоге выставка была показана в Москве, Ленинграде и Харькове⁵. Однако, соглашаясь на предложение Принса, ВОКС попросил при рассмотрении заявок на участие отдать предпочтение левой и революционной тематике, чтобы «зритель мог получить правильное и полное представление о левых направлениях в нидерландском искусстве»⁶. Для советского зрителя это был первый опыт встречи с современным искусством Нидерландов.

Нина Викторовна Яворская, опираясь на прессу тех лет⁷ и собственные воспоминания, писала, что на выставке в Москве были широко представлены художники «экспрессионистического направления»⁸. Однако, анализируя материалы каталога, рабочую переписку, связанную с организацией выставки, отложившуюся в различных архивах⁹, и сохранившиеся фотографии экспозиций в Москве и Ленинграде, сегодня мы можем восстановить и проанализировать состав выставки и список ее участников.

Первое, что становится очевидным, — явное доминирование архитектуры. Стала тому причиной экономия или то, что «комитет принял установку на левую, социальную и революционную тематику, но придерживается того мнения, что работы, присылаемые на эту выставку, должны быть и по содержанию, и по форме достойны этой теме»¹⁰, однако живопись была представлена всего 12 произведениями (из них три работы Петера Алмы и три работы Виллема (Вим) Босма), скульптура — шесть, графических же листов было около 40, а фотографий зданий и архитектурных проектов — более 60. В то время как графика отражала развитие реалистического направления в голландском искусстве, архитектуру представляли авангардные проекты функциональной школы.

Нидерландские функционалисты, без преувеличения, находились в авангарде Современного движения, наравне с членами Баухауза и отдельными европейскими авторами они участвовали в формировании архитектурного языка, из которого и выростала в 1920-х годах новая архитектура. Кроме того, в Нидерландах очень рано важнейшей частью общей градостроительной политики стали вопросы социальной ответственности архитектуры — проблема обеспечения жильем незащищенных слоев населения и строительства типовых домов¹¹. Советские конструктивисты также, пусть и на короткий срок, оказались в лидерах новаторских архитектурных течений. Опыт русского художественного авангарда позволил достичь впечатляющих результатов в архитектурной теории уже в начале 1920-х годов. Эксперименты, которые велись в ИНХУКе и ВХУТЕМАСе, были созвучны формальным поискам голландских модернистов. Благодаря Эль Лисицкому Нидерланды узнали о работе Казимира Малевича, о потенциале развития супрематической геометрии в трехмерном пространстве, об элементаризме.

Декреты и лозунги первого послереволюционного десятилетия обещали зодчим беспрецедентный для Европы масштаб строительной практики. Не удивительно, что именно голландцы с энтузиазмом восприняли возможность приехать в СССР — для участия в новых советских стройках. Йоханнес ван Лохем, Йохан Нигеман, Март Стам, Лотте Стам-Бесе — молодые архитекторы ехали в Россию, уверенные, что именно здесь, в Кемерове, Магнитогорске, Орске, Макеевке, Кисловодске, они станут свидетелями возникновения нового мира. В свою очередь, приглашая иностранных специалистов в СССР, советские чиновники рассчитывали на их опыт стандартизированной застройки и создания инфраструктуры для поточно-конвейерного производства. Но среди эскизов советского периода в архивах голландцев попадает немало проектов, на первый взгляд, довольно «буржуазного» характера: рестораны со сценами для джазовых оркестров, комфортные частные коттеджи, рассчитанные на одну семью. На уральских и сибирских стройках они не были реализованы — здесь

с трудом справлялись с минимальными задачами проектирования первых рабочих микрорайонов в новых промышленных зонах.

Нидерландские архитекторы столкнулись в Советском Союзе с очень низким уровнем строительной индустрии: дефицит квалифицированных специалистов, преобладание ручного труда, повсеместная нехватка простой техники. По иронии судьбы, первые образцы архитектуры Современного движения — направления, которое возникло в том числе в процессе освоения передовых технологий железобетонного строительства, — возводились из дерева и кирпича. Большая часть масштабных проектов застройки, разнообразные и порой уникальные решения так и не были воплощены. Поэтому на выставке 1932 года зрители могли увидеть тот образ нового мира, который должен был возникнуть в молодой республике благодаря прогрессивной архитектуре, но так и осталась романтическим проектом.

В связи с этим любопытен состав проектов, привезенных в СССР. Из зодчих, работавших на тот момент в Советском Союзе, в экспозиции прозвучало лишь имя Йоханнеса ван Лохема. На выставке были показаны его проект школьного здания в Кемерове, а также ряд сочинений, оставшихся на бумаге: приморский санаторий, дом отдыха, жилой комплекс с общим садом и конкурсный проект Дворца Советов, жилые дома с применением железобетонных конструкций. Йохан Нигеман, Март Стам и другие зодчие, симпатизировавшие советскому правительству, представлены не были. За «левую» идею отвечали проекты голландских архитекторов, многие из которых скептически относились к радикальным социальным реформам, будучи при этом бескомпромиссными адептами идей Современного движения. И наоборот: представители делфтской школы или традиционализма были проигнорированы организаторами выставки. Хотя среди них имелось немало архитекторов, разделявших социалистические идеи.

В Нидерландах в 1920–1930-х годах работал особый Национальный выставочный комитет Нидерландов (Tentoonstellingsraad, 1920–1955) — общество, созданное с целью пропаганды достижений голландской архитектуры за рубежом. В их подборке присутствовали проекты и функционалистов и традиционалистов. Фотографы общества создали обширную базу, в которой были исчерпывающе представлены памятники, возведенные в 1920–1930-х. Однако на советской выставке эти показательные и легкодоступные для международного проекта материалы отсутствуют¹². Организаторы выставки самостоятельно отобрали для показа лишь те проекты, что были близки творческим поискам советских конструктивистов, до 1932 года представлявших официальный архитектурный фронт.

Корнелис ван Эстерен, Лендерт ван дер Флюгт, Ян Дэйкер, Йоханнес ван ден Брук, Виллем ван Тейен, Виллем Дюдок, Ян Вилс — в каталоге выставки перечисляется весь цвет нидерландского функционализма (не хватает разве что Якобуса Ауда). Исключением стал проект стадиона в Амстердаме Яна Вилса (1926–1928). Один из основателей группы «Де Стейл», Ян Вилс успел построить несколько выразительных образцов функциональной архитектуры, таких как отель в Вурдене (1918–1919), но на выставке был показан лишь стадион, возведенный к летним Олимпийским играм 1928 года, — проект, в котором Вилс вернулся к приемам амстердамской школы. Распространение и популяризация физкультурного движения в СССР в первые послереволюционные десятилетия требовали строительства спортивных и рекреационных сооружений, и пример современного стадиона мирового уровня оказался, безусловно, не лишним в экспозиции.

Отбор на выставке был в целом сделан с упором на максимально разнообразную типологию зданий: жилых, промышленных, образовательных и спортивных. Прежде всего обращает на себя внимание имя Корнелиса ван Эстерена, директора Международного конгресса



Прост. Металургійний завод

современной архитектуры (Congrès International d'Architecture Moderne; CIAM), главного адепта идей функционального градостроительства в Нидерландах. В СССР были показаны опыты ван Эстерена в разработке новых стандартов жилья, культурных (театральный зал сельскохозяйственного института) и промышленных (водонапорная башня) объектов. В состав выставки были также включены работы бюро Лендерта ван дер Флюгта и Яна Бринкмана, авторов программного произведения нидерландского функционализма — табачной фабрики «Ван Нелле» под Роттердамом (1925–1931). Советские зрители, кроме того, имели возможность познакомиться с коттеджем с эксплуатируемой кровлей и зданием банка. Вместе с ними были показаны варианты типовых жилых домов Шарля Карстена и Бена Меркельбаха, Пита Эллингга, Альберта Букена. Букен был представлен проектом застройки исторического квартала многоэтажными многоквартирными зданиями — единственная масштабная фантазия на тему высотного строительства, оказавшаяся в экспозиции. Несколько фотографий демонстрировало достижения промышленной архитектуры — складские ангары ван дер Брука и ван Тейена, шлюз Яна Эммена.

В группу рекреационных и образовательных учреждений (помимо школы ван Лохема) вошла школа Монтеessori, построенная по проекту Йохана Груневегена в Блумендале (1930). В Нидерландах альтернативная система обучения стала необычайно популярной в 1930-х (свою первую лекцию Мария Монтеessori прочла в Амстердаме в 1917 году). К середине десятилетия насчитывалось уже более 200 школ Монтеessori по всей стране. Специфический педагогический метод требовал особо организованного пространства, и потому эта новая типология школьных зданий стала плодотворным полем для архитектурного эксперимента.

Другой важный проект — Школа на открытом воздухе для здоровых детей в Амстердаме (1930). Проект Яна Дёйкера возник на волне увлечения идеей организации школьных классов на свежем воздухе. Новая концепция была особенно востребована в рамках масштабной противотуберкулезной кампании, направленной на предотвращение распространения туберкулеза и развернувшейся в Европе в период между войнами¹³. В России эта проблема была не менее актуальна, но решения, предложенные коллегами, казались не самыми экономичными для типового проекта, рассчитанного на массовое строительство в масштабах Союза. Кроме того, упомянутые решения подходили далеко не всем климатическим регионам. Однако необы-

чайно футуристичный для своего времени проект Дёйкера — с живописной композицией прозрачных корпусов, парящих на железобетонных опорах, — должен был, безусловно, произвести впечатление и на профессионалов, и на простых посетителей выставки. Кстати, другой представленный в экспозиции проект Дёйкера — санаторий Зоннестрал¹⁴ в Хилверсуме — был также возведен в рамках противотуберкулезной кампании. Его строительство, завершившееся в 1928 году, стало событием в нидерландской архитектуре. Это было самое современное лечебное и рекреационное учреждение в стране.

Среди других известных памятников Современного движения в Нидерландах на фотографиях экспозиции точно узнаётся университет «Бейенкорф» Виллема Дюдока в Роттердаме (построен в 1929–1930 годах, разрушен во время бомбардировки люфтваффе 14 мая 1940 года). Огромный дворец торговли, первое в Нидерландах здание с эскалаторами, начиненное самыми удивительными новшествами (вплоть до электрического коврика для автоматической чистки обуви), оформила архитектура, очищенная от любых признаков исторических стилей и ордера: знак новой эры, о которой грезили в то время многие визионеры и в Советском Союзе.

По иронии судьбы, именно 1932 год, когда проводилась выставка, стал моментом решительного разрыва с авангардным архитектурным экспериментом. Голландские архитекторы всё еще работали в России, но уже в середине 1930-х разочаровались в своих чаяниях. Некоторые зодчие уезжали, осознав, что бюрократия и специфика инфраструктуры никогда не позволят воплотить их замыслы в жизнь. Другие оказались вынуждены покинуть страну из-за нарастающей закрытости советского общества и жесткой реакции по отношению ко всем экспериментальным направлениям первого послереволюционного десятилетия. В 1932 году, когда были подведены итоги конкурса проектов для Дворца Советов и принято постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», официальным курсом в архитектуре стало освоение классического наследия.

Организация «Выставки революционных голландских художников» в 1932 году, который считается временем начала борьбы с формализмом в отечественном искусстве, — примечательный факт, подчеркивающий размытость принятых исторических границ. Сам по себе авангард не исчез сразу после 1932 года, равно как никуда не исчезали и ретроспективные направления в 1920-х, однако изменилась оптика его восприятия.

1. Подробнее см.: Лопаткина Е. Комната современного искусства в Государственном Эрмитаже в 1932–1937 годах // Эрмитаж. 2016. № 23. С. 22–26.

2. Первый Всероссийский музейный съезд: тезисы докладов. М.; Л., 1930. С. 50.

3. См.: Яворская Н. В. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства. М., 1978. С. 286.

4. В 1932 году в Нидерландах состоялась выставка «Социалистическое искусство», в которой участвовали советские художники.

5. Такая «география показа» зарубежных выставок обычна для 1930-х годов, отступления от нее были редкостью. К сожалению, каталог издали только в Харькове, и на сегодня сохранилось лишь несколько его экземпляров. Авторы выражают благодарность Катерине Чуевой, заместителю генерального директора Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко (Киев), за возможность ознакомиться с копией этого редкого издания.

6. Там же.

7. Н. В. Яворская ссылается на статью В. Сидоровой «Художники молодой Голландии» в газете «Советское искусство» (1932. 15 мая. № 22).

8. Яворская Н. В. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства. С. 287.

9. Отдел рукописей ГМИИ имени А. С. Пушкина, Архив Государственного Эрмитажа, Государственный архив Российской Федерации.

10. Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы. М., 1987. С. 167.

11. Обязательная статья расхода муниципальных бюджетов на планировку и возведение благоустроенного жилья для рабочих окраин впервые появляется в Нидерландах уже в 1901 году. Подробнее об эволюции нидерландского градостроительства в этот период см.: Wagenaar C. Town Planning in the Netherlands since 1800. Rotterdam, 2011.

12. Авторы выражают отдельную благодарность хранителю Нидерландского архитектурного института Эллен Смит (Ellen Smil, Hei Nieuwe Instituut) за консультацию в ходе работы над материалом.

13. Масштабные меры, повсеместно принимавшиеся в Европе и Америке, в первую очередь были связаны с прогрессом в лечении чахотки в начале века: был опубликован ряд важнейших исследований Роберта Коха, Алексея Абрикосова, Шарля Манту и Феликса Менделя; прошли первые международные конференции, посвященные туберкулезу; появилась организованная вакцинация.

14. Zonnestraal — Нидерландская ассоциация по созданию трудовых колоний для больных туберкулезом.

ВАЖНЫЙ И ИСКРЕННИЙ ОТВЕТ

НАШИ СТРАНЫ ДРУЖИЛИ В ХОРОШИЕ ВРЕМЕНА, И СЕЙЧАС, В ПОЛИТИЧЕСКИ СЛОЖНОЕ ВРЕМЯ, ВАЖНО СОХРАНИТЬ ДРУЖБУ И ДОБРУЮ ВОЛЮ. ДЛЯ ЭТОГО И НУЖНЫ ДРУЗЬЯ! НАС РАЗДЕЛЯЕТ ПОЛИТИКА, НАС СВЯЗЫВАЕТ КУЛЬТУРА. У НАС БОГАТАЯ ОБЩАЯ ИСТОРИЯ, НО ЕЩЕ ВАЖНЕЕ СМОТРЕТЬ ВПЕРЕД И РАЗВИВАТЬ КУЛЬТУРНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО, КОТОРОЕ НАС СОЕДИНЯЕТ.

ХАНС ВЕССЕЛИНГ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ КОНСУЛ КОРОЛЕВСТВА НИДЕРЛАНДОВ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Государственный Эрмитаж хранит сокровища из Нидерландов — шедевры, созданные нашими самыми известными художниками. Наша общая история, в которой огромную роль сыграл Петр Великий, а затем и Екатерина Великая, послужила прочной основой для создания форпоста Эрмитажа в Нидерландах. Сотрудничество с Эрмитажем — результат крепкой и глубокой связи между Амстердамом и Санкт-Петербургом.

Да, мы прагматики, в этом наш национальный характер. Создание выставочного центра Эрмитажа в Амстердаме — лучший способ открыть всемирно известную эрмитажную коллекцию для широкой голландской аудитории. Мы следуем традициям: золотой век — это время, которым мы всё еще гордимся. Шедевры Государственного Эрмитажа напоминают нам о той славной эпохе.

Мне всегда хотелось работать в Санкт-Петербурге! Мой дед, врач, работал здесь с известным российским физиологом профессором Иваном Павловым в 1935 году.

Что меня действительно радует здесь, так это огромные усилия, которые люди в России прикладывают для создания культурного диалога в политически трудные времена. Это важный и искренний ответ на ухудшившиеся политические отношения.

Русская культура имеет огромную и богатую историю и еще более блестящее будущее. Уровень современных российских художников, архитекторов и дизайнеров невероятно высок. Нам следует приложить больше усилий к развитию международного обмена.

Мне нравится — и за пределами России более всего будет не хватать — теплоты и гостеприимства людей, с которыми мы так много общаемся. Мне будет не хватать исключительного качества молодых художников, смелости, с которой организованы авангардные выставки, и захватывающих дух инноваций в художественном отражении социальных проблем. Запад должен держать глаза открытыми.

Не пропустите предстоящую архитектурную биеннале в Венеции, где темой стал железнодорожный вокзал¹: там вы можете попасть на борт фантастического инновационного будущего культуры.



Ханс Весселинг (четвертый слева).
Центральный выставочный зал «Манеж».
Октябрь 2017

¹ О павильоне России на XVI Международной архитектурной биеннале в Венеции (2018) см. на с. 98–100.

МАРИЯ ЭЛЬКИНА



Мария Элькина.
Здание Главного штаба.
Март 2018

ВОЗМОЖНОСТЬ ПОТЕРЯТЬСЯ

ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА,
ЦЕНЯЩЕГО КАЖДУЮ СВОЮ МИНУТУ,
ВАЖНО ЛЕГКО ОРИЕНТИРОВАТЬСЯ
В ПРОСТРАНСТВЕ. ЭТО ЦЕННОСТЬ, КОТОРУЮ
НЕ ПРИНЯТО ПОДВЕРГАТЬ СОМНЕНИЮ.

Идеал здания рациональной эпохи индустриализации — простой, понятный до последнего камня Парфенон. Ле Корбюзье им восхищался. На первых этапах своей карьеры он придумал, как не только здания, но и целые города довести до простых, воспроизводимых схем. Одновременно он рисовал эротического и несколько пугающего содержания акварели. Ясность в чем бы то ни было, и архитектура не исключение, — это всегда попытка рационализации, упражнение в отсеке как бы ненужного с целью достижения однозначности. Здесь кроется страх перед мифологическим лабиринтом Минотавра, из которого никогда не вернуться.

Архитектор Бернارد Чуми описал архитектурный парадокс как невозможность одновременного восприятия «пирамиды», то есть внешней формы, и «лабиринта», внутреннего пространства.

Здание Главного штаба — идеальная иллюстрация данного парадокса: статный фасад в качестве декорации и сложная последовательность из больших и маленьких помещений за ним. В этом противоречии кроется сама суть архитектуры. Стена скрывает неведомое, другой мир, о содержании которого невозможно догадываться, находясь снаружи.

Когда постройка создается для реальных нужд, она вбирает в себя всю сложность жизни и неизбежно становится запутанной внутри. Посещение музея в восточном крыле Главного штаба представляется архаичным опытом: лишь очень умудренный посетитель понимает, где он находится и куда хочет попасть. Но, вероятно, только так есть шанс ощутить сакральное значение музея для современного мира. Посетитель не должен быть потребителем, которому предоставлен абсолютный комфорт. Смысл соприкосновения с искусством состоит в тотальной эмоциональной самоотдаче.

Только блуждание в таком случае можно расценивать как подлинное переживание. Невозможность легко достигнуть цели или найти выход лишает шанса на компромисс, заставляет либо испытать панику и бежать, либо отдаться на милость загадочного мира по тупору ампириного фасада.

В ОФИСЕ
ДИЗАЙН-БЮРО
MIJKSENAAR
(АМСТЕРДАМ).
2017



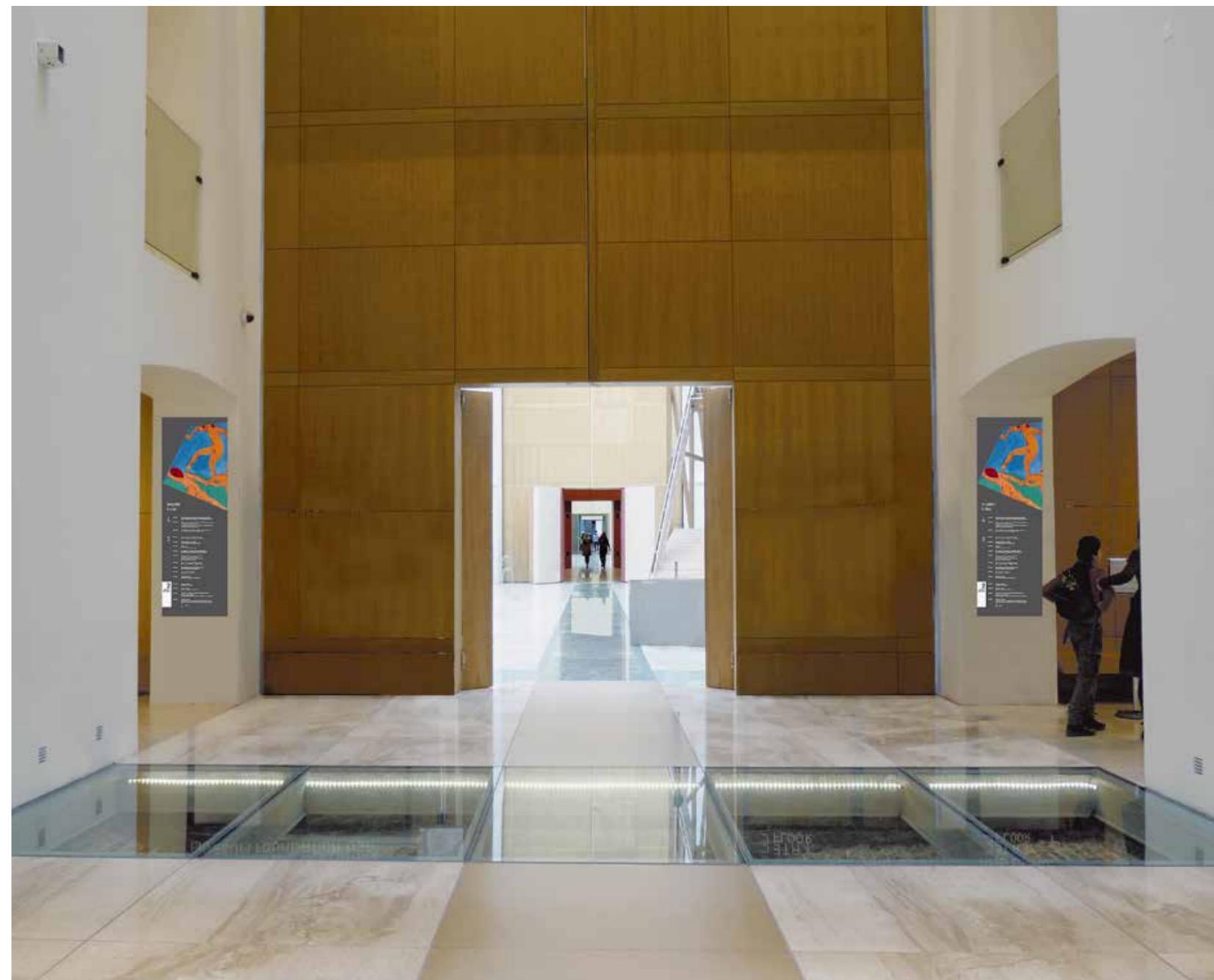
НОВАЯ НАВИГАЦИЯ В ГЛАВНОМ ШТАБЕ

В НАЧАЛЕ 2016 ГОДА ДИЗАЙН-БЮРО MIJKSENAAR (НИДЕРЛАНДЫ)
ПРИСТУПИЛО К РАЗРАБОТКЕ НАВИГАЦИОННОЙ СТРАТЕГИИ ДЛЯ ЗДАНИЯ
ГЛАВНОГО ШТАБА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ. АМСТЕРДАМСКАЯ КОМПАНИЯ
БЫЛА ВЫБРАНА В ТОМ ЧИСЛЕ С УЧЕТОМ ЕЕ ОПЫТА В РАЗРАБОТКЕ
ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНА НАВИГАЦИИ ДЛЯ АЭРОПОРТА СХИПХОЛ
В АМСТЕРДАМЕ. СЕГОДНЯ ПЕРВАЯ ЧАСТЬ НОВОЙ НАВИГАЦИИ —
В СТАДИИ РЕАЛИЗАЦИИ.

Нидерландское бюро Mijksenaar победило в международном конкурсе проектировщиков и дизайнеров системы навигации в Главном штабе (крыло Росси). Конкурс (сентябрь–декабрь 2015 года) был организован Фондом «Эрмитаж XXI век» по поручению Государственного Эрмитажа. К участию были приглашены российские и европейские компании, специализирующиеся на внутренних навигационных системах музеев, выставочных центров, аэропортов. Важным критерием для жюри Государственного Эрмитажа был опыт в сфере экспертизы и оптимизации внутренних навигационных систем.



ДВИЖУЩИЕСЯ ВИДЕОИЗОБРАЖЕНИЯ ТЕКУЩИХ ВЫСТАВОК НА ФАСАДЕ ГЛАВНОГО ШТАБА ПРИГЛАШАЮТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ ВОЙТИ В ЗДАНИЕ. ТАК ВИЗУАЛЬНО БУДЕТ ВЫДЕЛЕН НЕПРИМЕТНЫЙ ВХОД В ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ ДЛИНОЙ 580 МЕТРОВ.



ВНУТРИ ЗДАНИЯ ПРИ ПОМОЩИ АНИМАЦИИ ЛЮБИТЕЛИ ИСКУССТВА СМОГУТ ОТКРЫТЬ ДЛЯ СЕБЯ ОБШИРНУЮ МУЗЕЙНУЮ КОЛЛЕКЦИЮ. НА ЦИФРОВЫХ ЭКРАНАХ ПРЕДСТАВЛЕНЫ КАРТИНЫ МОНЕ, РЕНУАРА, МАТИССА. АНИМАЦИОННЫЕ ПРОЕКЦИИ ИНФОРМИРУЮТ О РАСПОЛОЖЕНИИ И СОДЕРЖАНИИ ВРЕМЕННЫХ И ПОСТОЯННЫХ ВЫСТАВОК И СЛУЖАТ ПРОВОДНИКОМ В НЕОБЫКНОВЕННЫЙ МИР ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XIX–XX ВЕКОВ.

Mijksenaar

wayfinding experts

Мы помогаем миллионам
людей найти свой путь
в Государственном Эрмитаже ...

... и многих других прекрасных
местах в мире.



ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА 86

В настоящее время сознание того, что мы переживаем острый, гибельный кризис культуры, проникло в самые широкие слои общества. Сигналом тревоги для неисчислимой массы людей во всем мире стал «Закат Европы» Шпенглера. Это вовсе не означает, что все читателям знаменитой книги безоговорочно приняли декларируемые в ней взгляды. Но эта книга открыла им самую идею возможности упадка современной культуры, в поступательное развитие которой они прежде верили всецело и без reservations. Неколебимый культурный оптимизм остается теперь уделом либо тех, кому недостает проницательности понять, в чем беда нынешней культуры и что, значит, они сами втянуты в процесс ее фальсификации, либо тех, кто полагает, что благодаря собственной спасительной общественной или политической доктрине держит будущее культуры в своих руках, дабы затем осчастливить обделенное человечество. Между отчаявшимся культурным пессимизмом и уверенностью в грядущем рае на земле — находят себе место те, кто ясно видит серьезные недуги и пороки современности, кто не знает, как их вылечить или исправить, однако они действуют и надеются, пытаются понять и готовы не спастись перед трудностями. Было бы, наверное, любопытно представить в виде кривой то ускорение, с которым во всем мире исчезло из речевого обихода слово «прогресс».

АНТИЧНОСТЬ 101

3

ЙОХАН ХЕЙЗИНГА. В ТЕНИ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ. 1935



Я ХОЧУ ПОГОВОРИТЬ О ХУДОЖНИКЕ,
ЗАНИМАЮЩЕМ ОДНО ИЗ ВЕДУЩИХ МЕСТ
НЕ ТОЛЬКО В ОБЛАСТИ КАРИКАТУРЫ,
НО И ВООБЩЕ В СОВРЕМЕННОМ
ИСКУССТВЕ, О ХУДОЖНИКЕ, КОТОРЫЙ
РАЗВЛЕКАЕТ ПАРИЖАН, ДЕНЬ ЗА ДНЕМ
УДОВЛЕТВОРЯЯ ИХ ПОТРЕБНОСТИ
В ЗАБАВЕ И НЕПРЕРЫВНО ПОСТАВЛЯЯ
ИМ ПИЩУ ДЛЯ ВЕСЕЛЬЯ. И СКРОМНЫЙ
ОБЫВАТЕЛЬ, И ДЕЛЕЦ, И МАЛЬЧИШКА,
И ЖЕНЩИНА — ВСЕ СМЕЮТСЯ И —
О, НЕБЛАГОДАРНЫЕ! — ПРОХОДЯТ
МИМО, ЧАСТО И НЕ ВЗГЛЯНУВ НА
ИМЯ АВТОРА. ПО СЕЙ ДЕНЬ ТОЛЬКО
НАСТОЯЩИЕ ЦЕНИТЕЛИ ИСКУССТВА
СУМЕЛИ ПОНЯТЬ ЗНАЧИТЕЛЬНОСТЬ ЕГО
ТВОРЧЕСТВА И ОТНЕСЛИСЬ К НЕМУ С
ДОЛЖНОЙ СЕРЬЕЗНОСТЬЮ. ЧИТАТЕЛЬ,
КОНЕЧНО, УЖЕ ДОГАДАЛСЯ, ЧТО РЕЧЬ
ИДЕТ О ДОМЬЕ.

ШАРЛЬ БОДЛЕР. ГАЗЕТА «ПЭН». 1858

ОНОРЕ ДО МЬЕ

Оноре Домье
Вокзал Сен-Лазар
Франция. 1862–1868
Уголь, тушь пером и кистью, акварель,
гуашь, белла. 38,7 × 55,1 см
Государственный Эрмитаж

1843 ГОД: СЕРИЯ ЛИТОГРАФИЙ «ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ» (LES CHEMINS DE FER) ОНОРЕ ДОМЬЕ
1844 ГОД: «ДОЖДЬ, ПАР И СКОРОСТЬ» УИЛЬЯМА ТЁРНЕРА
1876 ГОД: СЕМЬ ВЕРСИЙ «ВОКЗАЛА СЕН-ЛАЗАР» КЛОДА МОНЕ



МОЛЬЕР С КАРАНДАШОМ

НА ЧЕТВЕРТОМ ЭТАЖЕ ГЛАВНОГО ШТАБА ОТКРЫЛАСЬ ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ТВОРЧЕСТВУ ФРАНЦУЗСКОГО ХУДОЖНИКА ОНОРЕ ДОМЬЕ. В НЕЙ ПРЕДСТАВЛЕНЫ КАРТИНА «НОША», РИСУНОК «КРЕСЛО В ПАРТЕРЕ», А ТАКЖЕ 15 ЭСТАМПОВ. РИСУНКИ И ЭСТАМПЫ БУДУТ МЕНЯТЬСЯ ТРИЖДЫ В ГОД — ГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ОСОБО ЧУВСТВИТЕЛЬНЫ К СВЕТУ.

Творческое наследие Оноре Домье насчитывает около 300 картин, более тысячи рисунков, около четырех тысяч литографий, более 100 скульптур. Домье был известен современникам, прежде всего, как мастер политической и социальной карикатуры. Сатирической тематике посвящены преимущественно эстампы мастера, а также многие его рисунки и скульптуры.

В начале 1830-х появились первые листы Домье на острополитические темы (критика Июльской монархии и короля Луи Филиппа). Ужесточение цензуры в 1835 году сделало публикацию карикатур на власть невозможной. С этого времени и вплоть до 1870-х Домье занимался преимущественно социальной карикатурой. Большая часть литографий мастера была исполнена для ежедневной сатирической газеты «Шаривари» (Le Charivari). Издание представляло собой двойной лист, на третьей странице которого помещали карикатуры. Те же литографии печатались отдельными тиражами на плотной белой бумаге. В отличие от газетных оттисков, всегда черно-белых, упомянутые отпечатки зачастую раскрашивались акварелью (считается, что это делали мастера-ремесленники по инициативе издателя).

Домье не случайно называют свидетелем своей эпохи: его эстампы можно рассматривать как энциклопедию жизни парижан, с их нравами, страхами, модами, горестями и радостями. В то же время художественные приемы Домье предвосхитили искусство конца столетия и оказали влияние на Эдгара Дега, Винсента Ван Гога, Анри де Тулуз-Лотрека.

Рисунки Домье относятся в основном к 1850–1860-м годам. Тематически многие из них связаны с эстампами: зачастую Домье выбирал сюжеты, уже знакомые публике по литографиям, в расчете на успех рисунков у коллекционеров. Но по сравнению с эстампами в рисунках Домье, как правило, меньше сарказма и едкой иронии.

Делакруа, обращаясь к Домье, писал: «Нет человека, которого я более ценил бы и которым я более восторгался бы, чем Вами».

Оноре де Бальзак

У этого парня под кожей мускулы Микеланджело.

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



Оноре Домье
Бесконечно долгое ожидание на станции — Поразительно! Поезда всё нет!.. Обычно он опаздывает только на три четверти часа, а сегодня мы ждем уже полтора часа!.. Точность — не вежливость поездов!.. Лист из серии «Железные дороги». 1843. Литография, акварель. Государственный Эрмитаж

«Чопорные буржуа, навсегда запомнившие большинство типов, созданных художником, в то же время упрекали его в том, что он “рисует безобразие”».

Виолле-ле-Дюк, которому принадлежат эти слова, сказал правду. В годы Второй империи Домье делал рисунки для “Монд иллюстре”, их затем превращали в гравюры на дереве. И подписчики журнала возмущались именно тем, что художник, с точки зрения буржуа, “рисовал некрасиво”.

Давайте же разберемся в этом вопросе. В своих прекрасных беседах с Полем Гзелем Роден выступает самым лучшим защитником Домье. Он говорил:

“В изобразительном искусстве красиво лишь то, в чем есть характер.”

Характер — это глубокая правда реальной жизни, все равно — красивой или безобразной. Ее даже можно назвать двойной правдой: это внутренняя правда, переданная через внешнюю, это душа, идея, которую выражают черты лица, жесты и действия человека, оттенки неба, линия горизонта.

Для истинно большого художника вся природа обладает характером: беспощадная искренность его наблюдений проникает в скрытый смысл всех вещей.

И то, что считается в природе безобразным, часто выказывает более характера, нежели то, что называют красивым, поскольку в гримасе порочной физиономии, во всяком уродстве, в каждом клейме позора внутренняя правда светится резче, чем в правильных и здоровых чертах”.

Не здесь ли, как указывал уже Анри Марсель, причина “беспощадности художника по отношению к натуре, которую представляла ему политика”? Учитывая эти слова Родена, мы можем сказать, что, создавая бюсты и лица деятелей Июльской монархии, Домье не только испытывал “своего рода упоение рисунком, вроде того, что чувствовал Йорданс, рисуя грудастых девок, или Броувер, которому рожи пьяниц виделись пробками от графинов”, но и действительно рассматривал внешнее уродство своих персонажей как отражение “нравственного уродства, какое он в них замечал”».

Раймон Эсколье. «Оноре Домье»

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА



«У Домье есть некоторая общность с Мольером. Подобно Мольеру, Домье идет прямо к намеченной цели. Замысел художника доходит до зрителя сразу. Стоит взглянуть — и всё понятно. Подписи под его рисунками мало что к ним добавляют, и большей частью без них вполне можно было бы обойтись. Комический эффект возникает у него как бы произвольно. Художник его не добивается и, кажется, даже забывает о своей исходной задаче. Карикатура Домье изумляет полнотой выразительности, и при этом в ней нет ни злобности, ни яда. Во всех его работах чувствуется чистосердечие и добродушие. Хочу напомнить, что художник не раз отвергал весьма благодарные сатирические сюжеты, мотивируя свой отказ тем, что предложенная ему тема выходит за пределы комического и может оскорбить человеческое достоинство. Когда гравюры его производят горестное или жуткое впечатление, это происходит почти против его воли. Просто-напросто он точно передал свое впечатление от увиденного. Домье страстно и искренне любит природу, поэтому абсолютное комическое начало мало ему доступно. Более того, он тщательно избегает всего, что, по его мнению, не будет тотчас и с полной ясностью понято французской публикой».

Шарль Бодлер. «О некоторых французских карикатуристах»

- 11 **Оноре Домье**
Подумаешь только, теперь все пассажиры проносятся у нас перед носом!..
Лист из серии «Железные дороги». 1843
Литография, акварель
Государственный Эрмитаж
- 21 **Оноре Домье**
Впечатления и давления в путешествии
— Ах, пощадите! Нам всем конец!..
— Нет же! Просто-напросто поезд тронулся...
Когда состав движется вперед, пассажиры движутся назад... Это всем известно!
Лист из серии «Железные дороги». 1843
Литография, акварель
Государственный Эрмитаж

«Несправедлива и вместе с тем своеобразно закономерна судьба Оноре Домье, как и судьба всякого гения. Широкая популярность сопутствовала ему при жизни: в течение почти полувека поколения трех революций внимали каждому штриху его карандаша, каждому крепкому словцу его надписей. Но то была поверхностная популярность журналиста, исчерпывающую формулу которой дал его современник Бодлер: "буржуа, деловой человек, мальчишка, женщина — все они каждое утро смеялись при виде его карикатур и... проходили мимо — неблагодарные! — часто не посмотрев даже на подписанное имя". И действительно, современники видели в Домье меткого карикатуриста, но проглядели под его веселым балагоном шута серьезнейшего художника; только немногие избранные, как Бодлер, Делакруа, Мишле, чувствовали его удельный вес. Таков рок искусства карикатуры: злободневное заслоняет в нем вневременное, и оно сдается в архив, как только злоба дня теряет свою соль. Рисунки Домье потонули в ворохе старых бумаг. Его картины исчезли в руках частных коллекционеров. Пелена забвения готова была затянуть его скромные инициалы: "H. D.".

Но правильно сказал где-то Поль Гоген: "Карикатура перестает быть карикатурой с того момента, как она становится искусством". Домье снова оживает в художественном сознании европейского общества, и оживает в новом ореоле — великой, почти универсальной артистической личности».

Яков Тугендхольд. «Предвестник: Оноре Домье»
(Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. М.; Л., 1928)

Через 16 лет после начала строительства железной дороги между Сент-Этьеном и Андрестье, в 1843 году, Домье создал серию литографий о железной дороге: пассажиры, сигнальщики, растерянные ящики, — испуганные, спящие, сердитые, веселые, опаздывающие и утомленные долгим ожиданием поезда... Есть несколько тематических серий и отдельных литографий, посвященных железной дороге, в том числе включенных в другие серии и опубликованных французскими газетами.

Период создания «железнодорожных» карикатур Домье — между 1843 и 1864/1867 годами. В течение этого периода менялись стиль, построение рисунка, материалы: с 1843-го по 1850-й персонажи сохраняют естественные пропорции тела, с 1852-го Домье рисует людей подчеркнуто диспропорционально (большие головы и маленькие тела), в 1860-м он возвращается в рисунках к нормальным пропорциям тел.

Локомотивы, железнодорожные составы, пассажиры в вагонах без крыши или под крышей, часто — в вагонах третьего класса, в толчее вокзала, в ожидании поезда, у касс или при упаковке багажа: в этих работах Домье — его современники, с их жаждой приключений, тоской о комфорте, страхом и скукой поезда (эмоциями новизны и разочарования, разницы идеализированного и реального).

«Гравюры Гаварни и Домье по справедливости были названы дополнениями к "Человеческой комедии". Я убежден, сам Бальзак поддержал бы это мнение, тем более обоснованное, что талант художника-бытописателя является талантом смешанным, поскольку в него вливается значительная литературная струя».

Шарль Бодлер



Кадр из мультфильма Джеффа Данбара «Закон Домье» (Великобритания, 1992)

Идея создания мультфильма принадлежит Полу Маккартни и его жене Линде. Музыка к «Закону Домье» написал сам Пол. В 1993 году мультфильм получил премию Британской академии кино и телевизионных искусств (BAFTA).

ИЗОБРАЖЕНИЕ: GRAND SLAMM PARTNER SHIP

«А поезда проходили мимо в установленные сроки по об- им рельсовым путям, так как сообщение вполне восстано- вилось. Они проходили мимо, безжалостные в своем меха- ническом могуществе, равно-душные ко всем этим драмам и преступлениям, не ведая ни о чем. Что им до незнакомцев, потерпевших крушение в пути, раздавленных под колесами! Мертвых унесли, кровь обтерли, и люди снова мчались вперед, туда, к будущему. <...>

И все это было в движении, мчалось, механически, побе- доносно устремляясь с математической точностью в грядущее, совершенно не думая о том, что тут, рядом, еще существует человек, а в недрах его тайно живут страсть и извечная тяга к преступлению».

Эмиль Золя. «Человек-зверь»

ИЗОБРАЖЕНИЕ:
PLAZA PRODUCTION INTERNATIONAL



КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ»
(Франция, 1938)

«Отличительное качество Домье как художника — его определенность. Его рисунок — свободный и легкий, это непрерывная импровизация. У него феноменальная, почти сверхчеловеческая память, которая заменяет ему живую модель. Художник изумительно владеет искусством портретирования: делая карикатуры и преувеличивая качества оригиналов, он так преданно держится природы, что эти произведения могут служить моделями для всех портретистов».

Шарль Бодлер



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ОНОРЕ ДОМЬЕ
Стоянка тридцать секунд
— Держи, Жозеф!.. Вот всё, что у меня есть для тебя... Три свертка и пассажир. Позаботься прежде всего о свертках!..
Лист из серии «Железные дороги». 1843
Литография, акварель
Государственный Эрмитаж

«Приближение поезда все более и более обозначалось движением при- готовлений на станции, беганьем артельщиков, появлением жандармов и служащих и подъездом встречающих. Сквозь морозный пар виднелись рабочие в полушубках, в мягких валеных сапогах, переходившие через рельсы загибающихся путей. Слышался свист паровика на дальних рельсах и передвижение чего-то тяжелого.

<...> Вдали уже свистел паровоз. Через несколько минут платформа задрожала, и, пыхая сбиваемым книзу от мороза паром, прокатился па- ровоз с медленно и мерно нагибающимся и растягивающимся рычагом среднего колеса и с кланяющимся, обвязанным, заиндевелым машинистом; а за тендером, всё медленнее и более потрясая платформу, стал проходить вагон с багажом и с визжавшей собакой; наконец, подрагивая пред оста- новкой, подошли пассажирские вагоны.

Молодцеватый кондуктор, на ходу давая свисток, соскочил, и вслед за ним стали по одному сходить нетерпеливые пассажиры: гвардейский офицер, держась прямо и строго оглядываясь; вертлявый купчик с сумкой, весело улыбаясь; мужик с мешком через плечо».

Лев Толстой. «Анна Каренина»

ИЗОБРАЖЕНИЕ:
© КИНОЦЕНТР «МОСФИЛЬМ», 2018



КАДР ИЗ ФИЛЬМА
«АННА КАРЕНИНА»
(СССР, 1967)

Art | Basel Basel

Participating Galleries

#
303 Gallery
47 Canal

A
A Gentil Carioca
Miguel Abreu
Acquavella
Air de Paris
Juana de Aizpuru
Helga de Alvear
Andréhn-Schiptjenko
Aplicat-Prazan
The Approach
Art : Concept
Alfonso Artiaco

B
von Bartha
Guido W. Baudach
elba benitez
Bergamin & Gomide
Berinson
Bernier/Eliades
Fondation Beyeler
Daniel Blau
Blum & Poe
Marianne Boesky
Tanya Bonakdar
Bortolami
Isabella Bortolozzi
BQ
Gavin Brown
Buchholz
Buchmann

C
Cabinet
Campoli Presti
Canada
Gisela Capitan
carlier gebauer
Carzaniga
Casas Riegner
Pedro Cara
Cheim & Read
Chemould Prescott Road
Mehdi Chouakri
Sadie Coles HQ
Contemporary Fine Arts
Continua
Paula Cooper
Pilar Corrias
Chantal Crousel

D
Thomas Dane
Massimo De Carlo

dépendance
Di Donna
Dvir

E
Ecart
Eigen + Art

F
Konrad Fischer
Foksal
Fortes D'Aloia & Gabriel
Fraenkel
Peter Freeman
Stephen Friedman
Frith Street

G
Gagosian
Galerie 1900-2000
Galleria dello Scudo
gb agency
Annet Gelink
Gladstone
Gmurzynska
Elvira González
Goodman Gallery
Marian Goodman
Bärbel Grässlin
Alexander Gray
Richard Gray
Howard Greenberg
Greene Naftali
greengrassi
Karsten Greve
Cristina Guerra

H
Michael Haas
Hauser & Wirth
Hazlitt Holland-Hibbert
Herald St
Max Hetzler
Hopkins
Edwynn Houk
Xavier Hufkens

I
i8
Invernizzi
Taka Ishii

J
Bernard Jacobson
Alison Jacques
Martin Janda
Catriona Jeffries
Annely Juda

K
Kadel Willborn
Casey Kaplan
Georg Kargl
Karma International
kaufmann repetto
Sean Kelly
Kerlin
Anton Kern
Kewenig
Kicken
Peter Kilchmann
König Galerie
David Kordansky
KOW
Kraupa-Tuskany Zeidler
Andrew Kreps
Krinzinger
Nicolas Krupp
Kukje / Tina Kim
kurimanzutto

L
Lahmière
Landau
Simon Lee
Lehmann Maupin
Tanya Leighton
Lelong
Lévy Gorvy
Gisèle Linder
Lisson
Long March
Luhring Augustine
Luxembourg & Dayan

M
Kate MacGarry
Magazzino
Mai 36
Giò Marconi
Matthew Marks
Marlborough
Hans Mayer
Mayor
Fergus McCaffrey
Greta Meert
Anthony Meier
Urs Meile
Mendes Wood DM
kamel mennour
Metro Pictures
Meyer Riegger
Massimo Minini
Victoria Miro
Mitchell-Innes & Nash
Mnuchin

Stuart Shave/Modern Art
The Modern Institute
Jan Mot
Vera Munro

N
nächst.St. Stephan Rosemarie
Schwarzwälder
Nagel Draxler
Richard Nagy
Edward Tyler Nahem
Helly Nahmad
Neu
neugerriemschneider
Franco Noero
David Nolan
Nordenhake
Georg Nothelfer

O
Nathalie Obadia
OMR

P
Pace
Pace/MacGill
Maureen Paley
Alicia Pauli
Perrotin
Petzel
Francesca Pia
Plan B
Gregor Podnar
Eva Presenhuber
ProjecteSD

R
Almine Rech
Reena Spaulings
Regen Projects
Rodeo
Thaddaeus Ropac

S
Salon 94
Esther Schipper
Rüdiger Schöttle
Greta Meert
Thomas Schulte
Natalie Seroussi
Sfeir-Semler
Jack Shainman
ShanghART
Sies + Höke
Sikkema Jenkins
Skarstedt
SKE
Skopia / P.-H. Jaccaud
Sperone Westwater

Sprüth Magers
St. Etienne
Nils Staerk
Stampa
Standard (Oslo)
Starmach
Christian Stein
Stevenson
Luiza Strina

T
Take Ninagawa
Tega
Templon
Tokyo Gallery + BTAP
Tornabuoni
Tschudi
Tucci Russo

W
Waddington Custot
Nicolai Wallner
Washburn
Barbara Weiss
Michael Werner
White Cube
Barbara Wien
Jocelyn Wolff

Z
Thomas Zander
Zeno X
ZERO...
David Zwirner

Feature
Raquel Arnaud
bitforms
Bernard Bouche
Bureau
ChertLüdde
James Cohan
Monica De Cardenas
Fonti
Galerist
Grimm
Barbara Gross
Hamiltons
Hanart TZ
Hollybush Gardens

hunt kastner
Kalfayan
Lange + Pult
Emanuel Layr
Löhrli
Jörg Maass
Max Mayer
Lorcan O'Neill
P420
Franklin Parrasch
Nara Roesler
Richard Saltoun
Pietro Sparta
Supportico Lopez
The Third Line
Upstream
Zlotowski

Statements
The Box
Sandy Brown
Carlos/Ishikawa
Croy Nielsen
Essex Street
Experimenter
Freedman Fitzpatrick
JTT
Jan Kaps
Antoine Levi
Madragoa
Mary Mary
mor charpentier
Morán Morán
One and J.
Deborah Schamoni
Stigter Van Doesburg
White Space Beijing

Edition
Brooke Alexander
Niels Borch Jensen
Alan Cristea
mfc - michèle didier
Fanal
Gemini G.E.L.
Sabine Knust
Lelong Editions
Carolina Nitsch
Paragon
Poligrafa
Susan Sheehan
STPI
Two Palms

Photograph taken at Kunsthalle Basel

June 14–17, 2018



ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА»
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
В СОСТАВЕ ГМВЦ «РОСИЗО» И ФОНД КУЛЬТУРЫ «ЕКАТЕРИНА»
23 МАРТА — 20 МАЯ 2018

ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА

ФЕНОМЕН ПОЕЗДА, ЕГО ДИНАМИКА, НЕОЖИДАННОСТЬ ЕГО ПОЯВЛЕНИЯ, ФАКТ ЕГО ПРИБЫТИЯ, ЕГО ВТОРЖЕНИЕ В ЕСТЕСТВЕННУЮ РЕАЛЬНОСТЬ ВОШЛИ В ИСТОРИЮ КУЛЬТУРЫ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ КАК АБСОЛЮТНО РАДИКАЛЬНЫЙ И ВМЕСТЕ С ТЕМ КАНОНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ. ИМИДЖ ПОЕЗДА И СВЯЗАННЫЕ С НИМ КОНТЕКСТЫ ОБОГАТИЛИ СМЫСЛ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ОТКРЫЛИ ОСОБОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОММУНИКАЦИЙ.

Техногенный мир, возникший в период рождения Машины, обрел свою уникальность и полноту именно с приходом в цивилизацию железных дорог, с их суверенностью и возможностью независимого тотального существования практически в любой точке планеты. Именно феномен железных дорог, начиная со знаменитого фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», оказал влияние на новую, техногенную образность, формировавшуюся параллельно со становлением кинематографа. Публичный показ «Прибытия поезда», свершившийся более 100 лет тому назад, ввел в историю культуры метафору нашей цивилизации, соединив в себе индустриальность, наглядность изменения координат времени и акустические формы приближающихся масс искусственной гравитации. Идеальность и бесконечная вариативность этой метафоры, ее контексты, соотнесенные с культурой фотографии, позволили выразить принципиальные изменения художественной мысли, начиная с драматургии романа Льва Толстого «Анна Каренина», вокзальных сцен в стратегиях импрессионизма, в футуристических прогнозах, в идеях Транссибирской магистрали, способных создать новые диалоги между западом и востоком Евро-Азиатского континента. Образность проекта рассматривает важность опыта русской истории, ее включенность в мировые социокультурные преобразования, происходящие в современной цивилизации.

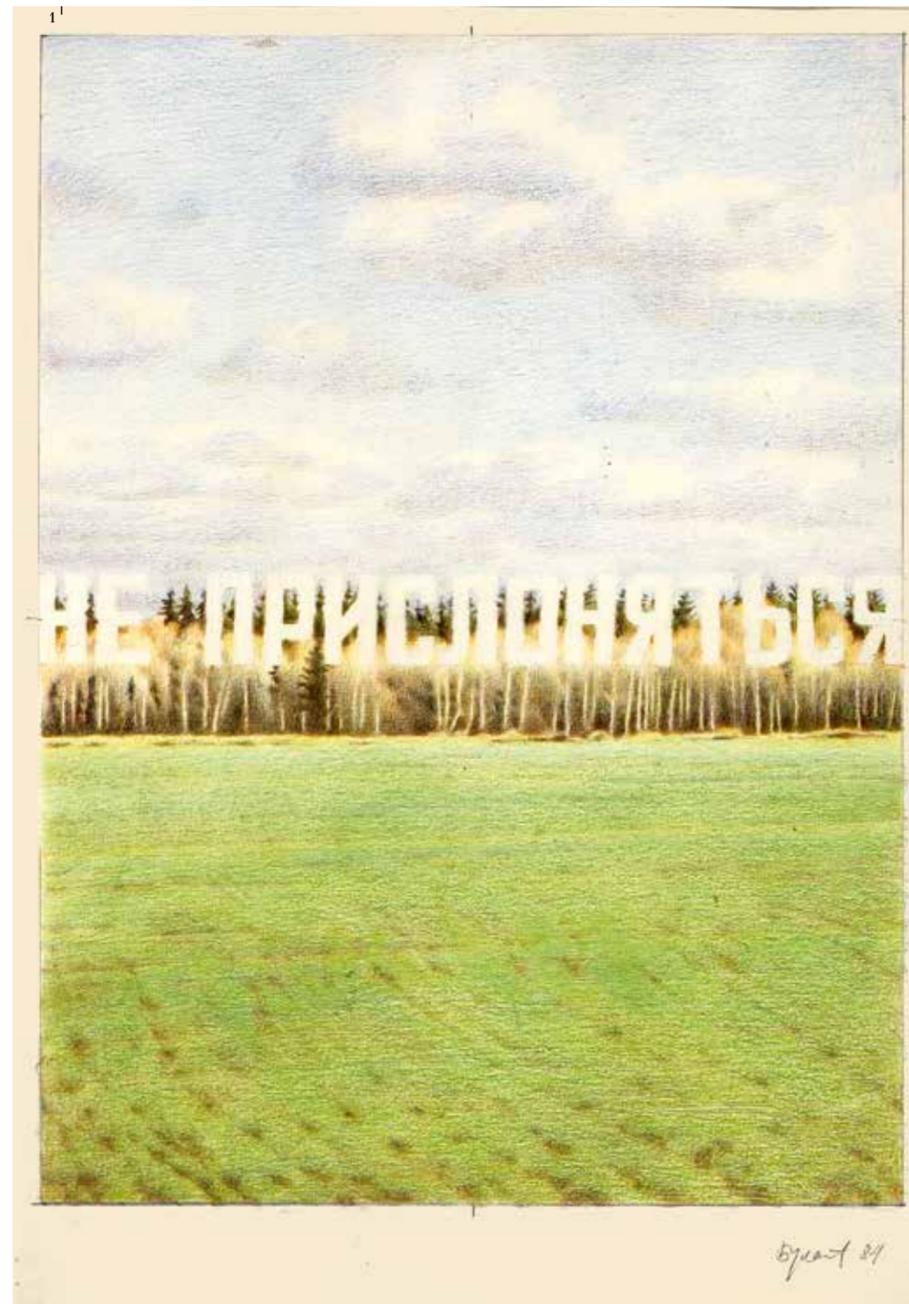
Блез Сандрап

**...Паровоз,
Моего грядущего
свернутый парус**

Попадая в пространство проекта, вслушиваясь и всматриваясь в его визуально-акустический образ, мы попытаемся пережить безграничную перспективу «прибытия поезда», заданную ее исходной точкой — фильмом братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896).

Наш поезд движется через узловые точки культуры и социальной реальности, преодолевая временные пласты и огромные территории. Мы видим его образ в разных формах, в разных жанрах и техниках: в документальной хронике, в экспериментах немого кинематографа, киноавангарде и видеоарте, в живописи, музыке и литературе. Мы путешествуем, собирая в единую целостность страны, культуры и историю. На этом маршруте нам встречаются поезда, унесенные фантазией Жоржа Мельеса на Луну и Меркурий, агитпоезда Александра Медведкина и Дзиги Вертова, поезд Великой Победы и почтовый экспресс, проходивший в начале XX века по северной части Тихоокеанской железной дороги, вагон, который в морозильном отделении для устриц возвращает из Германии тело Чехова, и индустриальные поезда Транссибирской магистрали, отправленные в будущее. Прорываясь в новую, информационную эпоху, поезд выступает и носителем этой новой информации, символом коммуникации и прогресса, проходящим через всю историю нашей цивилизации. Его смысловые конструкции можно рассматривать как универсальный для искусства XX века знак радикальных перемен, который открывает техногенный мир во всех формах его проявления: от текста до новейших визуально-акустических стратегий.

Художественное пространство России становится фокусом этого движения, прокладывая новые маршруты для социокультурных прогнозов и перспектив.



1 | **Эрик Булатов**
Не прислоняться
1984
Бумага, цветной карандаш
30,5 × 21 см
Собрание Екатерины
и Владимира Семеновича

2 | **Владимир Кожухарь**
Без названия (Цистерна)
2005
Собрание Екатерины
и Владимира Семеновича

3 | **Павел Отдельнов**
Inside. Outside
2012
Холст, масло. 105 × 195 см
Предоставлено автором

4 | **Семен Файбисович**
Серый день
1990
Холст, масло. 160 × 290 см
Собрание Екатерины
и Владимира Семеновича



Образ поезда, проходящий через три этажа Фонда культуры «ЕКАТЕРИНА», позволит нам пересечь Евро-Азиатский континент от Парижа до Дальнего Востока, затем, взлетев на Луну, оказаться в Северной Америке и вновь возвратиться в Россию, представ перед полотнами Эрика Булатова, Ильи Кабакова, Семена Файбисовича, Владимира Янкилевского и Павла Отдельнова.

ВОКЗАЛ КАК ПРОСТРАНСТВО ИННОВАЦИЙ



ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ КАК ВХОД В ТВОРЧЕСКО-ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ СРЕДУ — ИМЕННО ЭТА ИДЕЯ БУДЕТ РЕАЛИЗОВАНА ПРИ СТРОИТЕЛЬСТВЕ ТРАНСПОРТНОГО УЗЛА ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО». КАК В «СКОЛКОВО» СОБИРАЮТСЯ ПРЕВРАТИТЬ ИНФРАСТРУКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ В ПРОСТРАНСТВО ИННОВАЦИЙ, ГДЕ ЛЮДИ НАЧИНАЮТ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ЕЩЕ НА ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОЙ ПЛАТФОРМЕ, — РАССКАЗЫВАЕТ ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ОБЪЕДИНЕННОЙ ДИРЕКЦИИ ПО УПРАВЛЕНИЮ АКТИВАМИ И СЕРВИСАМИ (ОДАС) «СКОЛКОВО» АНТОН ЯКОВЕНКО.

Около инновационного центра «Сколково» сейчас строится крупный транспортный узел. Какова концепция этого сооружения и в чем его предназначение? Быстрее доставить людей из города в «Сколково»?

Если бы мы хотели сделать обычный вокзал, то не стали бы заказывать проект в одном из лучших архитектурных бюро мира — Gensler — и создавать инфраструктурный арт-объект. Для этого хватило бы типового проекта.

Дабы ответить на вопрос, какими будут ворота в «Сколково», надо сначала немного пояснить, что представляет собой «Сколково» в качестве уникального пространства. Изначально при проектировании и строительстве всех основных объектов «Сколково» мы ставили архитекторам задачу: сразу же обозначить наш город на карте мировых инновационных центров как тот, о котором, во-первых, все знают и в котором, во-вторых, все хотят работать. В финал вышли две концепции: «Город-герой» и «Город-сад». Последняя показалась нам интереснее: наш инновационный центр должен выполнять не только утилитарные функции, но быть прежде всего суперкомфортным и гармоничным пространством. Мы создаем городскую среду, в которой удобно и приятно заниматься творчеством. И если европейскому ученому предлагают работать в «Сколково», он ни разу не задумывается о том, как будет жить в условиях русской зимы. Именно поэтому мы решили построить транспортный хаб, который показывает всем приезжающим, что здесь, в 20 минутах от центра Москвы, создана особая атмосфера для тех, кто хочет заниматься инновациями и наукой.

И как же вы собираетесь через простой вокзал донести до людей свои идеи?

Это весьма непростая задача. Про комфорт я уже сказал: люди, заходя в экспресс на Белорусском вокзале, сразу на платформе попадают в особое пространство. Они не ощущают неудобств, связанных с климатом. У них должно создаваться впечатление, что это одно из самых приятных и удобных мест для работы и жизни в России, да и во всем мире. И по мере продвижения к объектам «Сколково» подобное чувство будет усиливаться. В том числе для этого мы делаем уникальный архитектурный объект — улицу длиной 1 400 метров, которая начинается прямо на железнодорожной платформе. Она проходит через весь транспортный хаб, затем перетекает в торгово-офисную галерею, соединенную с технопарком «Сколково». Внутренняя магистраль, где постоянно поддерживается стабильная температура, является одновременно и внутренним проходом, и соединительной частью, и зоной ретейла, и пространством для инноваций и креатива. Что я имею в виду? Единое творческое пространство — это один из принципов «Сколково». Ведь как создаются прорывные инновации? Когда программист общается с программистом, а медик — с медиком, ничего принципиально нового они друг другу не расскажут. А вот когда разные ученые с утра до вечера, на работе и вне работы, общаются друг с другом и ядерщик делится мыслями с биомедиком, вот здесь



ФРАГМЕНТЫ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТА ТРАНСПОРТНОГО УЗЛА ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО»

и появляется возможность по-другому взглянуть на решение каких-то проблем. И мы, понимая эту необходимость, специально проектировали город-пространство так, чтобы люди разных профессий постоянно сталкивались в быту, в ежедневных ситуациях, на вокзале, на нашей комфортной улице. Они могут встретиться в магазине, потом пойти в кафе и что-то придумать. И наш транспортный хаб, где мы встречаем потоки людей в комфортной среде, — важная идеологическая составляющая всего «Сколково».

А как эта идеология воплощается в архитектурных формах?

Офисная часть нашего транспортного хаба (это башня офисного центра около платформ) фасадом как бы «перетекает» в здание вокзального перехода (это, напомним, начало большой улицы). С помощью вертикальных линий фасада башни, которые переходят в горизонтальные линии вокзала, создается визуальный эффект стремительности и формируется направление движения — к «Сколково». Мы показываем, что «Сколково» живет и творит круглые сутки.

Здание коннектора (это переход над Минским шоссе) — одно из самых сложных сооружений нашего хаба. Поскольку оно располагается над проезжей частью, у него не может быть колонн. Это будет большое закрытое пространство, протяженностью около 80 метров. Чтобы сделать сооружение такой длины без опоры, нужны очень массивные конструкции, которые «утолщают» переход. Вместе с тем наша концепция не допускает строительства толстой и унылой «трубы». Поэтому архитекторы предложили использовать горизонтальные направляющие (ламели), которые делали бы коннектор более тонким, воздушным. Эти полосы выполнены из алюминия, а стены сооружения — из стеклянных панелей. Здесь тоже заключен смысл: люди будут постоянно видеть, что в ярко освещенном зале вокзала, подвешенном в воздухе, всегда идет жизнь. Вспомните «обычные» вокзалы и переходы. Мы стараемся проскочить их как можно быстрее. На нашей же станции дети, женщины, не говоря уже обо всех остальных, будут чувствовать себя комфортно 24 часа в сутки. Это и есть настоящее ощущение комфорта, которое мы должны обеспечить нашим посетителям и жителям.

Внутри также будет много интересных дизайнерских решений. На этапе проектирования мы с архитекторами подумали, что раз у нас создается крытая улица длиной 1,4 километра, то на ней должны быть и деревья. Это будут изящные металлические конструкции, стилизованные под растения, а также выполняющие роль светильников. Это еще один знак для людей, приезжающих в «Сколково»: они сразу видят улицу, которая необычным для России образом проходит внутри контролируемого пространства, где много разных научных чудес.

ПАВИЛЬОН РОССИИ НА 16-Й МЕЖДУНАРОДНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ
САДЫ ДЖАРДИНИ
МАЙ-НОЯБРЬ 2018

ВОПРОСЫ ПРОСТРАНСТВА, ЕГО ПОСТИЖЕНИЯ И ОСВОЕНИЯ ЯВЛЯЮТСЯ КОРЕННЫМИ ВОПРОСАМИ РУССКОГО БЫТИЯ. РОССИЯ ОБИТАЕМА ТАМ, ГДЕ ПРОХОДИТ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА. ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА СЛУЖИЛА И ЕЩЕ ДОЛГО БУДЕТ СЛУЖИТЬ ИНСТРУМЕНТОМ ПОКОРЕНИЯ БЕСКРАЙНЕГО РУССКОГО ПРОСТРАНСТВА.

СТАНЦИЯ РОССИЯ

КОМИССАР/КУРАТОР: СЕМЕН МИХАЙЛОВСКИЙ

УЧАСТНИКИ: «СТУДИЯ 44» (НИКИТА ЯВЕЙН), МЕТРОГИПРОТРАНС (НИКОЛАЙ ШУМАКОВ), «ЛИТЕЙНАЯ ЧАСТЬ — 91» (РАФАЭЛЬ ДЯЯНОВ), «CITIZENSTUDIO/ГОРОЖАНЕ» (МИХАИЛ БЕЙЛИН, ДАНИИЛ НИКИШИН), STUDIO 911 (ВИКТОР КРЫЛОВ, АНТОН ЧУРЗИН, ИЛЬЯ АССОРОВ), НЭР («НОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ РАССЕЛЕНИЯ»), АРДЕН ВАЛЬД, АНАТОЛИЙ АКУЕ, ДАНИИЛ ЗИНЧЕНКО

«В вокзалах есть особенность, которой нет ни в одном из типов зданий. С каждым годом растут объемы перевозок не только пассажиров, но и грузов. Распределение потоков, которое должно происходить быстро и незаметно, требует постоянного технического и соответственного архитектурного обновления. Вокзал, созданный по принципу города, отличается от последнего тем, что городская планировка становится для людей привычной и толпа в городе способна к самоорганизации, тогда как вокзальную толпу надо непрерывно организовывать, сделав ее движение почти автоматическим. Таким образом, вокзал по своей идее — совершенный и, следовательно, почти утопичный механизм. Человек, вливающийся в этот совершенный механизм, должен стать, по сути, его частью. Архитектура помогает человеку в этом механизме ориентироваться, она направляет его. Не дает ему совершать лишних движений, неоправданных перемещений в пространстве. Есть даже понятие “потерянные подъемы” — оно означает неудачное архитектурное решение, результатом которого становятся подъемы по технологически неоправданным лестницам. Всякое нефункциональное использование пространства для вокзала неприемлемо. Экспансию техники в архитектуру автор проекта вокзала обязан учитывать».

С другой стороны, вокзал — не только инженерное сооружение, но и часть городского ландшафта. Именно учет технических обстоятельств определил победу Щусева на конкурсе проектов Казанского вокзала. Все началось, когда в 1893 году приняли решение продлить железную дорогу до Казани — и прежний вокзал Рязанской дороги (архитектор М. Ю. Левестам) оказался безнадежно устаревшим. Число пассажиров росло в геометрической прогрессии, а срочно сооружаемые пристройки не решали проблему. В 1910 году был объявлен конкурс на проект Казанского вокзала. Соперничающими оказались два академика: Ф. О. Шехтель и А. В. Щусев. Проект Щусева выиграл, потому что в нем здание вокзала развернулось фасадом к Каланчёвской площади, став важнейшим градообразующим элементом. Шехтель же оставлял вокзал по-прежнему обращенным в узкий Рязанский проезд. Решение Щусева оказалось более перспективным: оно учитывало и неизбежность развития вокзала. Обратив здание к площади, Щусев обозначил перспективу развития площади трех вокзалов с возможностью быстрой разгрузки здания и рассредоточения людей и грузов. Строительство спроектированной Щусевым станции метро “Комсомольская” решало эту же задачу.

Особенностью всякого вокзала является то, что прибывший в город видит не фасад здания, а его тыловую часть, — иными словами, попадает в здание “со двора”. Выйдя на привокзальную площадь, человек оказывается спиной к фасаду. Увидеть строение он может, лишь когда подходит к вокзалу, покидая город. Такова особенность вокзала — быть двуликим Янусом. Вероятно, именно это побуждало архитекторов воспроизводить в нем не образ города, в который путешественник прибывает, а образ того края, куда он направляется. Не случайно очертания многоярусной башни Казанского вокзала повторяют силуэт башни Сююмбике».

Семен Михайловский. «В ожидании поезда»
(фрагмент вступительной статьи к изданию выставки
«Станция Россия», 2018)

КИЕВСКИЙ ВОКЗАЛ. 1936.
Фото: АРКАДИЙ ШАЙХЕТ



Проект называется «Станция Россия»¹ ровно потому, что он посвящен прошлому, настоящему и будущему российских железнодорожных вокзалов. Особое внимание уделено звуковым инсталляциям и мультимедиа. Вокзалы обладают гигантским потенциалом, а территории вокруг них являются сегодня и будут завтра единственным свободным пространством мегаполисов. Выставка состоит из пяти частей, каждой из которых отведен отдельный зал павильона.

Первый зал.

THE GEOGRAPHY OF FREE SPACE / ГЕОГРАФИЯ СВОБОДНОГО ПРОСТРАНСТВА

Здесь размещено видео (Арден Вальд, 12 минут), рассказывающее о масштабах страны, о разрастающихся городах и кровеносной системе железнодорожных путей, об интенсивности движения, пассажиропотоках, о вокзалах: начиная от Павловского вокзала, где устраивались музыкальные концерты, «приятный отдых и разумные увеселения на лоне прелестной природы», до вокзалов, имплементированных в сложную городскую среду.

Второй зал.

PROJECT DEPOT / ПРОЕКТНОЕ ДЕПО

Во втором зале представлены проекты, старые и современные фотографии с вокзалами и пассажирами, кадры с камер наблюдения. В центре — зависший над лестницей макет первого, Павловского вокзала («Литейная часть — 91»: Рафаэль Даянов). Здесь же представлены макет вокзала «Олимпийский парк» в Сочи («Студия 44»: Никита Явейн), рисунки и объекты архитектора Николая Шумакова (Метрогипротранс), посвященные высокоскоростной магистрали Москва — Казань.

Третий зал.

WAITING HALL OF THE FUTURE / ЗАЛ ОЖИДАНИЯ БУДУЩЕГО

В последнем зале верхнего этажа — футуристический проект группы НЭР («Новый элемент расселения») (1960) и размышления на тему вокзалов в мегаполисах плюс современное предложение по развитию площади трех вокзалов в Москве («Citizenstudio/Горожане» (Михаил Бейлин, Даниил Никишин), Studio 911 (Виктор Крылов, Антон Чурзин, Илья Ассоров)). На стенах — огромные авторские граффити (Анатолий Акуе).

Четвертый зал.

CRYPT OF MEMORIES / КАМЕРА ХРАНЕНИЯ

В нижнем (четвертом) зале — с двух сторон заполненная ячейками с артефактами инсталляция из забытых/потерянных чемоданов.

Пятый зал.

ABOARD THE FREE SPACE / ПРЕОДОЛЕВАЯ СВОБОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО

И наконец, в последнем, пятом зале — в большом замороженном окне, имитирующем вагонное, — демонстрируется семиминутный фильм «Семь дней за семь минут», снятый молодым московским режиссером Даниилом Зинченко, который отправился в путешествие через всю страну на встречу с дедом, живущим во Владивостоке.

¹ Проект связан с заявленной кураторами биеннале темой «Свободное пространство» (Freespace).



ΓΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ
ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ, ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΓΕΡΑΣΕ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗ ΦΩΤΙΑ ΤΗΣ ΤΡΟΙΑΣ
ΚΑΙ ΣΤΑ ΛΑΤΟΜΕΙΑ ΤΗΣ ΣΙΚΕΛΙΑΣ.

ΤΟΥ ΑΡΕΣΑΝ ΟΙ ΣΠΗΛΙΕΣ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟΥΔΙΑ
ΚΙ ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ.
ΕΙΔΕ ΤΙΣ ΦΛΕΒΕΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ
ΣΑΝ ΕΝΑ ΔΙΧΤΥ ΤΩΝ ΘΕΩΝ, ΟΠΟΥ
ΜΑΣ ΠΙΑΝΟΥΝ ΣΑΝ Τ' ΑΓΡΙΜΙΑ·
ΠΡΟΣΠΑΘΗΣΕ ΝΑ ΤΟ ΤΡΥΠΗΣΕΙ.

<...>

ЙОРГОС СЕФЕРИС
ЗВРИПИД, АФИНЯНИН
(ИЗ ЦИКЛА «ПАЛУБНЫЙ ДНЕВНИК», 3)

ОН ВЫРОС СРЕДИ ПОЖАРИЩ ТРОИ
И КАРЬЕРОВ СИЦИЛИИ,

ОН ЛЮБИЛ ПРИБРЕЖНЫЕ ПЕЩЕРЫ
И КАРТИНКИ МОРЯ.
ЕМУ КАЗАЛОСЬ, ЧТО ВЕНЫ ЛЮДЕЙ —
ЭТО СЕТЬ, СОЗДАННАЯ БОГАМИ,
ЧТОБЫ ОТЛАВЛИВАТЬ НАС КАК ДИКИХ ЧУДОВИЩ.
<...>

Перевод: Александр Рытов

ПОВЕРЖЕННЫЕ

УМИРАЮЩИЙ ГАЛЛ И МАЛЫЕ ПОСВЯЩЕНИЯ АТТАЛА.
ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ НЕАПОЛЯ



● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

ДЕКАБРЬ 2017 — 2018
РИМСКИЙ ДВОРИК НОВОГО ЗЕРМИТАЖА

В составе экспозиции — уникальные памятники, римские копии с бронзовых оригиналов афинских посвящений: скульптуры умирающего галла, амазонки, перса и гиганта. Античные статуи восходят к знаменитому монументу победы над галлами, воздвигнутому около 200 года до н. э. на афинском Акрополе правителем Пергамского царства Атталом I.

«В этих скульптурах заключен философский вопрос: когда хочешь показать свою победу, что лучше изобразить — себя торжествующим или поверженных врагов? Подумайте, когда посмотрите» (М. Б. Пиотровский).

«Когда вы войдете в зал, вы, несомненно, увидите, как прекрасно разместились там произведения из неаполитанского музея. Дело в том, что весь декор зала, включая колонны, переносит нас с вами в ту эпоху, и кажется, что скульптуры, представленные в нем, тоже перенеслись в то время» (Паоло Джульерини, директор Национального археологического музея Неаполя).

Группа Малых посвящений была определена на основе сообщения Павсания; античный историк описал сюжеты композиций и упомянул о необычном размере фигур (Paus. I, 25, 2): «У южной стены Акрополя Аттал соорудил памятники, каждый приблизительно в два локтя, изображающие так называемую войну с гигантами, которые некогда жили на перешейке Паллены во Фракии, битву афинян с амазонками, славное дело их на Марафоне против мидян и поражение галатов в Миссии».

Ансамбль афинского памятника состоял из четырех композиций, каждая группа находилась на отдельном постаменте. Длина всей платформы достигала 124 метров, общее количество бронзовых фигур — около 120.

Исторические обстоятельства, послужившие поводом к воздвижению скульптур, были связаны с военными кампаниями Атталидов. Памятники, изображавшие мифологические и исторические битвы с врагами Пергама и греческого мира: войны с гигантами и амазонками, отражение галльских набегов, победу над персами, получили название «Малые посвящения», поскольку эти памятники отличались меньшими размерами от Больших посвящений, установленных в Пергаме.

ЧТО-ТО ГРУСТНОЕ, ЧТО-ТО НЕЖНОЕ

«АНТИЧНАЯ АРХИТЕКТУРА», «АНТИЧНЫЙ НЕКРОПОЛЬ», «АНТИЧНЫЕ АМФОРЫ»,
«ДЕРЕВЯННЫЕ САРКОФАГИ И ТКАНИ», «АНТИЧНЫЕ НАДПИСИ»
ОТКРЫТОЕ ХРАНЕНИЕ ОТДЕЛА АНТИЧНОГО МИРА
РЕСТАВРАЦИОННО-ХРАНИТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «СТАРАЯ ДЕРЕВНЯ»



**В РЕСТАВРАЦИОННО-ХРАНИТЕЛЬСКОМ ЦЕНТРЕ ЭРМИТАЖА
«СТАРАЯ ДЕРЕВНЯ» ОТКРЫТЫ ПЯТЬ ЭКСПОЗИЦИЙ ОТДЕЛА АНТИЧНОГО МИРА.
С 2016 ГОДА ЗДЕСЬ ВЫСТАВЛЕНО ОКОЛО 700 ЭКСПОНАТОВ —
АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ, НАЙДЕННЫХ НА ТЕРРИТОРИИ
ГРЕЧЕСКИХ ГОРОДОВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ. ОТ ОСНОВАНИЯ
ЭТИХ КОЛОНИЙ В VII ВЕКЕ ДО Н. Э. ДО ЗАКАТА В IV ВЕКЕ Н. Э. —
АРТЕФАКТЫ СВИДЕТЕЛЬСТВУЮТ О ТЕЧЕНИИ ТОЙ ЖИЗНИ.**



АННА ТРОФИМОВА
● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Эрмитажная коллекция античных надписей знаменита во всем мире: их опубликовали еще в XIX, потом в XX столетии. Но раньше к ним невозможно было подойти, посмотреть, перечитать, даже специалистам было трудно с ними работать.

В РХЦ на открытом для публики хранении теперь красуются деревянные саркофаги — не просто ценная, но, можно сказать, уникальная коллекция. Любой большой музей сталкивается со сложностями хранения: всегда жалко, когда такие предметы нельзя увидеть. Еще несколько лет назад Боспорские рельефы эрмитажной коллекции размещались в подвале — там располагалось более 100 артефактов, созданных в античную эпоху. Другие коллекции — вазы, амфоры — хранились лучше, в большой старой амфорной кладовой, но и там было тесно и темно.

**Фрагменты постоянных экспозиций
Отдела античного мира
в РХЦ «Старая Деревня»**

Новое, открытое хранилище задумали много лет назад. Сразу стало понятно, что здесь можно разместить археологические коллекции Отдела античного мира. Прекрасно помню, как Михаил Борисович Пиотровский позвонил мне из Керченского музея (там есть старый лапидарий¹, где надгробия с надписями выставлены вместе): «Почему же у нас такого нет до сих пор?»

Пришлось решать массу проблем: финансовых, организационных, содержательных. Ведь речь идет о так называемом массовом археологическом материале, и без правильной организации экспозиции трудно понять, что все эти предметы значат. Обновленную экспозицию начали строить по тематическому принципу, применили простые и ясные дизайнерские решения. Фондохранилище — современное здание, здесь всё довольно аскетично, и в этом есть большие плюсы — можно делать практически всё: поставить шатры, кареты, совместить экраны и старинные стулья и тем самым мгновенно поменять мизансцену.

Боспорские надгробия очень сложно показывать: это тяжелые каменные плиты, в древности стоявшие вертикально. Их надо было расположить в экспозиции так, чтобы они надежно фиксировались и зритель смог их не просто увидеть, но и понять, что это такое, причем понять быстро (в Фондохранилище — только групповые экскурсии). Поэтому мы придумали ступенчатые, почти вертикальные подиумы, которые выдерживают большую нагрузку, с определенным, точно рассчитанным углом наклона. Применили специальную светодиодную подсветку, которую, кстати, очень хорошо оценили специалисты Британского музея. Все эти экспозиционные приемы в итоге прекрасно работают: посетители осознают, что смотрят на памятники, которые ставили на могилах людей, живших в далекую эпоху; здесь и сейчас, глядя на их лица, зритель испытывает эмоции: что-то грустное, что-то нежное...

Особенно мы гордимся системой подвески амфор. Этот стенд придумали мы сами — никто в мире в таком количестве пока еще не показывал подобный материал. Амфоры не покрыты росписями, это просто большие емкости — как горшки или бутылки для перевозки масла либо вина.



**Фрагменты постоянных экспозиций
Отдела античного мира в РХЦ «Старая Деревня»**

Мы придумали систему, демонстрирующую не только сосуды, но и изменение их формы — так, чтобы различия можно было увидеть с первого взгляда. В каждой нашей экспозиции есть внутренняя логика, основанная на хронологии. Здесь — хронология постепенного изменения форм: утоньшение сосудов (в зависимости от времени создания сосуды становятся более стройными, вытянутыми), четкое различие между центрами их производства (амфора, сделанная на Фасосе, амфора с Лесбоса...).

В каждом зале есть подробные экспликации, что вообще-то для хранилища не характерно. Здесь обычные музейные экспликации не нужны, но посетитель может взять в руки планшет с текстом, рассказывающим о коллекции и об историческом контексте, со схемой расположения экспонатов, с этикетками, включая переводы всех надписей. Археологические экспонаты всегда непросто понять, но в экспликациях все подробно описано. Экспозицию посещают не только экскурсионные группы, но и зарубежные специалисты, здесь проводятся занятия со школьниками и студентами.

Этими залами занималась молодая эрмитажная команда: восемь-девять человек переносили, упаковывали, распаковывали и раскладывали в открытом хранении около 700 предметов. Для них это было очень увлекательно, порой не могли оторваться, многие сидели ночами, изучали предметы коллекции. Старшее поколение тоже в восторге, ведь это прекрасный, очень интересный материал, который раньше не демонстрировался.

Мы осуществили множество проектов по созданию новых постоянных экспозиций античного искусства в исторических залах Эрмитажа. В исторических интерьерах работать сложно: экспонаты там находятся «на пьедестале», «за стеклом», окружены особой аурой. Зритель всегда чувствует дистанцию. Возможность подойти к экспонату без стекла — полностью меняет восприятие. Здесь, в условиях открытого хранения, перед нами стояла задача сделать экспозицию дружественной. Экспонаты находятся близко к зрителю, они не стоят высоко, поэтому хорошо видны фактура глины или известняка, буквы надписей, процарапанных на камне... Это дает совершенно другую энерге-

тику, другое отношение к экспонатам. Часто предметы на первый взгляд невзрачны: всего лишь нерасписанный глиняный горшок или фрагмент плиты, но рядом с ними возникает мощное чувство подлинности, времени и истории.

Археологи любят говорить про «историческое чувство» — это потрясающее ощущение. Везде в музеях мира «пойти в хранилище» означает что-то особенное, ты проникаешь в таинственный мир, в святая святых, можешь подойти к экспонату близко, в сопровождении избранных: университетского профессора или музейного куратора. Но здесь, в залах открытого хранения РХЦ, это доступно всем — нужно просто прийти на экскурсию.

Украшение наших залов — винтовая лестница, которую очень любил Владимир Юрьевич Матвеев²: он ею гордился и часто обращал на нее внимание посетителей. Рядом с лестницей, на постаменте, мы установили красивую древнеримскую капитель; Владимир Юрьевич ее тоже любил, в числе первых экспонатов она приехала в РХЦ. Теперь это памятник, и не только античного искусства, но еще и истории создания нового музея.

¹ **Лапидарий** — экспозиция образцов старинной письменности, выполненной на каменных плитах (в том числе надгробиях).

² **Владимир Юрьевич Матвеев (1948–2015)** — искусствовед, заместитель директора Государственного Эрмитажа.



Петербургская
биеннале
музейного
дизайна³

09/11 – 19/12/2018

www.spbmuseumdesign.ru

Организаторы:



При поддержке:



Комитет по культуре
Санкт-Петербурга



Партнеры:



Фонд Эрмитаж
21 ВЕК

Barnbrook

RAA | Planning Design Media



КАРАВАДЖО. РЕСТАВРАЦИЯ

110

СТРАНА ДИЛЬМУН

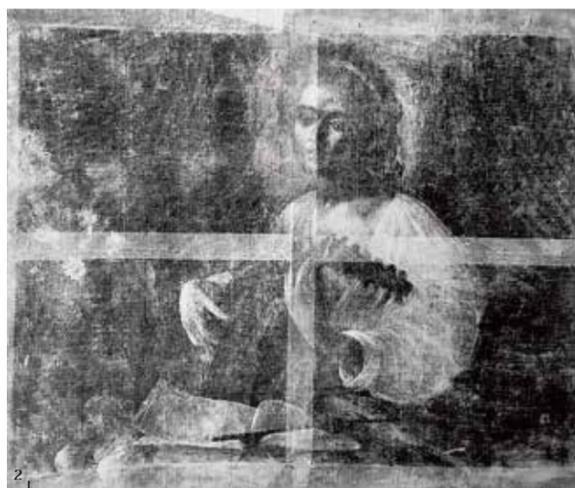
123

4

— Ты возьми птиц! Это прелесть, но после них ничего не остается — потому что они не работают! Видал ты труд птиц? Нету его! Ну, по пище, жилицу они кое-как хлопчут, — ну, а где у них инструментальные изделия? Где у них угол опережения своей жизни? Нету и быть не может. — А у человека что? — не понимал Захар Павлович. — А у человека есть машины! Понял? Человек — начало для всякого механизма, а птицы — сами себе конец... Захар Павлович думал с наставником одинаково, затрудняясь лишь в подборе необходимых слов, что надосладиво тормозило его размышления. <...> Природа, не тронутая человеком, казалась малопредельной и мертвой: будь то зверь или дерево. Зверь и дерево не возбуждали в них сочувствия своей жизни, потому что никакой человек не принимал участия в их изготовлении, — в них не было ни одного сознательного удара и точности мастерства. Они жили самостоятельно, мимо опущенных глаз Захара Павловича. Любым же изделия — особенно металлическим, — наоборот, существовали оживленными и даже были, по своему устройству и силе, интересней и таинственней человека. Захар Павлович много наслаждался одной постоянной мыслью: какой дорогой подспудная кровная сила человека объявляется вдруг в волнующих машинах, которые больше мастеровых и по размеру и по смыслу. И выходило, действительно, так, как говорил машинист-наставник: в труде каждый человек превышает себя — делает изделия лучше и долговечней своего житейского значения. Кроме того, Захар Павлович наблюдал в паровозах ту же самую горячую взволнованную силу человека, которая в рабочем человеке молчит без всякого исхода. Обыкновенно слесарь хорошо разговаривает, когда напьется, в паровозе же человек всегда чувствуется большим и страшным.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ
ДА КАРАВАДЖО
«ЮНОША С ЛЮТНЕЙ»
К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ**



1. Общий вид картины в процессе раскрытия, с контрольными участками, в свете видимой люминесценции под воздействием УФ-лучей. Заметны многочисленные мелкие записи по всей поверхности и широкая плотная прописка вдоль границы луча света на стене.

2. Общий вид картины до реставрации. Рентгенограмма демонстрирует многочисленные авторские изменения.



**ПЕРВАЯ
СРЕДИ СУЩЕСТВУЮЩИХ**

НЕОДНОКРАТНО ОБСУЖДАВШЕЕСЯ НАМЕРЕНИЕ ПО РАСКРЫТИЮ ШЕДЕВРА КАРАВАДЖО НАКОНЕЦ-ТО ОСУЩЕСТВИЛОСЬ, МОЖНО ПОДВЕСТИ ИТОГИ¹.

Кто бы ни был изображен на полотне, какое бы сочинение ни было написано нотными знаками, Караваджо ведет свою музыкальную партию, лишённую фальшивого звучания в передаче рисунка, фактуры, колорита и формы, которая построена светотенью. Найденная им формула, основанная на равенстве всех составляющих, делает его творение образцом изысканного вкуса, избавленным от всего случайного и наполняющим жизненную ситуацию ароматом идиллии и романтической непринужденности.

В последние годы велась подготовка к принятию окончательного решения о необходимости раскрытия памятника и проведению всесторонних физико-химических исследований с использованием современного аналитического оборудования. Тот факт, что сейчас при обследовании произведений искусства есть возможность применить практически весь арсенал научно-исследовательских средств, вооружает реставраторов Эрмитажа большей информацией и в какой-то степени защищает их в работе.

На протяжении многих десятилетий не утихают споры о том, кто изображен на картине Караваджо. Существовали разнообразные толкования, картину именовали как «Юноша, играющий на лютне» и «Девушка с лютней». В начале XIX века и вовсе полагали, что на полотне изображена святая Цецилия, покровительница музыки. Делались предположения, что в произведении представлены садовница или юноша, переодетый женщиной. До середины XX века в Эрмитаже считалось, что Караваджо изобразил музицирующую девушку, и композицию называли «Лютнистка».

Картина «Юноша с лютней» Караваджо поступила в Лабораторию научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа в мае 2015 года. Всесторонние технико-технологические исследования обогатили наши представления о структуре живописи Караваджо, позволили приоткрыть завесу тайны над творческими поисками художника в процессе создания картины. Информация о некоторых авторских изменениях композиции, полученная при изучении рентгенограмм, дает основание предположить, что эрмитажный вариант картины — первый среди существующих на этот сюжет. Данные, извлеченные на основании микропроб, позволили провести дифференциацию авторских и поздних наносных слоев и установить возможные причины, приведшие к необратимому образованию мелких выпуклостей по всей поверхности.

В результате предыдущих реставраций, из-за сильно пожелтевшего старого лака, все темные участки жи-



¹ Деталь картины до реставрации. Видны сгустки и подтеки сильно пожелтевшего лака (в боковом освещении).

² То же (в прямом освещении).

вописи в значительной степени потеряли прозрачность, а все света композиции были окутаны в золотистые тона. Общий темно-коричневый строй фона имел зеленоватую окраску. Из-за темного лака, сглаживающего контрасты между светлыми и темными участками живописи, тоновая составляющая картины была нарушена. Толстый лак также нивелировал фактурные пастозные мазки, что мешало преломлению отражающего света и возможности выявить форму живописной структуры. Тонкие тональные переходы и холодные полутона попросту отсутствовали. Рефлексы, глубина пространства и прозрачность теней не были видны из-за прописок. Трудно было различать задний план, нюансы проработки плотных и полупрозрачных слоев в изображении пространства стены и световоздушной среды, складок черной ткани и тканевых участков натюрморта из цветов и фруктов. Картина состояла преимущественно из одних теплых тонов. Вокруг фигуры юноши отсутствовала воздушная перспектива, сероватые тона рубашки были поглощены пожелтевшими и побуревшими слоями лака.

Поздние правки на изображении стены изменяли первоначальное направление света. Теперь же сильный луч лепит объем и создает ощущение убедительности в передаче фактуры всего видимого в сюжете картины. Невзирая на то что имелись потертости, повреждения и утраты живописи, в целом сохранность можно признать хорошей.

Старые повреждения, неоднократно прописанные при предыдущих реставрациях, были заметны и в лаковом слое. К тому же все эти записи и прописки лежали довольно широко и на некоторых участках достаточно обширно. В ходе раскрытия живописи были удалены реставрационные искажения в изображении волос, белой повязки и, отчасти, струн лютни. Под прописями на изображении волос юноши открылись незначительные масляные разрывы. После завершения раскрытия живописи от желтого лака, прописок и записей — картина в значительной степени преобразилась, приблизившись к авторскому колористическому решению. Краски стали чище, что позволяет в полной мере оценить поразительное качество живописи великого художника.

В 1849 году, в связи с подготовкой экспозиции Нового Эрмитажа, для отбора и проверки сохранности картин, находящихся в Зимнем дворце, его кладовых и в пригородных дворцах, была создана комиссия из трех живописцев: Ф. А. Бруни, П. В. Басина и Т. А. Неффа. В помощь им назначили поручика лейб-гвардии Семеновского полка И. И. Ляхницкого. На основании отчета Ляхницкого об осмотре 2 431 живописного произведения, главой Управления Собственным Его Императорского Величества дворцом в Санкт-Петербурге гофмаршалом графом А. П. Шуваловым был составлен «Реестр 334 картин, нуждающихся в реставрации». В реестре отмечено, что произведение Караваджо «Святая Цецилия, держащая скрипку», находящееся в I кладовой, нуждается в немедленном переносе на новое основание. Время скрыло от нас, какое счастливейшее обстоятельство помогло отказаться от этой опасной и сложной операции и сохранить авторскую основу. Возможно, тогда и было принято решение заменить перенос дублированием картины на новый холст.

По архивным сведениям, взятым из старых протоколов реставрации, хранящихся в Лаборатории научной реставрации станковой живописи в Эрмитаже, известно, что картина Караваджо «Юноша с лютней» за последние 60 лет поступала в реставрацию пять раз. Пожухание лака, как правило, служило главной причиной для перемещения картины из постоянной экспозиции в мастерскую.

ПЕРВЫЙ РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ПРОТОКОЛ — № 6758: «Мандолинистка» [именно такое название картины дано в документе] — выписан 6 августа 1956 года. Согласно полученному заданию, реставратор Э. В. Николаева удалила загрязнения, восстановила прозрачность помутневшего лака с увлажнением и восполнила незначительные утраты живописи. Благодаря черно-белой фотографии, сделанной после реставрации, в нашем распоряжении есть сведения о том, что кромки картины были оклеены бумагой по периметру, с заходом на живопись. В задании на реставрацию и в отчете о выполненной реставратором работе не говорится о подобной операции, и это дает основания сделать предположение: кромки картины уже были заклеены к тому времени. Произведение, и без того уменьшенное в формате, в данной ситуации оказалось прикрытым еще на полтора сантиметра с каждой из четырех сторон.

В СЛЕДУЮЩЕМ ПРОТОКОЛЕ РЕСТАВРАЦИИ — № 10456 — отражена информация о поступлении картины Караваджо «Лютнистка» в реставрационную мастерскую 27 января 1970 года. Художник-реставратор А. М. Малова в описании состояния предмета зафиксировала следующее: «Подрамник глухой, без средника и без клинков. По кромке картины потертость от рамы. В двадцати сантиметрах от нижнего края и в двух сантиметрах от левого края выбоина. Выбоина с повреждениями живописи по площади 16 мм², а девятью сантиметрами выше еще одна выбоина. Лак на картине лежит неровно, на левой руке — с повреждениями, а вдоль кромки, где живопись закрыта фальцами рамы, лак выделяется большой желтизной и блеском. На живописной поверхности встречается много старых записей, некоторые — потемневшие и заметные, лежащие темными пятнами на лице, шее, груди и руках юноши. Видны отпечатки брусков подрамника, холст деформирован по краям. Общее загрязнение и помутнение лака». В ходе реставрации было удалено загрязнение, проведено обеспыливание оборотной стороны картины, восстановлен старый лак при помощи ящика Петтенкофера, с предварительным увлажнением. Фотография картины до реставрации зарегистрировала существенные потертости в левом верхнем углу, по периметру от рамы, и выбоины, о которых было упомянуто выше в реставрационном протоколе, с той лишь разницей, что выбоины находились не слева, а с правого края картины.

ПРОТОКОЛ РЕСТАВРАЦИИ № 11075 (ХУДОЖНИК-РЕСТАВРАТОР Т. Д. ЧИЖОВА): дублировочный холст очень редкий и ветхий. Края картины были заклеены двумя слоями бумаги типа крафт, что не давало возможности определить наличие авторских кромок. Подрамники — ветхие, с неподвижными соединениями углов, без средника и практически без скосов: это отрицательно влияет на сохранность живописи. Особо отмечено, что живопись сильно потерта, повсеместно видны точечные утраты. На светлых участках зафиксированы места более крупных утрат красочного слоя, с реставрационными тонировками, изменившимися в цвете.

5 апреля 1978 года на расширенном заседании реставрационной комиссии было указано, что произведение Караваджо не отправили на выставку в Кливленд в 1971 году по соображениям сохранности. Серьезные дискуссии проходили по вопросу раскрытия и утоньшения лакового слоя. В итоге решили дать задание на удаление бумажных заклеек по краям картины, передублирование, замену старого подрамника на новый — раздвижной с клиньями. Предполагалось также сделать анализы лака и клея, дополнить документацию цветными слайдами общего вида деталей, осуществить частичное удаление лака и расчистку одного пятнышка с записи (зафиксировав этот процесс на макрофотографии), выполнить спектральный анализ грунта и красок живописи с кромки. В процессе дублирования обнаружилось, что под планками подрамника жучком изъеден дублировочный холст, картина держится на подрамнике благодаря бумажным заклеякам, имеются повреждения краев авторского холста. Была проделана работа по подготовке и передублированию основы, а также по замене старого подрамника на новый, реставрационный.

Через два года потребовалась еще одна регенерация лаков.

Известно, что в 1994 году также было проведено восстановление прозрачности лаковой пленки — реставратором Н. С. Хольновой.

¹ По статье: Алёшина Т. П., Коробов В. А. Проявленные звуки живописи в произведении Караваджо «Юноша с лютней». Реставрация картины // Микеланджело Меризи да Караваджо. «Юноша с лютней». К завершению реставрации. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.

В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ ЕСТЬ ДВА ЧЕЛОВЕКА С ИМЕНЕМ МИКЕЛАНДЖЕЛО, И ОБА ОНИ ПРЕДСТАВЛЕНЫ В ЭРМИТАЖЕ — КАЖДЫЙ ЕДИНСТВЕННОЙ ВЕЩЬЮ. ОДНА ИЗ НИХ — СКУЛЬПТУРА МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ «СКОРЧИВШИЙСЯ МАЛЬЧИК», ДРУГАЯ — «ЛЮТНИСТ» МИКЕЛАНДЖЕЛО ДА КАРАВАДЖО, ВЕЛИЧАЙШЕГО ЖИВОПИСЦА, ЗНАМЕНИТОГО НЕ ТОЛЬКО САМОГО ПО СЕБЕ, НО СОЗДАВШЕГО ЦЕЛОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ПОЧИТАТЕЛЕЙ, ПРОДОЛЖАВШИХ ЕГО ИДЕИ, ДАЖЕ НЕ БУДУЧИ ЕГО УЧЕНИКАМИ.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

В

Риме конца XVI века жил, творил, безобразничал художник по имени Микеланджело Меризи, который теперь и у нас, и во всем мире зовется Караваджо¹. Он жил тогда у своего покровителя, кардинала дель Монте². Джустиниани³, знаменитый банкир, заказал ему «Лютниста». Время было смутное: Рим — одновременно папский город, в котором и роскошь, и лицемерие, и святость, и новая наука (бывает во дворце и Гвидо Убальдо дель Монте⁴). Здесь рождались новое искусство, новая музыка. Входят в моду кастраты, музыка неестественная, изумительно красивая. Выходят приказы папы, запрещающие женщинам носить короткие рукава, и в то же время процветают всякого вида сексуальные вольности. Нельзя было драться на улицах, но драки на шпагах проходили постоянно. Полиция часто задерживала Микеланджело Караваджо на улице за то, что он был со шпагой. Это был известный нам из романов мир фривольности и насилия, где прокладывались новые пути в искусстве. В этом мире создан и «Лютнист», которым Эрмитаж гордится как одной из самых лучших картин своего собрания.

Микеланджело Караваджо служил в это время у кардинала дель Монте, находился в его свите, писал для него картины. Но эту картину написал для Винченцо Джустиниани, банкира, возможно самого богатого человека в Риме. Это была первая картина, которую Джустиниани купил у Караваджо. Караваджо в то время говорил о «Лютнисте», что



В Эрмитаже в 1973 году была замечательная выставка, после которой издали книгу «Караваджо и караваджисты в собраниях Советского Союза». Выставку готовили Светлана Николаевна Всеволожская и Ирина Владимировна Линник, два наших замечательных специалиста по итальянской и голландской живописи. И выставка и книга даже сейчас воспринимаются как события — вот такими и должны быть выставки.

Сбоку — цветы, на которых еще видна роса. Они в стеклянном сосуде, отражающем свет, идущий сбоку. Внизу — фрукты и овощи: маленький кабачок, груши и инжир (фиги) — все они на самой грани зрелости. Груша уже повреждена, скоро фрукты лопнут и начнут гнить.

То же мы видели и на голландских натюрмортах — это символы бренности бытия, напоминание о смерти.



Молодой человек, которого часто принимают за девушку, играет на лютне. Лютня с трещиной — это символ неразделенной любви.



Молодой человек — в просторной белой ниспадающей рубашке, рот открыт — он поет. Но вспомните: приоткрытым рот был всегда у Мэрилин Монро — это того же порядка художественный прием.



Другой натюрморт — музыкальный: мраморный столик (видны мраморные разводы) и две нотные тетрадки, одна на другой. В первой — четыре мадригала о любви. Слова самого главного из них известны: «Вы знаете, что я люблю вас, я вас обожаю» — это из мадригала Якоба Аркадельта, знаменитого в то время музыканта и композитора⁵. Внизу лежат другие ноты, другая партия. Лежит скрипка со смычком, как бы втягивая в картину самого художника, который ее пишет, и зрителя: вторая партия должна быть исполнена, должен состояться концерт.

КАРВАДЖО

Бушмина Т. Б. Караваджо. История картины // Микеланджело Меризи да Караваджо. «Юноша с лютней». К завершению реставрации. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.

Музыкальная партия, частично воспроизведенная в нотной тетради эрмитажного «Юноши с лютней» («Voi sarete Ch'io v'amo anzi v'adogo...») и «Che poira dir quanta dolcezza provo...»), была расшифрована Б. Шригман. В дальнейшем Ф. Камиц и А. Цийно пришли к выводу, что на нотах представлены созданные в 1539 году четыре мадригала Якоба Аркадельта (около 1500 — 1568) — композитора фламандского происхождения, долго жившего в Риме, которого весьма чтит Джустиниани. Надпись «Bassus» указывает на исполнение в басовом ключе. В одном из своих пассажей в *Discorso sopra la musica* маркиз Винченцо писал, что не может быть ничего прекраснее, чем сольное исполнение подобных музыкальных партий.

это самое лучшее, что он написал. Позже картину на распродаже коллекции Джустиниани купил Александр I для Эрмитажа. Еще одна романтическая деталь: именно этой покупке содействовал (помогал и консультировал) Виван Денон, будущий директор Лувра.

Мы почти точно знаем, кто здесь изображен, как и на многих других картинах Микеланджело Караваджо того времени: это Марио Миннити⁵, молодой человек с Сицилии, художник, работавший вместе с Караваджо и затем продолжавший его дело. Миннити был на шесть лет моложе, они вместе жили у дель Монте, покровителя Караваджо. Марио Миннити тоже был «диким» — приехал в Рим, возможно совершив преступления, но постепенно, в отличие от своего старшего друга, остепенился. Мы знаем, что через пять лет он женился и приобрел постоянные занятия, вернувшись на Сицилию. По-видимому, и во времена создания картины он был более спокойным, чем другие друзья Караваджо, которые проводили досуг в попойках и драках.

Всей своей композицией, постановкой эта картина — гимн любви, и любви неудачной. Известно, что в то время гетеросексуальная и гомосексуальная любовь были на равных. В глазах этого юноши, похожего на девочку, нет отражения ответного чувства — пленка слез в глазах, и только.

Когда Караваджо написал «Лютниста» для Джустиниани, то, видимо, дель Монте захотел такого же, и через некоторое время он был написан. Второй «Лютнист» висел в Метрополитен-музее — он похож на нашего, их несколько раз выставляли вместе. Приятно было видеть их рядом, но разница большая. Во втором варианте убран весь «голландский» натюрморт, зато расширен музыкальный. Углублено пространство картины. Кстати, там и персонаж другой, хотя и очень похожий, — скорее всего, это Педро Монтойя, испанский кастрат, певший в хоре Сикстинской капеллы. Он тоже жил у дель Монте. Его лицо уже не юношеское, совершенно бесполое.

Цвета «Лютниста», написанного для Джустиниани, как и на всех картинах Караваджо с молодыми людьми того периода, — на грани излишней яркости, на грани вульгарности и красоты. Никакая репродукция не может передать цвет у Караваджо: на репродукциях обязательно получается, будто на картине — японская гейша.

Принято говорить, что Караваджо — реалист. Но он, скорее, натуралист, писавший картины с натуры, без подготовительных рисунков. Весь его реализм так изощрен, в картинах — кровь и то, что колет зрителя, раздражая одних и восхищая других. Драматизм его стал драматизмом света: не столько в ранних картинах, к каковым относится «Лютнист», сколько в поздних работах. Игра света с тенью стала

1

В церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези в Риме находятся знаменитые картины, составившие славу Караваджо: «Призвание апостола Матфея», «Святой Матфей и ангел», «Мученичество святого Матфея», «Уверение Фомы».

2

Франческо дель Монте (Francesco del Monte; 1549–1627) — итальянский кардинал, меценат и политик.

3

Винченцо Джустиниани (Vincenzo Giustiniani; 1563–1639) — банкир Ватикана, римский аристократ, коллекционер произведений искусства.

4

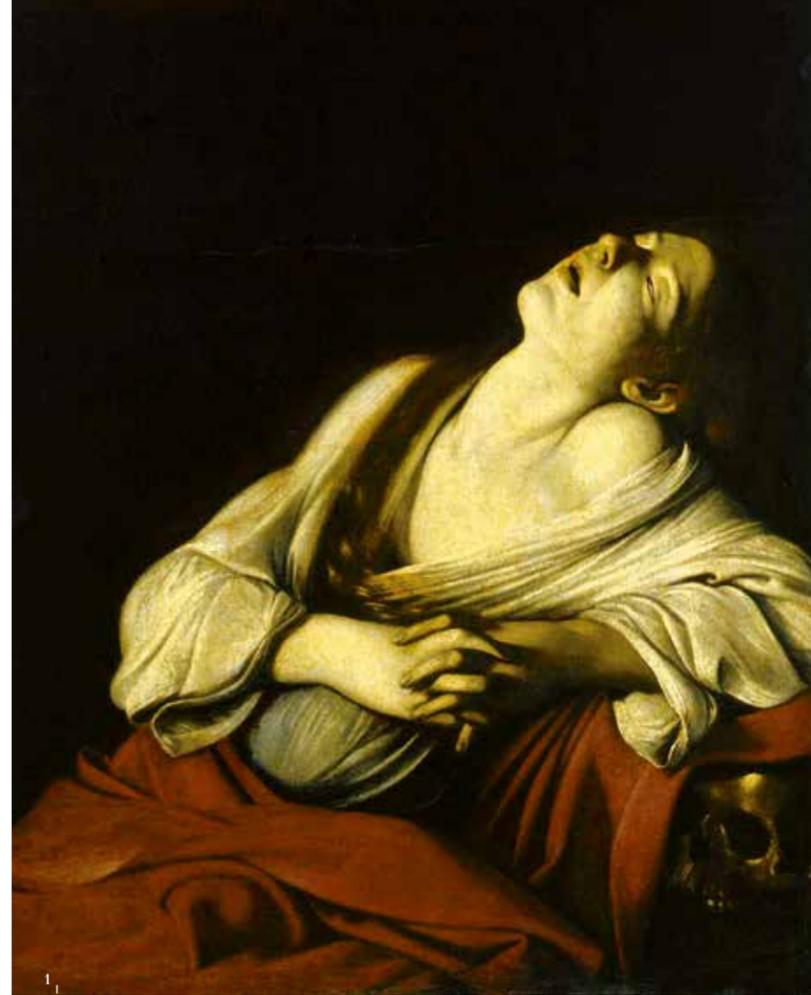
Гвидо Убальдо (Гвидобальдо) дель Монте (Guidobaldo del Monte) — итальянский математик, механик и астроном.

5

Mario Minniti (1577–1640).

6

«Он доволен простым, нежным звучанием текста, зависимым от элементарной и волшебной власти музыки, гармонии, которая скрывает это стихотворение под покровом возвышенной и отдаленной сентиментальности. Здесь достигнут идеал того, что в те времена именовалось *dolcezza* [сладость] и *suavità* [учтивость] музыки. Аркадельт присудил этому составу качество, которое очень редко в XVI столетии выражала светская музыка, а именно — длительность», — писал об Аркадельте Альфред Эйнгштейн (1880–1952), немецкий историк музыки, музыкальный критик и издатель.



1 **Неизвестный художник римской школы**
Мария Магдалина
Италия. 1611–1620
Холст, масло
Государственный Эрмитаж

2 **Маттиа Прети**
Концерт
Италия. 1635
Холст, масло
Государственный Эрмитаж

Бушмина Т. Б. Караваджо. История картины // Микеланджело Меризи да Караваджо. «Юноша с лютней». К завершению реставрации. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017.

В конце XVI века и в первые десятилетия XVII века «музыкальные» сюжеты в живописи, особенно в Риме, претерпели существенные изменения. Это было обусловлено процессами, которые происходили в музыкальной культуре, а именно переходом от полифонии к аккомпанированию на инструменте для одного голоса. В Риме была организована Конгрегация музыкантов (Congregazione dei Musici di Roma), возглавленная кардиналом дель Монте, из которой позже родилась Академия Святой Цецилии (Accademia di Santa Cecilia). По мнению исследователей музыкальной темы в произведениях Караваджо, две его работы — эрмитажный «Юноша с лютней» и картина «Музыканты», исполненная для дель Монте, — стали своеобразным манифестом римско-тоscanского музыкального авангарда.





ДИРК ВАН БАБЮРЕН
Концерт
Нидерланды
Около 1623
Государственный Эрмитаж

характерной для всего караваджизма, представители которого часто даже не очень похожи на Караваджо.

В Эрмитаже много отголосков, продолжений Караваджо. Прежде всего — несколько картин, которые в свое время считались произведениями самого Караваджо. В протоколах заседаний Совета Эрмитажа за 1917–1919 годы: 1919-й, февраль, среди разговоров, как выжить в той разрухе, как спасти музей, Совет Эрмитажа обсуждает приобретение картины «Вакх», приписываемой Караваджо. Тогда в Эрмитаже решили, что это работа действительно Караваджо, и нашли деньги для покупки. Те протоколы внушают большой оптимизм, ведь все проблемы того времени были те же, что и сейчас: как получить деньги из бюджета, необходимость чинить полы и крыши. Картину Эрмитаж купил, но это, конечно же, не Караваджо, а его школа; возможно, полотно написано несколькими мастерами: натурщик достаточно грубый, сзади — нежный пейзаж, внизу — прекрасный натюрморт, напоминающий натюрморты Караваджо, в том числе тот, что в «Лютнисте». Эта картина продолжает оставаться загадочной, интересной, ей еще предстоит немало открытий. В ней дух довольно раннего караваджизма.

Но в Эрмитаже есть и другая картина, связанная с именем Караваджо: поздняя копия «Марии Магдалины», которую Караваджо писал, когда его изгнали из Рима (были подозрения, что он кого-то убил или был как-то причастен к убийствам). Это произведение существует в большом количестве копий, хотя подлинника, кажется, так и нет.

Драматическая традиция продолжена в Эрмитаже несколькими картинами Маттиа Прети; это, в частности, «Концерт», происходящий из великой коллекции Кроза, с драматизмом, свойственным и ранним и поздним картинам Караваджо, где изображались концерты или игры в карты, весь построенный на свете и тени.

Если выйти за пределы более близкого итальянского круга, в Эрмитаже есть замечательная картина Жака де Белланжа «Оплакивание Христа», где свеча и свет, и тень, черное и белое — все движется и играет. Есть «Святой Себастьян и святая Ирина» Хусепе Риберы. Еще одна удивительная картина — «Исав и Иаков» Маттиаса Стомера: здесь изображен момент, когда Иаков за чечевичную похлебку выторговывает у Исава первородство. Это не подражание Караваджо — это то, что он кинул, а все, вплоть до Рембрандта, принялись подбирать и развивать.

Развитие караваджизма в Нидерландах — особая история. Голландский город Утрехт — и тогда и сегодня центр католицизма в протестантской Голландии. Там тесные связи с Италией. Как раз в годы расцвета Караваджо и Смутного времени в России три голландских художника — Геррит ван Хонтхорст, Хендрик Тербрюгген и Дирк ван Бабюрен — поехали в Италию, там учились и вернулись с особым художественным стилем, который стал голландским продолжением караваджизма.

Чувственная изысканность Микеланджело Караваджо превратилась здесь в грубоватый реализм. Но все-таки это воплощение того же самого: на другой почве, в другой обстановке.

В Эрмитаже есть замечательные картины: «Моление о чаше» ван Хонтхорста; его же «Детство Христа», с той же игрой света, тени и света свечи; еще более похожие на «Лютниста» вещи: «Весельчак» и «Музыкант», те же веселые, но слегка «голландизированные» персонажи. А в «Концерте» Тербрюггена — уже не отдельные музыканты, но оркестр.

Наш шедевр — «Концерт» ван Бабюрена: здесь тоже есть лютня и лютнист, но словно бы тот, что изображен у Караваджо, сильно состарился и спился. Все веселье здесь значительно более простое, приземленное и грубое. «Концерт» пришел из собрания Гоццовского, из тех самых первых картин, появившихся в Эрмитаже.

ЧУВСТВО СОПРИЧАСТНОСТИ

РУБИНЫ, ИЗУМРУДЫ И ЖЕМЧУГ, ОБРАМЛЕННЫЕ ЗОЛОТОМ В АРОМАТНИКЕ ЭПОХИ ВЕЛИКИХ МОГОЛОВ, СОСТАВИЛИ ПРИЧУДЛИВЫЙ УЗОР. ФОРМА СОСУДА ДЛЯ «РОЗОВОЙ ВОДЫ» СОВЕРШЕННА, ТЕХНОЛОГИИ, ПРИМЕНЕННЫЕ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОГО АРТЕФАКТА, И ПО СЕЙ ДЕНЬ ОБЪЕКТ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРЕСА. ЭКСПОНАТ, БЕРЕЖНО ХРАНЯЩИЙСЯ В ЗОЛОТОЙ КЛАДОВОЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, СТАЛ СВОЕГО РОДА ЭТАЛОНОМ ДЛЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПОДОБНЫХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ ДРУГИХ МИРОВЫХ КОЛЛЕКЦИЙ.

Однако сколь бы щепетильным и заботливым ни было отношение к драгоценному сосуду, потребность в его реставрации стала безотлагательной задачей. Редчайший образец декоративно-прикладного искусства средневековой Индии был достоин того, чтобы мастера высшей квалификации заново закрепили на своих местах драгоценные камни, ни в малейшей степени не вторгаясь в исконную аутентичность неповторимого предмета.

И действительно, продлить жизнь пусть небольшого, но непревзойденного шедевра — не только благородная задача, а и неоспоримая искусствоведческая обязанность любого музея. Однако только ли в ней дело? Драгоценный ароматник — не просто предмет ювелирного искусства. Он — часть дара шаха Персии. И памятные события XVIII века звучат совсем иначе в год 100-летия революций, когда мы вынуждены совершенно по-иному выстраивать отношения со всем миром, и с Ираном едва ли не в первую очередь.

Сегодня мне на ум приходят и абсолютно иные ассоциации. Причудливый предмет культа империи Великих Моголов — из числа тех, что вдохновили мастеров дома Cartier на создание направления, изменившего стилистическую картину первой половины XX века.

Ароматник
Коллекция искусства Востока
Государственного Эрмитажа
Фото предоставлено автором

Ар-деко, воплощенное в ювелирном искусстве, было инспирировано, среди прочего, и проникновенным восприятием культуры Индии. Ошеломляющая новация Cartier оказала влияние на образ жизни, дизайн, архитектуру...

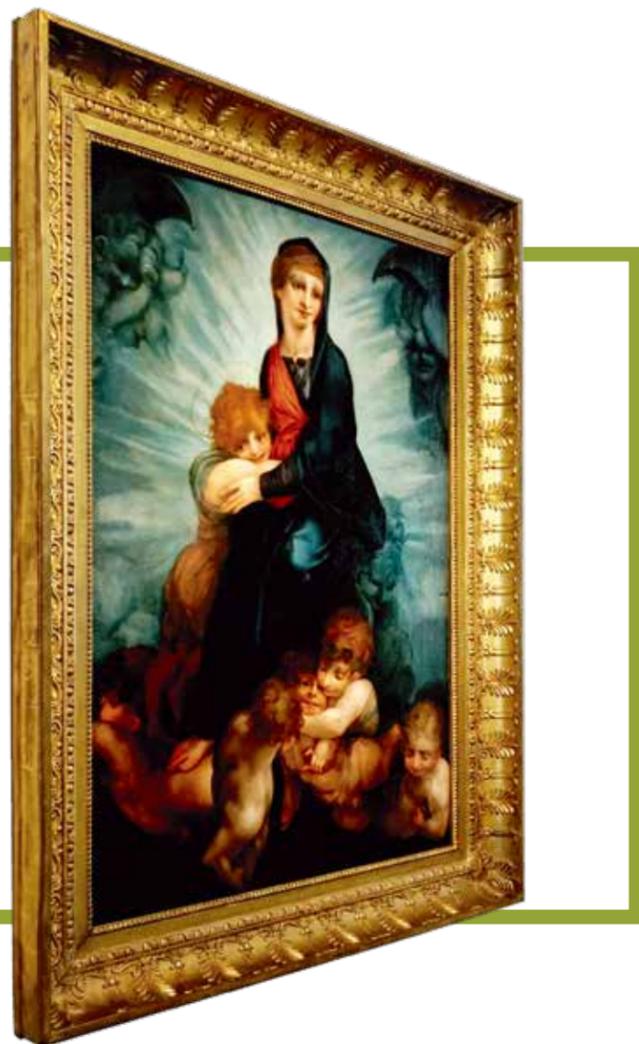
Уникальный и роскошный, изысканный и аристократичный, но почти миниатюрный предмет стоит в презентационной витрине, установленной в одном из залов Зимнего дворца. За стеной — колоссальная выставка, посвященная едва ли не самой трагичной странице в истории нашего Отечества. В рубинах древнего ароматника — отсвет пролитой крови. Но в благородстве его форм — блеск человеческого гения, жаждущего совершенства. Он — молчаливый свидетель многих событий, прямо или косвенно повлиявших на всех тех, кто пришел на скромное торжество по случаю завершения его реставрации.

Не тогда, когда все только начиналось, а именно в этот вечер я понял, зачем нам нужно было принять участие в проекте Государственного Эрмитажа. Сакральный предмет далекой культуры сделался одним из символов современной истории. И в этот волнующий вечер он стал для меня фокусом преломления невидимых лучей, высвечивающих бездонное и безграничное духовное пространство. И это то самое пространство, в котором каждый человек ищет для себя ответ на самый главный вопрос — вопрос о смысле бытия.

Событие, свершившееся почти незаметно, никогда не смогло бы осуществиться вне стен Государственного Эрмитажа. Свет произошедшего озаряет, согревает душу. И ответный порыв — безграничная признательность великому музею, дающему возможность пережить чувство сопричастности собственным корням, собственной истории.



АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ



РОССО: ВЕЛИЧИЕ БОГОМАТЕРИ

**В ФЕВРАЛЕ 2018 ГОДА В АПОЛЛОНОВОМ ЗАЛЕ
ЗИМНЕГО ДВОРЦА ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА
«МАДОННА ВО СЛАВЕ» РОССО ФЬОРЕНТИНО.
К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ».**

Россо Фьорентино
(Джованни Баттиста ди Якопо)
Мадонна во славе
Холст (перевод с дерева), масло
Поступление: 1810
Государственный Эрмитаж

«Мадонна во славе» создана выдающимся итальянским мастером Россо Фьорентино («Рыжий Флорентинец»), принадлежащим к поколению художников-маньеристов. Это направление зародилось в недрах Ренессанса в период кризиса, и первые ростки маньеризма ощутимы в искусстве Флоренции уже в 1520-х годах. Мастера-маньеристы постепенно разрушают основы Возрождения, внося в живопись субъективность, контрастность, причудливость, изощренность форм и линий.

Все эти черты можно отметить в картине Россо, притом что прототипом для нее послужили классические образы, а именно «Мадонна ди Фолиньо» Рафаэля (Пинакотекка Ватикана) и восходящие к ней гравюры, выполненные Маркантонио Раймонди (около 1470 — 1534) и его школой. Вариантов «Мадонны на облаках» (так обычно называют подобные эстампы) — множество. Россо взял за образец гравюру, на которой центральная группа дана в увеличенном масштабе, и сохранил в композиции основное: Мария восседает на небе, к Ней прижимается стоящий в рост Младенец, на облаках — ангелы.

Россо — слишком яркая индивидуальность, чтобы слепо копировать прообраз; он следует ему эмоционально и эксцентрично. Джованни Баттиста усиливает момент величания Богоматери: Она не только окружена светом, но и Сама кажется его источником, от Нее исходят голубые лучи, такие же по цвету, как и головы херувимов, появляющиеся наверху справа и слева. Вместо облаков под ногами Девы — гирлянды из клубящихся ангелов. Эти бескрылые путти, представленные в самых неожиданных ракурсах, в разнонаправленном движении проносятся почти в вакхическом хороводе, образуя подножье для Марии и Ее Сына. Телу Мадонны придан вычурный изгиб латинской S, Она кладет руку на плечо Иисуса, но связь между Ними разорвана тем, что Она смотрит не на Сына, а «в никуда и в никогда» (на гравюре Она смотрит на ангелов).

«Мадонну во славе», скорее всего, можно датировать 1524–1525 годами, тогда мастер работал в Риме, который покинул в 1527-м. Он должен был хорошо знать эстампы Раймонди¹, ибо жил и трудился в той же художественной среде и сам создавал рисунки для серии гравюр.

Искусство Джованни Баттисты эпатировало современников. Так, Джорджо Вазари²

в «Жизнеописании Россо» отметил: одному из заказчиков, взглянувшему на этюд к картине, «все святые показались такими дьяволами... тот образ он... не принял и убежал от него, крича, что его обманули».

В 1530 году, в поисках покровителя, Россо Фьорентино переехал во Францию. Здесь его искусство нашло благодатную почву при дворе Франциска I. Осыпанный милостями короля, художник жил на широкую ногу и работал в разных сферах, но прежде всего занимался оформлением королевской резиденции Фонтенбло. Тем не менее в 1540 году Россо кончает жизнь самоубийством. Его богатая фантазия, непредсказуемость, элегантность создали основу для французской школы — «школы Фонтенбло».

«...Слава, которая выпала на долю Россо, способна была утолить жажду самого непомерного тщеславия, какое только могло бы возгореться в груди любого художника. Более высоких почестей, сана или степени не мог достичь он в своем положении, ибо столь великий король, как король Франции, ему благоволил и среди его собратьев по ремеслу ценил его превыше всякого другого. И поистине достоинства его были таковы, что если бы судьба на них поспешила, она нанесла бы этим ущерб величайший. В самом деле, не говоря о живописи, Россо был награжден прекраснейшей внешностью, речь его была изящной и строгой, он был отличнейшим музыкантом и наилучшим образом усвоил основы философии, но важнее всех его превосходнейших качеств было то, что в композиции своих фигур он всегда был весьма поэтичным, а в рисунке основательным и смелым, сочетая легкую манеру с потрясающей силой неожиданности, — словом, сочетал фигуры великолепнейшим образом.

Он был превосходнейшим и необычным архитектором и, несмотря на то что сам был бедным, всегда обладал богатством и величием духа. И потому те, кто в своих живописных трудах будет придерживаться того пути, какого придерживался Россо, всегда будут прославлены так, как прославляются его работы, которые не имеют себе равных по смелости, выполнены без натуги и лишены того худосочия и той скуки, какими страдают произведения бесчисленного множества тех, кто старается ничто сделать чем-то».

Джорджо Вазари. «Жизнеописание Россо, флорентийского живописца»

«Мадонна во славе» поступила в Эрмитаж в 1810 году. Основой произведения служила деревянная доска. Со временем ее сильно изъел жук-точильщик, что, возможно, послужило



Детали картины до реставрации



Детали картины в процессе удаления записей



После утоньшения верхнего слоя лаков



Фотография картины в отражении инфракрасных лучей. Часть относительно поздних записей поглощает лучи, они выделяются более темным тоном. В нижней части картины, под красочным слоем, на голове путти появилось изображение венка.



Снимок сделан в процессе удаления записей. Отчетливо виден авторский рисунок, переведенный с подготовительного картона.



Деталь картины в отражении инфракрасных лучей

поводом для перевода в 1862 году живописи с дерева на холст; при этом фактура красочного слоя была сильно повреждена. По счастью, при данной операции сохранили авторский грунт. До реставрации красочный слой был сильно потерт, местами до самого грунта. Значительные утраты живописи прописаны заново. Эти записи со временем изменились в тоне и цвете. Всю поверхность покрывала толстая лаковая пленка коричневого цвета.

Перед реставрацией были проведены все необходимые научно-технические исследования: рентген, съемка в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах. Благодаря последним, обнаружился авторский рисунок, тонкая и жесткая линия которого указывает на использование подготовительного картона. Были сделаны макро- и микросъемка, микрошлифы и пробные микрорасчистки от поздних наслоений.

Реставратор высшей категории Н. В. Малиновский работал с картиной четыре года, чтобы максимально приблизиться к ее оригинальному виду. После расчистки полотна иным стал колорит: зеленый превратился в первоначальный голубой, а рыжевато-красные тела приобрели розовый оттенок. Малиновский, удалив следы поздних записей, раскрыл лица, голубые крылья и локоны архангелов, а также венки из плюща на голове одного из путти. В этих же слоях находилась и драпировка, спадавшая с плеча Спасителя; она тоже была убрана, поскольку меняла очертания Его тела. Выявились первоначальные контуры всех фигур. Стал понятен метод работы мастера, который сначала определял формы, а затем дорабатывал детали. В ходе реставрации можно было оценить и переделки, допускаявшиеся Россо в процессе создания произведения.

Н. В. Малиновский: «Реставрация этой вещи началась очень неожиданно. Картина была показана на выставке во Флоренции в 2013 году, где в каталоге она не числилась как произведение Россо. Она числилась как приписываемая Россо. Еще раньше высказывались мнения, что это копия с несуществующей картины Россо. Но вдруг на аукционе появляется фрагмент такой же картины, выполненной на дереве, маленький фрагмент с путти. При сравнении с нашей картиной стало понятно, что эта вещь изменена, “сухость” живописи была очевидна. Картина таила в себе какую-то тайну, требовалось ее разгадать. Надо было узнать, подлинник это или копия. Когда картина вернулась из Флоренции в 2013 году, она сразу легла на стол реставраторам — для исследования.

Первое, что делает реставратор с картиной, — рассматривает ее со всех сторон, под разным углом освещения. Первое, что бросилось в глаза, было необычным — картина имела фактуру холста. Нам известно из архивов Эрмитажа, что в 1862 году она переведена на холст. Картина была просмотрена в режиме видимой люминесценции: стали видны самые верхние реставрационные тонировки и небольшие прописи изображения. Но дальше, вглубь, мы не могли заглянуть — и сделали это при помощи инфракрасных лучей. Инфракрасные лучи частично проникли сквозь записи и частично в них остались. Большинство записей “среднего регистра” проявились самыми первыми. Стало понятно, что записи есть в углах картины, вокруг головы Младенца, фатально записан низ картины.

Кроме физико-оптических исследований, на компьютере были обработаны цифровые данные: мы увидели общую картину записей — она впечатляет. Оказалось, что картина полностью была прописана, и никто об этом не догадывался. Прописи были сделаны по рисунку автора — с легким заходом на этот рисунок или перекрывающая части изображения».

Фрагмент видеорассказа хранителя итальянской живописи XIII–XVI веков Т. К. Кустодиевой и реставратора Н. В. Малиновского о картине и истории ее реставрации (полностью см. на сайте Государственного Эрмитажа)

Новые тонировки, нанесенные на старый реставрационный грунт, не имитируют авторскую живопись, но слегка отличаются от нее в тоне и цвете. Это сделано для того, чтобы подчеркнуть достоинства и достоверность оригинального авторского письма. В правой части картины можно видеть небольшой контрольный участок позднейших красочных слоев, от которых удалось освободить живопись Россо. В результате реставрации картина совершенно преобразилась.

1. **Маркантонио Раймонди (Marcantonio Raimondi; 1470/82–1527/34)** — знаменитый итальянский гравер.

2. **Джорджо Вазари (Giorgio Vasari; 1511–1574)** — итальянский живописец, архитектор, писатель.

ДИЛЬМУН

ПЯТЬ ТЫСЯЧ ЛЕТ НАЗАД ИЗ РУК ПИСЦОВ ВЫШЛИ ДРЕВНЕЙШИЕ ИЗВЕСТНЫЕ НАМ ФРАГМЕНТЫ ПИСЬМЕННОЙ ИСТОРИИ. ИСТОРИЯ, КОТОРАЯ НАЧИНАЕТСЯ С ТОГО, ЧТО ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ КАТАСТРОФЫ ЛЮДИ И СКОТ ВЫСАЖИВАЮТСЯ С БОЛЬШОГО КОРАБЛЯ В ДИЛЬМУНЕ, ОТКУДА, ОПЯТЬ-ТАКИ МОРСКИМ ПУТЕМ, ПРИБЫВАЮТ В УР, В ДВУРЕЧЬЕ. <...> В ДРЕВНЕЙШЕМ ИЗВЕСТНОМ НАМ ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ АССИРИЙСКИЙ ПОЭТ ОТПРАВЛЯЕТ СВОЕГО ГЕРОЯ, ЦАРЯ ГИЛЬГАМЕША, НА КОРАБЛЕ В СТРАНУ ПРЕДКОВ ДИЛЬМУН, ГДЕ ЦАРСТВЕННЫЙ ДОЛГОЖИТЕЛЬ УТ-НАПИШТИ РАССКАЗЫВАЕТ ЕМУ СОБСТВЕННЫЙ ВАРИАНТ ИСТОРИИ О ПОТОПЕ.

ТУР ХЕЙЕРДАЛ. ЭКСПЕДИЦИЯ «ТИГРИС»

Природные богатства и могильные холмы, преобладающие в ландшафте Северного и Западного Бахрейна, с давних пор привлекали внимание путешественников и ученых. Первым, кто предоставил сведения о следах древней культуры на острове, был капитан Э.-Л. Дюран, британский офицер, служивший в Бахрейне. В 1879 году он обнаружил базальтовый камень с клинописным текстом, упоминающим бога Инзака, который известен по месопотамским источникам как верховное божество Дильмуна. Эта важнейшая находка стала веским основанием для гипотезы о существовании связей между древним Бахрейном и Месопотамией. В 1905 году состоялись первые научные археологические раскопки на острове, под руководством полковника Ф.-П. Придо, а в 1925-м Эрнест Маккей произвел первое значительное археологическое обследование острова. Но лишь в 1953 году появление в Бахрейне датской археологической экспедиции положило конец 70-летней эпохе несистематических исследований. Революционные открытия, сделанные благодаря раскопкам в Барбаре и Калат-аль-Бахрейне, подтвердили значение Бахрейна в истории и предположение о его тождестве с мифическим Дильмуном.

ПОТАЕННЫЙ САД

ВЫСТАВКА

«В СТРАНЕ ДИЛЬМУН, ГДЕ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ...». АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СОКРОВИЩА ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ БАХРЕЙНА. 3-1-е ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.»

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ БАХРЕЙНА
УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И ДРЕВНОСТЕЙ БАХРЕЙНА
ДЕКАБРЬ 2017 — АПРЕЛЬ 2018

Выставка «В стране Дильмун, где восходит солнце...» приурочена к празднованию Года археологии Бахрейна, объявленного Управлением по делам культуры и древностей Бахрейна в 2017-м, и к присвоению Манаме статуса столицы исламской культуры в 2018-м



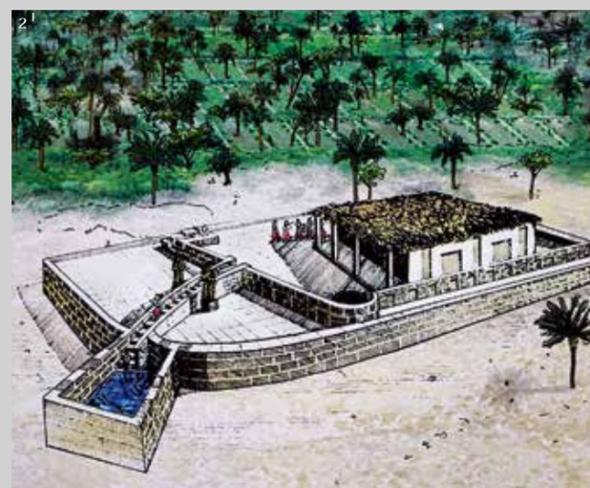
1 | **МОДЕЛЬ ХРАМА БАРБАРА**
Дерево, картон, пластмасса, металл
Национальный музей Бахрейна

Основа выставки — более 150 предметов из коллекции Национального музея Бахрейна. Экспозиция, состоящая из пяти разделов («От мифа к археологическому открытию», «Дильмун и горизонты международной торговли», «Благословенна страна Дильмун», «Бескрайнее море могильных холмов» и «Скрытое искусство Дильмуна»), рассказывает о становлении и расцвете дильмунской цивилизации с 3-го по 1-е тысячелетие до н. э. Выставка знакомит с результатами археологических исследований последних десятилетий на островах Бахрейна в Персидском заливе, которые отождествляют с древней страной Дильмун, хорошо известной из клинописных источников. Представленные экспонаты (некоторые показаны впервые) иллюстрируют многовековое экономическое процветание региона и его культурную значимость. Выставка затрагивает мифологию и религиозные представления жителей Дильмуна — увлекательную область исследований, по сей день интригующую ученых. Особый акцент сделан на производстве печатей-штампов, получивших широкое распространение в этом регионе.

В последние десятилетия археологические изыскания подготовили почву для плодотворных исследований, которые выявили основные эпизоды длительной истории заселения острова, начиная с первых доисторических поселений и славных городов эпохи Дильмуна и вплоть до необыкновенных памятников Тилоса и исламского периода. Важным историческим открытием, прорывом в изучении дильмунской цивилизации и аравийской археологии в целом, стали четыре каменных фрагмента с надписями. Они были найдены при раскопках одной из царских гробниц в Аали, организованных Департаментом археологии Бахрейна в 2009–2012 годах, и представляют собой фрагменты каменных сосудов, некогда помещенных в гробницу царя Дильмуна.

В 70-х годах XX века археологическая экспедиция Джеффри Библи под стенами португальского форта в Калат-аль-Бахрейне обнаружила остатки порта древнего Дильмуна — облицованную камнем гавань для стоянки кораблей внутри городских стен, а также причалы, «таможню», склады и многое другое.

За исключением письменных памятников, таких как «камень Дюрана» или фрагменты каменных сосудов с надписями, обнаруженных в Аали, представления о религии Дильмуна основаны в значительной степени на интерпретации



2 | **Современное воспроизведение образа Дильмуна на основании изучения остатков архитектурных сооружений и других археологических памятников**



Археологическое исследование Бахрейна началось в середине XIX века. На первых европейских путешественников колоссальное впечатление произвели дильмунские погребальные холмы, занимавшие значительные территории в центре острова. Между 1879 и 1925 годами британские исследователи Дюран, Бент, Придо и Маккей раскапывали царские погребения на городище Аали. Систематические научные раскопки древней столицы Дильмуна на городище Калат-аль-Бахрейн позднее производили датская археологическая экспедиция из музея Мосгор (1954–1972) и французская археологическая миссия (с 1977 года по настоящее время).

остатков архитектурных сооружений. Открытый в ходе систематических раскопок 1954–1961 годов храмовый комплекс Барбар — самое известное религиозное сооружение Дильмуна. Это выдающаяся, не имеющая аналогов в регионе группа храмов. В нее входили три храмовых здания, построенные одно за другим, которые использовались на протяжении нескольких веков. В полу второго храма была раскопана яма для жертвоприношений, содержащая разные ценные предметы, в том числе несколько алебастровых сосудов и медных фигурок. Там же обнаружили необыкновенную голову быка, выполненную из меди (представлена на выставке). Эта голова, весьма вероятно, украшала арфу или лиру, подобную тем, которые были найдены в царских гробницах в Уре (на территории современного Ирака).

Наиболее оригинальная черта культуры Дильмуна — особая роль погребальных традиций. Большие участки на севере и западе Бахрейна заняты погребальными холмами. Их точное число не установлено, но ряд исследований, основанных на старых аэрофотоснимках, называет приблизительное — 80 тысяч. Они остаются самым примечательным археологическим объектом Бахрейна и крупнейшим в мире скоплением погребений бронзового века из известных нам.

Возведенные в период примерно с 2200 до 1750 года до н. э., они демонстрируют взлет и падение цивилизации раннего Дильмуна. Увеличение числа захоронений позволяет проследить рост Дильмуна как преуспевающего центра морской торговли. Некоторые ученые полагают, что в древности погребальные холмы представляли собой каменные башни. Основным подтверждением этой гипотезы служат



ДИЛЬМУН ВПЕРВЫЕ УПОМИНАЕТСЯ В ШУМЕРСКОЙ МИФОЛОГИИ, ДККАДСКОМ ГЕРОИЧЕСКОМ ЭПОСЕ О ГИЛЬГАМЕШЕ, В ТОРГОВЫХ НАДПИСЯХ ШУМЕРСКИХ ГОРОДОВ-ГОСУДАРСТВ 3-ГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э. В ШУМЕРСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ И ПОЭМЕ О ГИЛЬГАМЕШЕ ДИЛЬМУН — МЕСТО, ГДЕ ЖИВЕТ ЗИУСУДРА (УТ-НАПИШТИ), ЧЕЛОВЕК, К КОТОРОМУ ГИЛЬГАМЕШ ПРИПЛЫВАЕТ, ПОСЛЕ СМЕРТИ ЭНКИДУ, В ПОИСКАХ СЕКРЕТА ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ.

4 | **ДИЛЬМУНСКИЕ ПОГРЕБАЛЬНЫЕ КУВШИНЫ**
Ранний Дильмун
Некрополи Мадинат-Хамад, Аали и Саар
Около 2000–1800 гг. до н. э.
Керамика
Национальный музей Бахрейна

5 | **МЕДНЫЕ СЛИТКИ, НАКОНЕЧНИКИ КОПЬЯ И МОТЫГА**
Ранний Дильмун
Около 2000–1800 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна

6 | **ЗМЕИНЫЕ ЧАШИ**
Терракота
Поздний Дильмун
Калат-аль-Бахрейн, территория «дворца Упери»
Около 600–500 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна

1 | **РАКОВИНЫ УСТРИЦ С ЖЕМЧУЖИНАМИ**
Ранний Дильмун
Поселение Саар
Около 2000–1800 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна

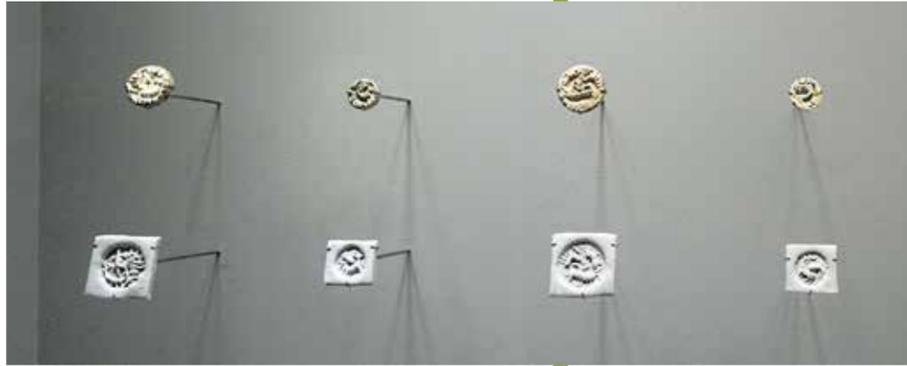
2 | **ПЕЧАТИ И АМУЛЕТЫ ИЗ РАКОВИН**
Ранний Дильмун
Некрополи Мадинат-Хамад, Бури, Аали
Около 2000–1800 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна

3 | **СТРАУСИНЫЕ ЯЙЦА**
Ранний Дильмун
Некрополи Саар и Мадинат-Хамад
Около 2000–1800 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна



Джеффри Библи. В поисках Дильмуна. 1961

70-метровая стена огораживает обширный овальный участок длиной до 200 метров. Внутри ограды вовсе нет песка. На известняковом ложе, где чередуются низкие бугры и гладкие округлые плиты, зеленеют пятячки травы и растут два-три десятка увиденных вами издали пальм. В углублениях бурлит кристально чистая родниковая вода; переливаясь через край, она питает ручейки с крохотными водопадками на неровностях породы. Спустившись по ступенькам вниз, мы... нередко садились перекусить в таком потаенном саду, где деревья защищали нас от солнца, а стены — от рыскающего по пустыне ветра. Родники в садах и были источниками, некогда питавшими водоводы.



Печати-штампы региона Аравийского залива
Хлорит
Некрополи Джанабия, Мадинат-Хамад и Саар
Около 2150–2000 гг. до н. э.
Национальный музей Бахрейна

Печати служили основным административным инструментом для регулирования торговли и организации общества. Их оттиски сохранились на глиняных табличках — клинописных хозяйственных и правовых документах, а также ярлыках или пломбах, крепившихся к товарам. Как частные, так и официальные лица могли подтверждать с их помощью право собственности и подлинность документа или вещи. Помимо ключевой роли в делопроизводстве, печати, вероятно, выполняли важную религиозную функцию. Их часто находят в захоронениях, рядом с останками умершего, что позволяет судить о его социокультурной и религиозной принадлежности. На лицевой стороне печати-штампа всегда присутствует изображение, которое определял, по-видимому, сам владелец в момент ее изготовления. Существует распространенное мнение, что печати служили амулетами для защиты умершего во время его путешествия в загробный мир.

Их характерные формы, тип резьбы, местные материалы и изобразительные мотивы отражают художественное мастерство дильмунских ремесленников. В отсутствие письменных свидетельств из Дильмуна именно печати с их уникальным иконографическим репертуаром дают чрезвычайно ценную информацию о структуре дильмунского общества и его социальных, культурных и экономических приоритетах; прежде всего, они иллюстрируют мировоззрение жителей Дильмуна.

сохранившиеся остатки круглой каменной конструкции вокруг погребальной камеры; стены конструкции в большинстве случаев обрушились из-за естественной эрозии, а затем покрылись землей и песком, образовав насыпь, которую мы видим сегодня.

На протяжении тысячелетий Дильмун служил транзитным пунктом международной торговли, аккумулировавшим всевозможные товары из разных стран Ближнего и Среднего Востока. В клинописных текстах 3-го — начала 2-го тысячелетия до н. э. Дильмун неоднократно упоминается в контексте импорта сырьевых материалов, прежде всего меди, древесины, фиников, драгоценных камней и «рыбьих глаз» (жемчуга). Расширение масштабов торговли было, разумеется, следствием высокого уровня развития дильмунского общества и существования разветвленной торговой инфраструктуры. Организация торговой деятельности осуществлялась при помощи сложной методики взвешивания, оценки товаров и ведения учетной документации, а также благодаря использованию печатей-штампов.

На сегодня в Бахрейне найдено около 950 печатей-штампов, в основном в погребениях. Однако значительное их количество обнаружено в жилых и торговых кварталах. Печати-штампы многообразны: от простых, изготовленных из верхушки морской раковины, до изысканных, вырезанных из мягкого камня и иногда покрытых беловой глазурью. Как правило, они представляют собой диск с небольшим куполообразным выступом на обороте; в основании выступа имеется сквозное отверстие для шнура или кольца, за которые можно было повесить печать на булавку или ожерелье. Засвидетельствовано также небольшое число прямоугольных штампов, с оборотом в виде двускатной крыши, и несколько цилиндрических печатей в дильмунском стиле.



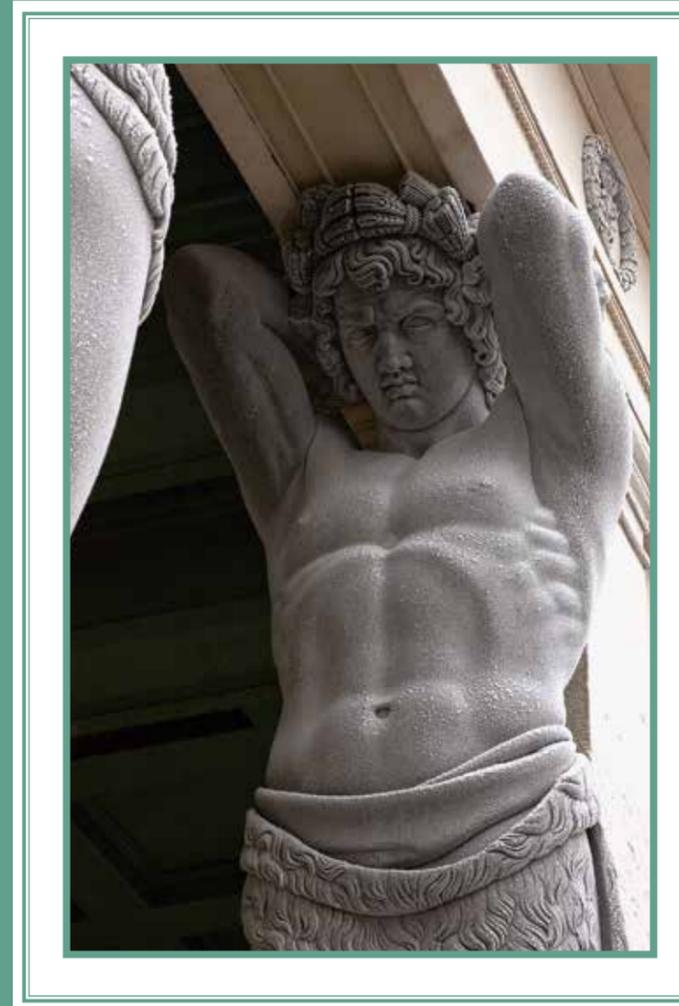
Сэмюэл Крамер. История начинается в Шумере. 1956

Археологические исследования, проведенные за последнее столетие в Египте и на Ближнем Востоке, обнаружили такие сокровища духовной и материальной культуры, о каких и не подозревали предшествующие поколения ученых. Благодаря наследию древних цивилизаций, извлеченному из-под толщ песка и пыли, и в результате расшифровки древних языков и восстановления утраченных и забытых литературных памятников наш исторический горизонт сразу расширился на много тысячелетий.



ФОНД ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА ЭРМИТАЖА, СОЗДАНИЕ КОТОРОГО СТАЛО ВОЗМОЖНЫМ БЛАГОДАРЯ НОВОМУ ДЛЯ РОССИИ ЗАКОНУ, ПРИЗВАН СТАТЬ НОВЫМ ИСТОЧНИКОМ ФИНАНСИРОВАНИЯ, КОТОРЫЙ СМОЖЕТ ОБЕСПЕЧИТЬ НЕОБХОДИМУЮ АВТОНОМНОСТЬ, НЕЗАВИСИМОСТЬ И СТАБИЛЬНОСТЬ МУЗЕЮ.

Михаил Пиотровский,
генеральный директор Государственного Эрмитажа



СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ ФОНД УПРАВЛЕНИЯ ЦЕЛЕВЫМ КАПИТАЛОМ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА (ЭНДАУМЕНТ)

WWW.HERMITAGEENDOWMENT.RU

ОСНОВАННЫЙ В 2012 ГОДУ, ЭНДАУМЕНТ ЭРМИТАЖА ЯВЛЯЕТСЯ КРУПНЕЙШИМ МУЗЕЙНЫМ ФОНДОМ ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА В РОССИИ.

ДОХОД ОТ УПРАВЛЕНИЯ ЦЕЛЕВЫМ КАПИТАЛОМ ЭРМИТАЖА ИСПОЛЬЗУЕТСЯ ДЛЯ ПОПОЛНЕНИЯ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ: ПРИОБРЕТЕНИЯ ШЕДЕВРОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, ЗАПОЛНЕНИЯ ЛАКУН В ИСТОРИИ ИСКУССТВА XX ВЕКА, ВОЗВРАЩЕНИЯ УТРАЧЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ НА РОДИНУ.

МЕСТО, ГДЕ СЛИВАЮТСЯ ДВА МОРЯ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ИЗДАНИЮ: «В СТРАНЕ ДИЛЬМУН, ГДЕ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ...». АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СОКРОВИЩА ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ БАХРЕЙНА. 3-1-Е ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.»

КОРАН. СУРА «АЛЬ-КАХФ» («ПЕЩЕРА»):

И вот сказал Муса своему молодому спутнику: «Не остановлюсь я, пока не дойдем мы до места слияния двух морей (*маджмаа аль-бахрайн*), даже если понадобятся годы».

Когда же они дошли до места, где они оба сливаются, то забыли свою рыбу, а она нашла себе путь к морю и устремилась туда.

И когда они кончили идти, он сказал своему спутнику: «Принеси наш обед, мы устали от пути».

Он же сказал: «Видишь ли, когда мы укрылись под той скалой, я забыл рыбу. Конечно же, это шайтан заставил меня забыть о ней, чтобы я и не вспомнил. А она чудесным образом нашла дорогу к морю».

И он сказал: «Того же и я хотел». И оба они пошли обратно по своим следам.

Вернувшись на старое место, они встретились с неким «рабом Аллаха», который взял их с собой в путешествие и подверг странным испытаниям, бывшим скрытыми символами непонятной простым смертным прозорливости Бога. Это одна из самых таинственных и философски заостренных частей Корана, в которой «сбежавшая» рыба становится знаком начала таинственных приключений. Рыба была взята путешественниками с собой как припас, то есть была сушеной. И она ожила рядом с водой в месте «слияния двух морей». Два моря — аль-бахрайн. Это сливаются моря: пресное (Тигр и Евфрат) и соленое (Аравийский (Персидский) залив). Так арабы издавна зовут и остров, где находится одноименное государство, и соседнюю с ним материковую территорию Аравии.

Эта волшебная история напоминает о древней и чудесной легенде о «живой воде», от прикосновения к которой мертвые оживают, как ожила рыба Мусы, а живые приобретают вечную жизнь. Бахрейн был среди мест, где природой даровано похожее чудо: в глубинах соленого моря бьют ключи пресной воды. Их много и на самом острове. Священные источники, облегчавшие мореплавание и торговлю, всегда были важной частью географии и археологии Бахрейна. Еще в глубокой

ГОЛОВА БЫКА, ОБНАРУЖЕННАЯ ДАТСКОЙ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИЕЙ В 1955 ГОДУ В ЯМЕ ПОД ПОЛОМ ХРАМА, ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ МНОГОЧИСЛЕННЫМИ РЕЛИГИОЗНЫМИ ПОДНОШЕНИЯМИ
Национальный музей Бахрейна

МИХАИЛ ПИТРОВСКИЙ



древности он почитался как место, где можно достичь бессмертия. Шумеры называли его Дильмун. Туда отправлялись или там оставались навсегда мифические герои. Там был когда-то земной рай, где все люди и животные живут вечно, преуспевают и дружат. О нем шумеры создавали гимны.

Рядом с образом волшебного Дильмуна был Дильмун — важный центр и игрок мировой торговли. Дильмунские корабли везли в Месопотамию медь из Омана, разнообразные товары из Индии. Образ Дильмуна ассоциировался с пальмами и производством тканей. Символом Дильмуна и для древних, и для нас стали замечательные каменные печати — знаки торговли. Ими опечатывали грузы, ими скрепляли договоры и прочие документы. Их стилистика удивительным образом восходит к традициям древнеиндийской цивилизации, имея при этом и свои ярко выраженные локальные стилистические и иконографические особенности. В них проявился уникальный сплав традиций долины Инда и долины Тигра и Евфрата.

Древний Дильмун превратился в эллинистический Тилос (о нем у нас уже была выставка в 2012 году). Его покорили воины Александра Македонского, мечтавшие завоевать «счастливую» Южную Аравию. Напомним, что поиск «живой воды» является одним из главных сюжетов великого восточного эпоса — «Романа об Александре».

Бахрейн сыграл важную роль в истории мусульманского мира. Тут находили себе убежище и последователей многие своеобразные политические и религиозные движения. В XX веке Бахрейн стал первым местом, где начали промышленно добывать нефть; вокруг нее возникли новые легенды о несметных богатствах и счастливой жизни его обитателей.

Вслед за геологами пришли археологи. История открытия памятников древней дильмунской цивилизации стала одной из важных страниц в летописи археологии XX века. При этом авторы открытий сумели их увлекательно описать. Книга датского археолога Дж. Бибби «В поисках Дильмуна» была переведена на множество языков, в том числе и на русский. Эта книга подвигла многих молодых археологов на то, чтобы выбрать Аравию местом своих поисков и исследований. А в самом Бахрейне возникла сильная международная школа археологов. Их трудами древний Дильмун, шумерский «рай», стал доступен и понятен, хотя и не до конца. Прекрасная керамика и удивительные огромные погребальные поля и курганы, святилища и богатые жилища, многозначительные печати с изображениями богов и людей и многое другое в меру возможности представлено на этой выставке. Она знаменит, некоторых впервые, с удивительной цивилизацией — примером «диалога» и «слияния» разных культур. В дильмунской культуре красота сочетается с таинственностью, в ней много новых открытий и много еще, слава богу, тайн и загадок.

Все это почувствует каждый, кто посмотрит выставку в Пикетном зале Зимнего дворца. Это вторая выставка из Бахрейна — «места слияния двух морей». Будут еще и другие.

Мы снова возвращаемся в Государственный Эрмитаж — место, где царствуют подлинность и культура, образуют мост, помогающий преодолеть разрыв времени, чтобы объединить людей со всего мира и оживить исчезнувшие цивилизации.

Предыдущая выставка, которую мы делали совместно с Эрмитажем, называлась «Тилос. Путешествие в загробный мир» и была посвящена погребальным традициям и ритуалам Бахрейна в период с II века до н. э. до III века н. э. На выставке была представлена выдающаяся коллекция ювелирных украшений, изделий из стекла и скульптур из собрания Национального музея Бахрейна.

Нынешняя выставка «В стране Дильмун, где восходит солнце...» освещает гораздо более ранний исторический период, которым мы чрезвычайно гордимся и который глубоко ценим. Выставка демонстрирует уникальность цивилизации Дильмуна, существовавшей на территории Бахрейна с 3-го до середины 1-го тысячелетия до н. э. Она дает представление о богатствах Бахрейна, который в древности считали страной бессмертия, и рассказывает о столетиях процветания торговли и культурной значимости Дильмуна. В том же пространстве, где пять лет назад проходила выставка, посвященная Тилосу, мы показываем теперь лучшие археологические памятники, чтобы российская и международная аудитория смогла открыть для себя и исследовать невероятно богатое наследие любимого нами Бахрейна и его многовекового прошлого.

Шейха Май бинт Мохаммед Аль Халифа, президент Управления по делам культуры и древностей Бахрейна, Королевство Бахрейн

СМЕРТЬ ВИТАЛА НАД НИМИ

АССИРИЙСКАЯ И МЕСОПОТАМСКАЯ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА: КАМЕННЫЕ ГОРЕЛЬЕФЫ ИЗ ДВОРЦОВ САРГОНА II И АШШУР-НАЦИРАПАЛА II, ПОКРЫТАЯ НАДПИСЯМИ ПЛИТА ИЗ ПАЛЬМИРЫ, ШУМЕРСКИЕ ПЕЧАТИ-ТАЛИСМАНЫ С ВЫГРАВИРОВАННЫМИ СЦЕНАМИ ИЗ ЭПОСА О ГИЛЬГАМЕШЕ.

Культура древнего Ближнего Востока представлена в Эрмитаже памятниками письменности и изобразительного искусства народов, населявших в 4–1-м тысячелетиях до н. э. и в первые века н. э. территорию Месопотамии (долины Тигра и Евфрата), Ирана, Малой Азии, Армении, Сирии и Средиземноморья: шумеров, аккадцев, вавилонян, ассирийцев, эламитов, персов, хеттов, хурритов, урартов, финикийцев и др.

Основу коллекции составляют более 2 800 клинописных текстов разных эпох и жанров, а также десяток рельефов и около 300 резных печатей из Месопотамии. Все они поступили в музей либо от антикваров, либо из частных собраний. Первыми попали в Россию несколько кирпичей со штампованными надписями из дворца Навуходоносора II в Вавилоне (VI век до н. э.), привезенные в Санкт-Петербург в 1821-м Робертом Кером Портером, жившим в России художником английского происхождения: он в 1817–1820 годах участвовал в экспедиции в Иран, которую организовала Российская академия наук. Кирпичи были подарены императору Александру I, тот передал их в Азиатский музей (ныне Институт восточных рукописей РАН), а впоследствии они поступили в Эрмитаж. В начале 1860-х годов у антикваров Лондона и Парижа, по высочайшему повелению Александра III, для Императорского Эрмитажа было приобретено восемь каменных рельефов, некогда украшавших дворцы ассирийских царей Ашшурнацирапа II (IX век до н. э.) и Тиглатпаласара III (середина VIII века до н. э.) в Кальху, а также Саргона II (конец VIII века до н. э.) в Дур-Шаррукине; позднее коллекцию дополнили два фрагмента рельефов из дворца Синаххериба (VII век до н. э.) в Ниневии. В конце XIX — начале XX столетия Императорский Эрмитаж покупал «вавилонские древности» (более 100 клинописных табличек и печатей) у известных французских антикваров Михрана Сиваджана и Элиаса Жежу. Однако большая часть клинописной коллекции поступила в Эрмитаж в 1930-х годах из собрания знаменитого российского коллекционера и историка Николая Петровича Лихачёва (через Государственную академию истории материальной культуры и Институт истории Академии наук СССР).

ФОТО: © ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», 2018

«Вот персидские львы; они носят имя Аслан; они воплощают силу и смерть; через эти резные, украшенные скульптурами львов ворота вы можете попасть в мир мертвых, как это сделал Гильгамеш в поисках Энкиду, своего умершего друга. Вы знаете историю о Гильгамеше?» — спросил старик Джиллиан, когда они вместе проходили в Львиные ворота — она шла по-прежнему впереди и не глядя на него. В музее настоящие древние резные стены и ворота были приспособлены так, что, казалось, вели в таинственные проходы, в царские дворы или лабиринты, подобные вот этому, освещенному холодным светом. Сейчас, когда день уже клонился к вечеру, только они двое остались во всем музее, и старый солдат еще приглушил свой голос, видимо из уважения к великим произведениям давно умерших мастеров или из уважения к тишине, царившей в музее, где в полумраке поблескивали стеклянные витрины.

— Посмотрите-ка сюда, — сказал он, мгновенно оживляясь, — нет, вы только взгляните — вот вся история Гильгамеша, вырезанная на камне, если, конечно, вы сумеете ее прочесть. Вот сам герой, одетый в шкуры, а вот его друг, дикий человек со своей дубинкой; вот их встреча, а вот они борются перед царским дворцом и становятся друзьями. А вы знаете, как выглядел Энкиду? Он был огромного роста, волосатый и жил вместе с дикими зверями в лесах и полях; он помогал им избегать охотничьих ловушек и стрел. Но охотники попросили Гильгамеша, своего царя, разрешить им послать к Энкиду одну женщину, блудницу, которая его соблазнила и уговорила покинуть мир газелей и трав и предстать перед царем, который сперва стал с ним бороться, а потом полюбил его. Они были неразлучны. Вместе они убили великана Хумбабу — обманули и убили его в лесу. Вот, смотрите, как они его обманывают и убивают. Они здесь молоды и сильные, и нет ничего на свете, что было бы им не по силам. Однако молодость и сила Гильгамеша привлекли внимание богини Иштар, богини любви, а также войны, — это та же богиня, как вы знаете, мадам, что и Кибела и Астарта, а когда появились римляне со своей Дианой, то и она оказалась той же богиней Иштар, грозной и прекрасной, — и храмы ее были окружены блудницами, причем блудницами священными, чьи желания нельзя было не исполнить. И вот Иштар пожелала взять Гильгамеша в мужья, но он отверг ее — он думал, что богиня обманет его, а потом убьет, и он совершил роковую ошибку,

Помимо прямоугольных и квадратных табличек, тексты писались на глиняных конусах, разнообразных призмах и гвоздях. Чаще всего это были так называемые закладные, или строительные, надписи.



ФОТО: © ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», 2018

КОЛЛЕКЦИИ И ВЫСТАВКИ

«КУЛЬТУРА БЛИЖНЕГО ВОСТОКА В ДРЕВНОСТИ» (ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА). В «ВИРТУАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ» НА САЙТЕ ЭРМИТАЖА МОЖНО УВИДЕТЬ ПАМЯТНИКИ ПИСЬМЕННОСТИ МЕСОПОТАМИИ.

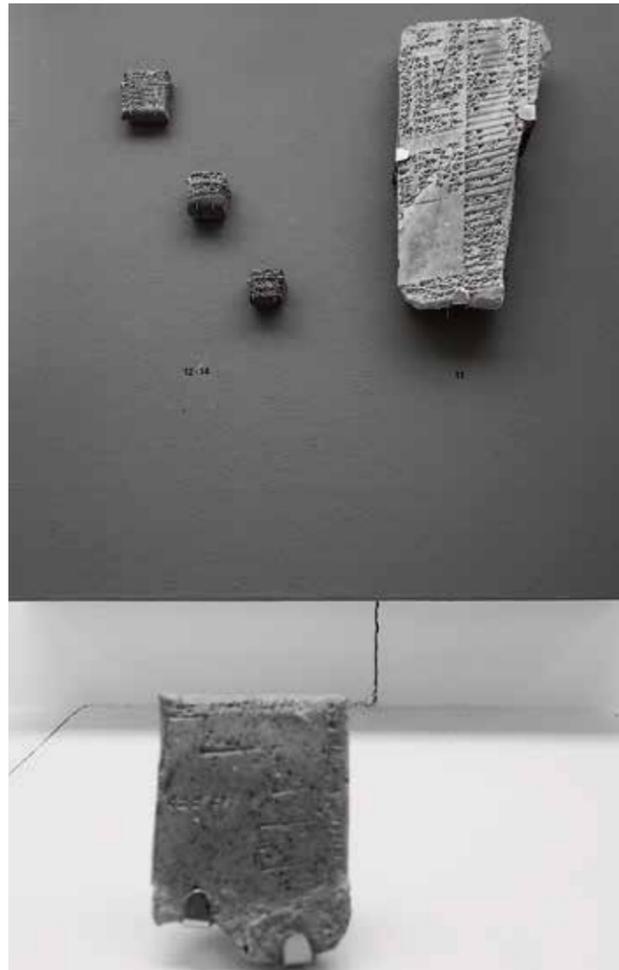
ШУМЕРЫ НА ВЫСТАВКАХ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ: «В СТРАНЕ ДИЛЬМУН, ГДЕ ВОСХОДИТ СОЛНЦЕ...». АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ СОКРОВИЩА ИЗ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ БАХРЕЙНА. 3-1-е ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.» ДЕКАБРЬ 2017 — АПРЕЛЬ 2018

«ТИЛОС. ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР. РИТУАЛЫ И ПОГРЕБАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В БАХРЕЙНЕ» ИЮЛЬ-НОЯБРЬ 2012

«ОНИ МНЕ СКАЗАЛИ, А Я ПОВТОРЯЮ». ИЗ ПОЭЗИИ ШУМЕРА И ВАВИЛОНИИ. СЛОВО И ГЛИНА. III ТЫС. ДО Н. Э. — III ТЫС. Н. Э.» АПРЕЛЬ-АВГУСТ 2001

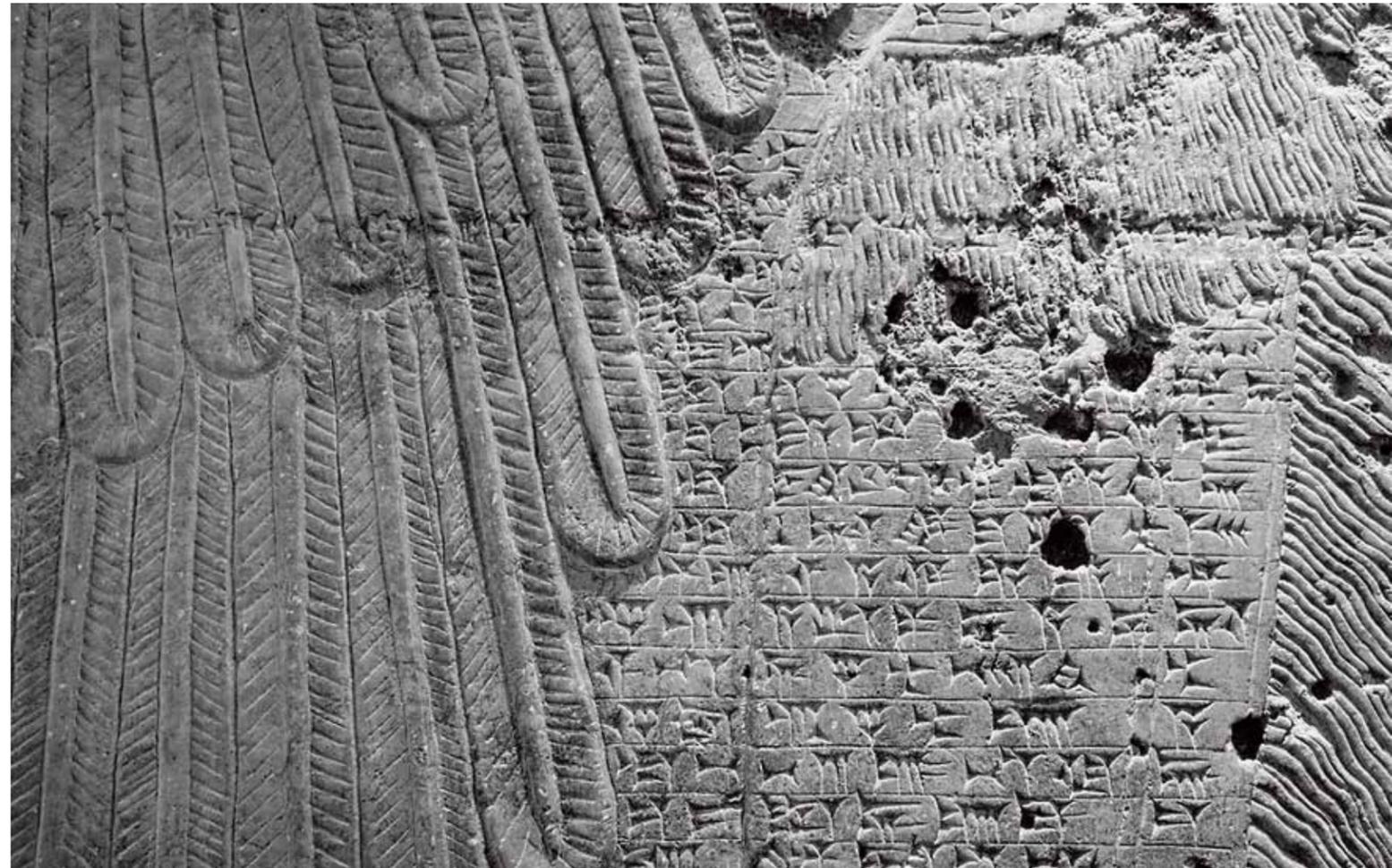
честно сказав ей о своих опасениях и о том, что не желает ее; он хочет остаться свободным, сказал он, тем более что она уничтожила Таммуза, которого оплакивали все женщины, а потом превратила пастухов в волков, а отвергнутых любовников — в слепых кротов, и она уничтожила львов в ямах и лошадей во время битвы, хотя ей вроде бы нравилась их ярость и беспощадность. И его слова страшно разгневали Иштар, и она прислала огромного небесного быка, чтобы тот уничтожил царство Гильгамеша, но наши герои этого быка убили — смотрите, вот здесь изображено, как они втыкают меч ему меж рогами, — и Энкиду отрубил заднюю ногу быка и швырнул его в лицо Иштар. Тогда она созвала храмовых проституток, дабы те оплакали небесного быка, и решила, что Энкиду должен умереть. Вот здесь он лежит больной на своей постели и мечтает о смерти. Вы же знаете, молодые мужчины не ведают смерти либо представляют ее себе как льва или быка, с которыми можно бороться и которых можно победить. Но тяжелобольным людям смерть ведома, и Энкиду снилось, как смерть приходит к нему — пернатый человек-птица с лицом упыря и с когтями, — смерть, как вы видите, чаще всего изображалась в образе отвратительного стервятника, — так вот, Энкиду снилось, что смерть душист его и он превращается в человека-птицу, а потом отправляется в подземное царство, и там — все это Энкиду видел во сне — совсем нет света и радости, а люди едят пыль и глину. Там, внизу, тоже была богиня — вот она изображена здесь — Эрешкигаль, царица подземного мира. И оба они, Гильгамеш и Энкиду, плакали, испуганные этим сном больного, так, что совершенно обессилели, а потом Энкиду умер, страдая от ужасных болей, и Гильгамеш был безутешен. Он не желал смириться с тем, что его друга больше нет, что он никогда не вернется. Гильгамеш был молод и силен, он не желал смириться даже с тем, что по нашему миру ходит смерть. Молодые мужчины, они ведь такие, вы же сами знаете, — они думают, что способны бросить вызов грядущему только потому, что кровь у них горяча и тела их полны силы.

И Гильгамеш вспомнил своего предка Ут-Напишти, единственного, кто спасся, когда на земле был потоп; говорят, он жил в нижнем мире и знал тайну вечной жизни. И вот Гильгамеш отправился в путешествие, он странствовал и странствовал — и добрался до горы Машу, где была пещера, у ворот которой на



страже стояли люди-скорпионы — ну, знаете, такие демоны вроде драконов. Посмотрите, мадам, вот эти ворота вполне могли вести в нижний мир — шумеры и вавилоняне вечно строили огромные, тяжелые ворота и изображали на них стражей подземного мира. Вот здесь изображены львы, а здесь духи — вы ведь называете их духами? — да, так вот, в Вавилоне были хорошие и злые духи; злые духи назывались “утукку”, а некоторые духи были то добрыми, то злыми; хорошие были вроде бы вот эти, в виде быков с крыльями и лицами мудрецов, — они называются “шеду” или “ламассу”, здесь они стоят на страже, но вообще-то могут принимать и другое обличье и ходить невидимыми следом за людьми по улицам города; у каждого человека имелся свой персональный дух, так считалось, и духи защищали людей, есть даже одна старая поговорка: “Тот, у кого нет своего духа, выходя на улицу, закутывается в головную боль, как в плащ”. Любопытно, не правда ли?

Джиллиан Перхольт кивнула. У нее самой голова не на шутку разболелась — то была какая-то невнятная головная боль в виде спо-



радических уколов, словно в мозг ударяли невидимые стилеты или острые осколки льда; это началось, еще когда она увидела призрак Гризельды; а сейчас все странно плыло у нее перед глазами, окутываясь серым туманом, — и сами створки гигантских ворот, и каменные таблички с вырезанными на них героями шумерского эпоса. Старый солдат между тем все более оживлялся и теперь уже начал изображать в лицах сцену прибытия Гильгамеша к вратам горы Машу; он чуть ли не танцевал, правда — с грацией медведя, то приближаясь к ней, то снова отступая, то почтительно воздевая очи горé, то неожиданно отпрыгивая на царский двор или в пространство между столбами ворот, то касаясь пальцами своего лысого черепа и показывая, где именно должны быть рога, то отвечая самому себе от лица людей-скорпионов. (“Это хорошие духи, мадам, — сказал старый солдат как бы в скобках. — Эти люди-скорпионы, возможно, и были когда-то опасными существами, эдимму или даже хуже, араллу, которые вышли из подземного мира и вызвали мор; они плодились в желчи богини; попробуйте пред-

ставить себе ужасающего вида людей-скорпионов на месте вот этих быков с крыльями. Они говорят: «Ты зачем пришел?» А Гильгамеш отвечает: «За Энкиду, за моим другом. И еще повидать своего предка хочу, Ут-Напишти». А они говорят: «Ни один человек, рожденный женщиной, не ходил внутрь этой горы; пещера очень глубока; там света нет, и мрак там подавляет душу». Подавляет душу!» Старый солдат снова выскочил из ворот, потом опять решительно направился внутрь горы, подобно Гильгамешу. Джиллиан подумала: “Он, должно быть, потомок тех ашиков, о которых я когда-то читала; у них были платье и шапка из шкур, и они носили с собой дубинку или меч в качестве профессионального орудия. С помощью своих дубинок они показывали тени на стенах кофеен и на рыночных площадях”. Тень старого солдата кривлялась и гримасничала среди резных “утукку”: он был Гильгамешем, исчезнувшим во тьме пещеры; потом превратился в Сидури, женщину виноградной лозы, что живет в саду на берегу моря, хранительницу золотой чаши и золотистых бочек, наполненных

Фрагменты экспозиции Ассирийской и Месопотамской коллекций Государственного Эрмитажа



● ФОТО: © ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», 2018

ветром; потом он стал Ур-Шанаби, перевозчиком через Океан, которого потревожило присутствие того, кто одет был в шкуры и питался мясом в мире живых. А ведь он, подумала вдруг Джиллиан Перхольт, — родственник Карагёза и Хадживата, комических героев и кукольников в турецком театре теней, которые боролись как с демонами из подземного мира, так и с толстыми капиталистами. Орхан Рифат тоже был искусным артистом-кукольным: у него был целый кожаный чемодан маленьких фигурок, которые он умел оживлять, скрывшись за простыней, укрепленной на раме.

— И Ут-Напишти, — сказал старый мореход, внезапно присаживаясь на каменного льва и заставляя Джиллиан Перхольт смотреть ему прямо в глаза, — Ут-Напишти поведал Гильгамешу, что есть такое растение, дивный цветок, который растет на дне моря, однако у этого цветка острые шипы, они непременно поранят Гильгамешу руки, но если он сможет добыть цветок, то снова обретет свою утраченную юность. И вот Гильгамеш привязал к ступням тяжелые камни, погрузился в глубокие воды, прошел по дну морскому и добрался до волшебного цветка, который действительно уколол его, но он все-таки сорвал цветок и вынес его на берег. А потом Гильгамеш пустился с Ур-Шанаби-перевозчиком в обратный путь, желая отвезти цветок старикам своего родного города Урука и вернуть им утраченную молодость. Они плыли всё дальше и дальше, — сказал старый мореход, неуклюже танцую среди древних памятников, — и встретился Гильгамешу глубокий колодец с холодной водой, и он решил вымыться этой водой, чтобы освежиться. Но там, в глубине колодца, жила змея, которая, почуяв сладостный аромат цветка, вынырнула

на поверхность, схватила волшебное растение и съела его. А потом сбросила старую кожу и снова нырнула в глубину — только ее и видели. А Гильгамеш сел и заплакал; слезы так и текли по его лицу. И он сказал Ур-Шанаби-перевозчику: “Неужели для этого положил я столько сил, неужели для этого заставлял я сердце свое выпрыгивать из груди? Ведь после столь тяжких трудов я не выиграл ничего — даже цветка того у меня нет, теперь им обладает зверь, вышедший из недр земных. Я нашел знак судьбы, да утратил его”.

Тяжелая лысая голова повернулась к Джиллиан Перхольт, и лишенные ресниц веки на мгновение прикрыли глаза старика, словно в безмерной усталости, отчего он стал похож на слепца. Толстые руки что-то искали в карманах куртки из овчины, неловко мяли карманы, словно пальцы его были пальцами Гильгамеша, пытающегося найти то, что он потерял. А Джиллиан видела перед собой сброшенную змеиную шкуру, тонкий, сохранивший форму тела змеи, шуршащий как бумага, призрачный чулок, что плавал у краешка колодца, где в один миг скрылось мускулистое, сильное тело похитительницы цветка.

— И что же все это значило, миледи? — спросил старик. — А значило это только одно: Гильгамеш теперь должен был умереть; он ведь уже всё видел собственными глазами: и тот острый шип, который сумел смять рукой, и тот волшебный цветок, и должен был жить вечно, но змея совершенно случайно отняла у него этот цветок; нет, она вовсе не желала причинить Гильгамешу зло, просто очень любила сладости, и аромат цветка пленил ее. Ах, как это печально — держать в руках знак судьбы и утратить его! Это очень печальная история, ведь в большей части подобных историй если уж герой отправляется искать что-то, то находит и приносит это с собой, — разумеется, после борьбы и тому подобного, так, по-моему, но в данном-то случае какая-то тварь, обыкновенная змея, просто так, чисто случайно отбирает у героя плоды всех его трудов и усилий. Они были печальным народом, мадам, очень печальным. Смерть витала над ними».

Антония Байетт. «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”»

ГАЛЕРЕЯ КОСТЮМА

138

Лишь одна тонкая, хрупкая обнаженная фигурка молящегося перевешивает чашу, на которой расположены четыре огромных льявола и два мельничных жернова. Трудность заключается здесь в том, что молящийся символизирует только духовный вес и поэтому не обладает визуальным притяжением. Для устранения этой трудности художник использовал большое темное пятно неправильной формы, поместив его на одежде ангела, прямо под чашей весов, в которой располагается святая душа. Благодаря лишь визуальному притяжению, коего нет в самом физическом объекте, темное пятно создает вес, приводящий в соответствие изображение на картине ее смысловому значению.

РУДОЛЬФ АРНХЕЙМ. ИСКУССТВО И ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ. 1954/1974

КНИГИ

150

на которой расположены четыре огромных льявола и два мельничных жернова. Трудность заключается здесь в том, что молящийся символизирует только духовный вес и поэтому не обладает визуальным притяжением. Для устранения этой трудности художник использовал большое темное пятно неправильной формы, поместив его на одежде ангела, прямо под чашей весов, в которой располагается святая душа. Благодаря лишь визуальному притяжению, коего нет в самом физическом объекте, темное пятно создает вес, приводящий в соответствие изображение на картине ее смысловому значению.

ПУШКИН

154

на которой расположены четыре огромных льявола и два мельничных жернова. Трудность заключается здесь в том, что молящийся символизирует только духовный вес и поэтому не обладает визуальным притяжением. Для устранения этой трудности художник использовал большое темное пятно неправильной формы, поместив его на одежде ангела, прямо под чашей весов, в которой располагается святая душа. Благодаря лишь визуальному притяжению, коего нет в самом физическом объекте, темное пятно создает вес, приводящий в соответствие изображение на картине ее смысловому значению.



ПАРАДНЫЙ ГАРДЕРОБ

ЭРМИТАЖ ОБЛАДАЕТ ОДНИМ ИЗ САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ В МИРЕ СОБРАНИЙ КОСТЮМА. ЕГО ОСНОВНУЮ ЧАСТЬ СОСТАВЛЯЮТ МАТЕРИАЛЫ КОНЦА XVII – XXI ВЕКА, ОТРАЖАЮЩИЕ РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЫ. НОВОЕ ОТКРЫТОЕ ХРАНЕНИЕ «ГАЛЕРЕЯ КОСТЮМА» – ПЕРВЫЙ И ОЧЕНЬ ВАЖНЫЙ ЭТАП НА ПУТИ К СОЗДАНИЮ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ ЦЕНТРА ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТИЛЯ, КОСТЮМА И МОДЫ.



**ФРАГМЕНТЫ ВЫСТАВКИ
«Эрмитажная энциклопедия текстиля.
История»
Николаевский зал Государственного Эрмитажа
Июль–октябрь 2017**



**ЭКСПОЗИЦИЯ «ГАЛЕРЕЯ КОСТЮМА»
в РХЦ «Старая Деревня». 2018**

Среди более чем 24 тысяч экспонатов — облачения священников, церемониальные костюмы русского императорского двора и традиционные одежды разных губерний Российской империи, военные мундиры и бальные туалеты, ливрейные костюмы и домашняя одежда, платья для детей и визитные костюмы горожан, вояжные сундуки и веера, шляпки и туфельки, русские шпалеры и народные вышивки. Собрание включает в себя работы ведущих модных домов Европы и России: Чарльза Уорта, Морин Блосье, Изамбар Шансо, Жанны Пакен, Надежды Ламановой, Ольги Бульбенковой, Альбера Бризака и др.

Для сохранения тканей требуются значительные по площади помещения со специальным оборудованием, строгое соблюдение светового (не более 45–50 люкс) и температурно-влажностного (температура 18–20 градусов, влажность не более 55 процентов) режима, защита от пыли. Все необходимые условия хранения таких деликатных материалов созданы в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня». Это позволяет впервые в России показать широкой публике и специалистам костюмы в режиме открытого хранения.



Фрагменты выставки
«Эрмитажная энциклопедия текстиля. История»
 Николаевский зал Государственного Эрмитажа
 Июль–октябрь 2017



Экспозиция «Галерея костюма»
 в РХЦ «Старая Деревня». 2018

Великолепно представлено собрание костюмов и аксессуаров, принадлежавших членам императорской семьи: от Петра I до Николая II. Это форменные платья Екатерины II и военные мундиры Петра III, Александра I, Николая I, Александра II, Александра III, Николая II, а также образцы генеральской и офицерской формы различных родов войск России XVIII–XX веков.

В стилистике мундирных платьев Екатерины II органично соединились черты военной формы, с элементами господствовавшей в то время в России французской моды (распашное платье на фижмах — специальном приспособлении из ивовых прутьев, тростника или китового уса и плотной ткани), и старинной русской одежды (платье свободной формы с длинными откидными рукавами). Мундирные платья императрица Екатерина II надевала в дни праздников гвардейских и армейских полков, почетным шефом которых она являлась и о роли которых в ее воцарении никогда не забывала.

Жемчужина коллекции — уникальный комплекс мужского костюма первой четверти XVIII века, известный как «Гардероб Петра I». Он насчитывает около 300 предметов одежды и аксессуаров, принадлежавших императору Петру Великому. В парадных костюмах Петр I отдавал предпочтение тканям красных, коричневых и зеленых тонов. Эффектно смотрится на кафтанах, камзолах и штанах изумительная по рисунку и тонкости исполнения вышивка из золотых и серебряных нитей. Точность кроя и благородство цвета костюма подчеркивает испанское и генуэзское кружево, а многочисленные пуговицы, искусно оплетенные металлической нитью, мерцают на фоне тканей, словно драгоценные украшения.

ФОТО: © ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», 2018



● ФОТО: © ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ», 2018

**Экспозиция «Галерея костюма»
в РХЦ «Старая Деревня». 2018**

Среди парадных костюмов русского двора — уникальные дамские платья, мундиры придворных кавалеров и парадная ливрея XIX — начала XX века. К самым ранним костюмам этого типа относится шлейф, некогда принадлежавший одной из представительниц богатейшего рода князей Юсуповых. Яркий образец парадного костюма эпохи классицизма, шлейф был исполнен в начале XIX столетия в соответствии с модой того времени. Это трен из легкого полупрозрачного шелкового крепа цвета слоновой кости, очень открытый, без рукавов, с высокой талией, от которой юбка, густо собранная по центру спинки, падает мягкими струящимися складками. Его декор — редчайший образец использования соломки. Небольшие трилистники, высеченные из соломки и наклепленные по всему шлейфу, гармонично сочетаются с цветом ткани. Гирлянда объемных цветов и бутонов розы из шелка и синели, обрамляющая шлейф, придает костюму особую нарядность и свидетельствует о богатой фантазии, незаурядном мастерстве и вкусе его создателей.



В ноябре 2017 года г-жа Кристиана Шади-Брешар, французский коллекционер, искусствовед, и историк моды, преподаватель, специалист по проведению экспертизы предметов искусства, передала в дар Государственному Эрмитажу платье эпохи ар-деко из своей коллекции. Платье чарльстон сшито во Франции в 1925 году: прямого покроя, из шелкового тюля черного цвета, декорировано пайетками и черным бисером, расшито «розами Ириба». Низ платья украшен бахромой из черного продолговатого венецианского бисера.



Группа компаний CLC
199178, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Смоленки, д.33-а, оф.478
тел./факс +7 812 327 7226
office@clc-spb.ru | www.clc-spb.ru

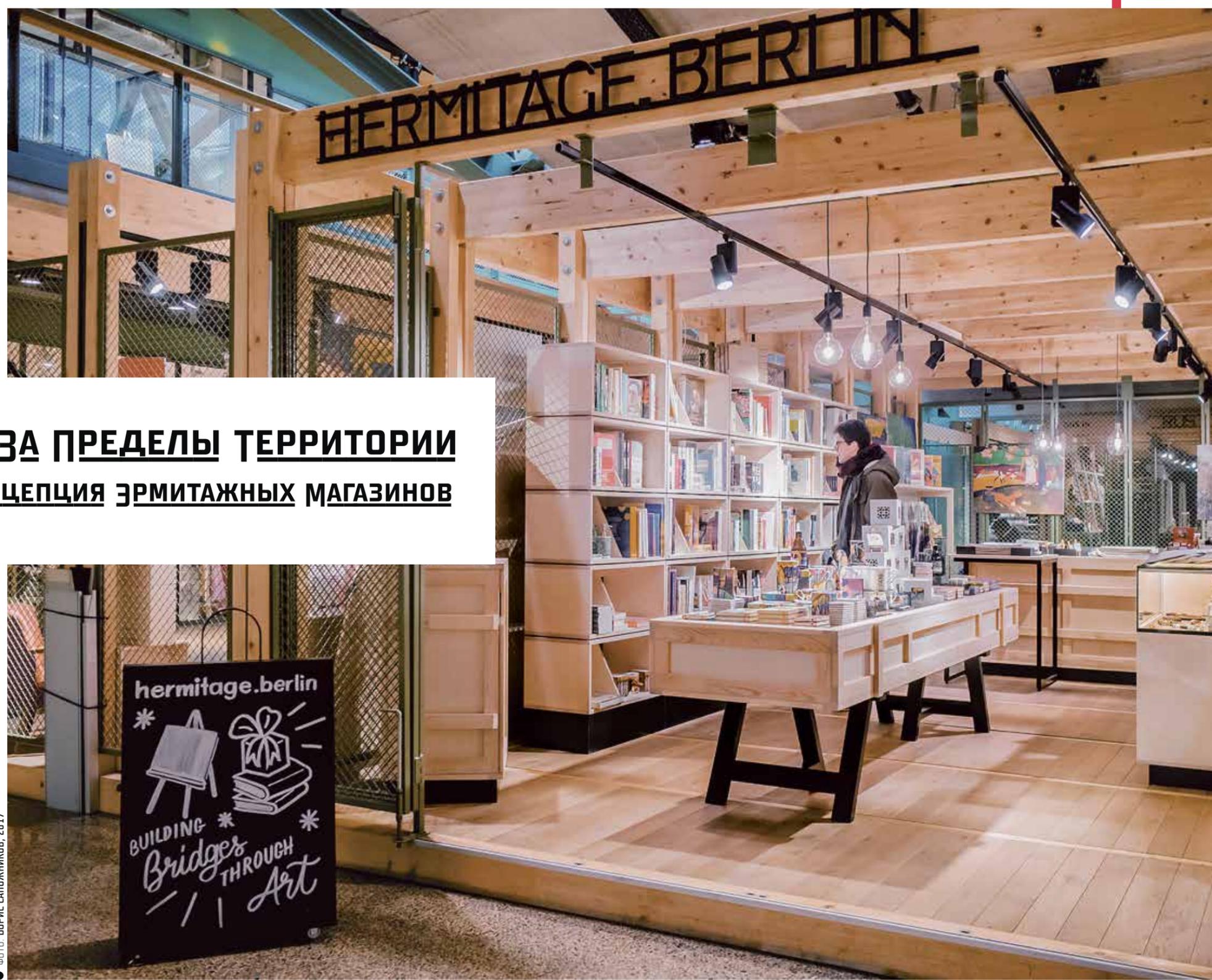
Механизмы правовой и экономической безопасности



- Адвокаты
- Юридический и финансовый консалтинг
- Арбитраж
- Аудит
- Бизнес-планирование
- Оценка
- Банкротство

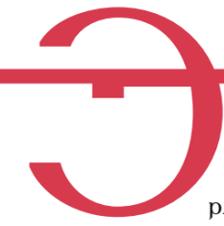
Компания входит в крупнейшую в мире ассоциацию независимых юридических бизнес-консультантов с партнерскими компаниями в 118 странах





ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ ТЕРРИТОРИИ
НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭРМИТАЖНЫХ МАГАЗИНОВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ — УНИКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ИНСТИТУЦИЯ. ОБРАЗ И ИМЯ МУЗЕЯ УЖЕ ДАВНО КОНВЕРТИРОВАЛИСЬ, ПО СУТИ ДЕЛА, В ЗОНТИЧНЫЙ БРЕНД, КОТОРЫЙ МУЗЕЙ УСПЕШНО ИСПОЛЬЗУЕТ ПРИ РЕАЛИЗАЦИИ САМЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ПРОЕКТОВ.



Эрмитаж продолжает расширять свое культурное присутствие: от создания центров (в России и за рубежом), реализации амбициозных выставочных проектов (Manifesta, экспозиции братьев Чепмен, Фабра, Кифера...) до формирования разветвленной сопутствующей инфраструктуры. Яркий пример — музейные магазины, обладающие узнаваемым дизайном.

Идеи музея, говорит генеральный директор Эрмитажа, часто оказываются на шаг впереди идей других музеев мира. Так случилось и с новой концепцией эрмитажных магазинов: монобрендовые и мультимусейный магазины, созданные по инициативе Эрмитажа, вышли за его физическую территорию.

Первым шагом в этом направлении стало открытие в 2015 году книжного магазина, расположенного в «безбилетной зоне» Главного штаба. Теперь в эрмитажный магазин можно зайти прямо с улицы, не покупая билет в музей. Магазин расположен в пространстве Общественного форума (Форум в дальнейшем будет включать в себя первый этаж Главного штаба, Дворцовую площадь, часть Большой Морской улицы и проход от Дворцовой площади к набережной) и спроектирован с использованием самых современных технологий и дизайнерских идей.

Спокойный скандинавский дизайн (автор: Максим Гаскельберг) нового эрмитажного книжного магазина хорош еще и тем, что его нельзя назвать академичным в полном смысле этого слова. Наряду с двумя тысячами книг, относящихся к истории и различным направлениям искусства

М. Б. Пиотровский. Из интервью телеканалу «Санкт-Петербург». 26 января 2017

В музейной экспансии есть два направления: экспансия выставок и магазинов.

ФОТО: БОРИС СЛОПЖНИКОВ, 2017

«Эрмитаж связывает с партнерскими компаниями, занимающимися формированием и развитием структуры эрмитажных магазинов (как на нашей территории, так и вне ее), сложная система договоров, доходных для музея: лицензионные договоры на право использования товарных знаков, право использования изображений произведений из собрания музея, право использования наименования Эрмитажа; арендные договоры, заключенные в установленном законом порядке; договоры о сотрудничестве, где определены генеральные условия нашего взаимодействия. Договоры эти долгосрочные (некоторым из них уже более 20 лет), они позволяют нам четко понимать, как будет развиваться вся система, планировать, а главное, получать существенные доходы, которые музей может тратить по своему усмотрению.

Более того, такая система организации магазинов для нас единственно возможна: Эрмитаж как государственное бюджетное учреждение находится просто в оковах действующего законодательства об обязательности проведения торгов; именно эти оковы не позволяют нам получать то, что мы хотим от музейной торговли: качественную продукцию, стильный дизайн магазинов, эффективную управленческую политику.

Партнеры же берут на себя всё: разработку дизайна музейной продукции (согласование ее с художественным советом Эрмитажа), организацию ее производства, доставки, непосредственную организацию торговли на территории музейных магазинов, дизайн торгового оборудования и пространств самих магазинов.

Эрмитаж получает доходы в виде роялти и отсутствие организационных проблем».

Марина Цыгулёва, начальник юридической службы Государственного Эрмитажа

«Исключительно важно для нас показать в международном Берлине Эрмитаж — сокровищницу европейского искусства. Наш акцент именно на этом: европейское искусство из русской коллекции. В магазине мы представили десятки великолепных репродукций на холстах, среди них — произведения Ван Гога, Кандинского, Моне, Дега, Гогена, Синьяка, множество работ классического направления: Рембрандт, ван Хейсум, де Хем, да Винчи, Тициан и многие другие. В магазине есть фарфор, канцелярия, детские игры, шелковые платки — всё на основе произведений из коллекции Эрмитажа.

Наш «книжный шкаф» уникален. Здесь на одних полках соседствуют эрмитажные издания, книги издательств из Европы и Америки (Taschen, Thames & Hudson, Prestel, Phaidon, Antique Collectors Club, Abrams, Princeton, V&A и др.), книги издательства «Арка».

Ждем всех в магазине в Берлине!»

Олег Черноусов, ведущий специалист по маркетингу «Эрмитажных магазинов»

(импрессионизм, авангард, современный арт-процесс, фотография, архитектура, дизайн), и каталогами действующих и прошедших выставок, здесь можно купить, например, альбом с графическими новеллами империи DC Comics.

Вторым шагом в реализации концепции «выхода за пределы территории» стало открытие в конце января 2017 года эрмитажного магазина в здании торгового дома Эсдеса и Схеффальса, ныне универмаг «У Красного моста». Здесь, в модном пространстве Au Pont Rouge, наряду с коллекциями Gosha Rubchinskiy, Karen Walker, Cédric Charlier, Giuseppe Zanotti теперь представлены книги по искусству, архитектуре и музейные сувениры самого высокого уровня.



ФОТО: БОРИС САПОЖНИКОВ, 2017

На церемонии открытия Дэвид Уилкинсон, генеральный директор универмага Au Pont Rouge, сказал, что все это, безусловно, помогает продвигать музей: «Эрмитаж для Петербурга — уже символ города. Люди, которые интересуются Эрмитажем, приходят к нам, но и наоборот: те, кто приходит к нам, узнают об Эрмитаже больше и идут в музей».

И наконец, третий, необычный для любого музея, шаг — открытие эрмитажного магазина в Берлине, то есть не только за пределами самого Эрмитажа, но и за пределами России.

Открытие состоялось 10 февраля 2018 года в торговом центре BIKINI BERLIN (уникальная комбинация магазинов, офисных площадей, зон отдыха и развлечений). Центр находится в шаговой доступности от Курфюрстендамм — главной торговой улицы западной части города.

Идея создателей BIKINI BERLIN — деревянные боксы в холле первого этажа. Решение, связанное с использованием подвижной модульной системы, позволяет сделать акцент на самостоятельных дизайнерских идеях, воплощенных в пространстве каждого модуля, а посетители центра — международная публика, ориентированная на стильные товары. Это позволяет надеяться, что идеи, воплощенные при открытии нового пространства, приживутся и на берлинской почве: устроители приложили все силы к тому, чтобы атмосфера магазина hermitage.berlin: art, books, gifts соответствовала имиджу и согласованной с Эрмитажем стратегии развития магазинов, отвечала всем требованиям современного дизайна, а товары, его наполняющие, — самым высоким стандартам качества.

hermitage.berlin

Эрмитаж становится ближе!



hermitage.berlin

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ И ЧИТАТЕЛИ!

Мы рады сообщить, что 10 февраля 2018 года в Берлине, в пространстве BIKINI, открылся магазин hermitage.berlin: art, books, gifts с богатым выбором книг по искусству, мировым художественным коллекциям и, конечно, Эрмитажу — на немецком, английском и русском языках.

ART - GIFTS - BOOKS



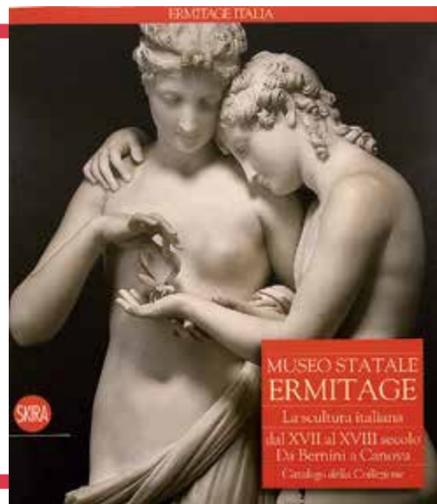
hermitage.berlin

Теперь, оказавшись в Берлине, вы можете приобрести книги и подарки, созданные на основе эрмитажной коллекции, как для друзей-книголюбов, так и для желающих украсить свой интерьер или разнообразить гардероб: художественные альбомы и академические исследования, украшения ручной работы и сумки, детские развивающие игры и дизайнерские чехлы для ваших гаджетов. Особого внимания заслуживает коллекция постеров и принтов на холстах: репродукции музейных шедевров на швейцарских холстах высокого качества точно воспроизводят живописные характеристики оригиналов. А пока ваши спутники выбирают себе книги и подарки, вы можете перенестись в северную столицу России с помощью Hermitage VR — виртуального путешествия в Эрмитаж прямо из нового магазина hermitage.berlin!

hermitage.berlin
ART BOOKS GIFTS

E-mail: shop@hermitage.berlin
Контакты для прессы: [Boris Saposchnikow, marketing@hermitage.berlin](mailto:Boris.Saposchnikow,marketing@hermitage.berlin)
BIKINI BERLIN
hermitage.berlin
Budapester Str. 42-50
10787 Berlin

MUSEO STATALE ERMITAGE LA SCULTURA ITALIANA DAL XVII AL XVIII SECOLO DA BERNINI A CANOVA



В 2017 ГОДУ МИЛАНСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО SKIRA ВЫПУСТИЛО КАТАЛОГ ИТАЛЬЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ XVII–XVIII ВЕКОВ, НАХОДЯЩЕЙСЯ В ЭРМИТАЖЕ. ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО В РАМКАХ ПРОГРАММЫ ФОНДА «ЭРМИТАЖ-ИТАЛИЯ» ПО ПУБЛИКАЦИИ МАТЕРИАЛОВ ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ СОБРАНИЯХ ПЕТЕРБУРГСКОГО МУЗЕЯ. В КНИГЕ ПРЕДСТАВЛЕНО 320 ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЛАСТИКИ ИЗ МРАМОРА, БРОНЗЫ, ТЕРРАКОТЫ: ОТ ДЖАН ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ ДО АНТОНИО КАНОВЫ.

Следует отметить, что каталог этой коллекции выпустило на русском языке издательство «Чистый лист» еще в 2014 году. Именно тогда впервые были представлены многие статуи и бюсты эрмитажного собрания. Трехлетний перерыв способствовал совершенствованию текста каталога. Были опубликованы указания на новейшую литературу, уточнены атрибуции некоторых произведений, наконец, добавлены три работы, в том числе статуя «Нептун» Антонио Тарсиа, происходящая из коллекции Петра Великого и подаренная музею Ю. Ш. Абрамовым.

Коллекция, представленная в этом каталоге, может быть условно разделена на четыре группы. Одну из них, хронологически самую раннюю, составляют модели и эскизы из терракоты, созданные римскими мастерами XVII — первой половины XVIII века (от Джан Лоренцо Бернини и Алессандро Альгарди до Пьетро Браччи). Эти произведения происходят из собрания Филиппо Фарсетти, сформированного в Риме в середине XVIII столетия и затем находившегося в Венеции. Один из наследников коллекционера, Антон Франческо Фарсетти, принес коллекцию в дар императору Павлу I в 1800 году, а в 1919-м работы поступили в Эрмитаж из Музея Академии художеств.

Вторую группу представляют произведения, некогда находившиеся в коллекции Петра Великого. Основная их часть была заказана в Венеции в 1716–1725 годах графом Саввой Владиславичем-Рагузинским или куплена в Риме в 1719–1720 годах Юрием Кологривовым. Три статуи большого размера некогда украшали Летний сад («Адонис» Джузеппе Торретто, «Диана» братьев Джузеппе и Паоло Торретто, «Правосудие», приписанное Альвизе Тальяпьетре), скульптура небольшого размера также находилась в Летнем саду — в Гротте на берегу Фонтанки.

Значительное число мраморных статуй и бюстов было привезено в Россию в последние годы правления Екатерины II, а также при Павле I (для украшения строившегося Михайловского замка). Большинство этих произведений не подписано, а их приобретение не документировано. Среди них выделяется группа самостоятельных работ и копий с антиков, подписанных мастером из Каррары Паоло Андреа Трискорни.

Наконец, в каталог вошли статуи и группы, созданные Антонио Кановой, эрмитажное собрание произведений которого — самое богатое в мире. Здесь и работы конца XVIII века («Орфей», «Крылатый Амур», «Геба»), и произведения уже начала XIX столетия («Танцовщица», «Парис», «Три грации»), завершающие творчество этого замечательного ваятеля.

КНИГИ ЭРМИТАЖА



Каталог включает в себя наиболее полное по сравнению с предыдущими изданиями описание коллекции Государственного Эрмитажа. Цель его — ознакомить специалистов в области приборостроения и дизайна, хронометрии и практической астрономии, всех любителей и почитателей прекрасного искусства гномоники с лучшими образцами приборостроения Западной Европы, стран Востока и России.

КНИГИ ЭРМИТАЖА

В. Ю. Матвеев
СОЛНЕЧНЫЕ, ЗВЕЗДНЫЕ И ЛУННЫЕ ЧАСЫ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Издательство Государственного Эрмитажа, 2018

«История культуры неразрывно связана с уровнем развития материального производства, со степенью познания человечеством окружающего мира. И несомненно, что одним из неперенных условий воссоздания исторически достоверной картины развития самых разных областей культуры является привлечение в качестве источников и публикация сохранившихся вещественных памятников. В полной мере это относится к памятникам истории науки и техники.

В Государственном Эрмитаже накоплен немалый опыт создания научных каталогов отдельных коллекций; разработанные их авторами принципы легли в основу и настоящего каталога. Вместе с тем необходимо отметить, что научно-технические памятники, не являясь исключением, требуют в то же время разработки собственной методики публикаций. В нашем случае описание солнечных, лунных и звездных часов как приборов для определения времени потребовало уделить больше внимания не только описанию конструкции, но и пределам измерений, разметке часовых и других шкал».

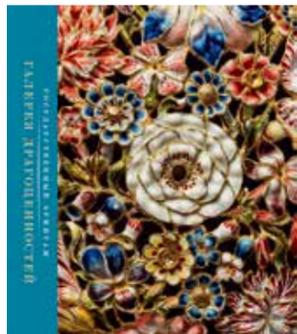
В. Ю. Матвеев



«Нет ничего продолжительнее времени, так как оно мера вечности; нет ничего короче его, так как его недостает для всех наших начинаний...» Эти слова Вольтера можно в полной мере отнести и к данной книге — каталогу коллекции солнечных, звездных и лунных часов Государственного Эрмитажа, задуманной ее автором, Владимиром Юрьевичем Матвеевым, в далекие 1970-е годы и увидевшей свет только сейчас, к 70-летию со дня его рождения, — увы, уже без него. <...> Это издание — первый опыт публикации в Государственном Эрмитаже научного каталога одного из разделов собрания памятников истории науки и техники музея. При его подготовке были максимально сохранены авторский замысел и структура каталога. В ходе работы были тщательно выверены надписи на приборах, их размеры, ссылки на литературу и аналоги».

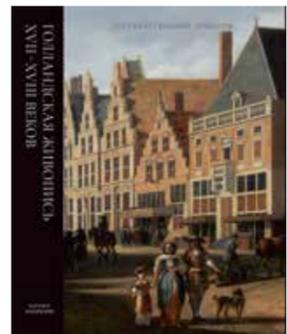
Г. В. Ястребинская. «Жизнь по солнечным часам»

ГАЛЕРЕЯ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ: КОЛЛЕКЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА
О. Г. Костюк
 Государственный Эрмитаж. — М.: Кучково поле, 2017. — 416 с.: ил. ISBN 978-5-9950-0780-7



Издание рассказывает о формировании коллекции драгоценностей Эрмитажа, начиная с момента основания Петром I первого российского музея (Кунсткамеры) и заканчивая современностью. В книге рассматриваются предметы искусства, созданные европейскими мастерами и собранные по крупицам из коллекций приобретавших их соотечественников. Драгоценности предстают перед читателем как отражение смены эпох, стиля жизни, становятся воплощением тенденций и основных веяний времени. Текст сопровождается красочными иллюстрациями и обширным библиографическим аппаратом. Издание предназначено для увлекающихся историей искусства и музейных коллекций.

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII–XVIII ВЕКОВ : КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ : В 4 Т. И. А. Соколова
 Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. Т. 1 : Алдеверелд — Винк. — 440 с.: ил. ISBN 978-5-93572-745-1 (т. 1) ISBN 978-5-93572-744-4



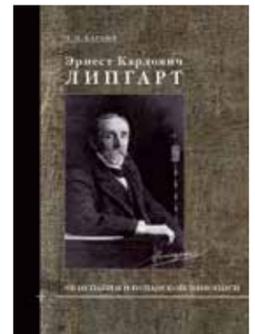
Это первый полный научный каталог голландской живописи XVII–XVIII веков в собрании Государственного Эрмитажа. Несмотря на мировую известность коллекции, попытки обобщить накопившиеся сведения о произведениях голландских мастеров не предпринимались более 100 лет. С завершением издания каталога можно будет понять масштаб этого музейного собрания, в котором, за небольшим исключением, представлены все художественные центры Голландии и огромное число выдающихся мастеров «золотого века». Голландский раздел живописи так велик (более полутора тысяч полотен), что потребовалось разбить материал на несколько томов. В первый том включены работы художников от Алдеверелда до Винка. В аннотациях подробно анализируются и работы прославленных живописцев, и произведения малоизученных мастеров. Треть картин, вошедших в издание, публикуется впервые.

ГОЛОС ВРЕМЕНИ. СОВЕТСКИЙ ФАРФОР: ИСКУССТВО И ПРОПАГАНДА : КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ
 Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 240 с.: ил. — (Поднесение к Рождеству). ISBN 978-5-93572-761-1



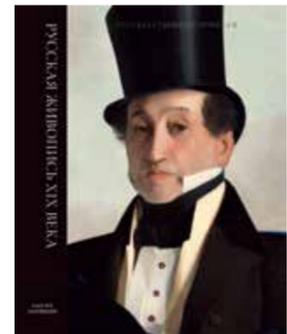
Каталог подготовлен к традиционной выставке из цикла «Поднесение к Рождеству», организованной Государственным Эрмитажем и АО «Императорский фарфоровый завод» в рамках мероприятий, посвященных событиям октября 1917-го. На выставке экспонируется более 100 произведений, демонстрирующих развитие агитационного фарфора с 1919 по 1980-е годы. Они посвящены памятным и юбилейным датам Советского государства, Красной армии и флоту, индустриализации и коллективизации страны, освоению Севера, культурной революции, физкультуре и спорту и т. д. Кроме того, в выставке участвуют созданные современными художниками работы, в которых нашли продолжение или эмоциональный отклик традиции агитационного фарфора первых послереволюционных лет.

ЭРНЕСТ КАРЛОВИЧ ЛИПГАРТ ОБ ИСПАНИИ И ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ
Л. Л. Каганэ
 Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 256 с.: ил. ISBN 978-5-93572-742-0



Книга посвящена Эрнесту Карловичу Липгарту, художнику и искусствове-ду, в течение 10 лет, с 1908 по 1917 год, возглавлявшему Картинную галерею Императорского Эрмитажа. На основе рукописных мемуаров впервые сообщается о поездке Липгарта в Испанию. Главное внимание сосредоточено на изучении Липгартом испанской живописи. В книге использованы архивные материалы, ранее не приводившиеся в литературе, в том числе письма его зарубежных коллег.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА : КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ
Ю. Ю. Гудыменко
 Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. — 424 с.: ил. ISBN 978-5-93572-737-6



В каталоге представлены произведения русской школы живописи XIX столетия, созданные художниками, авторство которых бесспорно или предполагается. В издание не вошли художники, получившие образование за пределами Российской империи. Произведения русских живописцев XIX столетия, авторство которых не установлено, будет посвящен отдельный том. Большинство работ, опубликованных в данном каталоге, хранится в Отделе истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Основу этого живописного фонда составляют картины из коллекции Историко-бытового отдела Государственного Русского музея, поступившей в Эрмитаж в 1941 году. В постоянной экспозиции Эрмитажа демонстрируется лишь незначительная часть картин, представленных в каталоге; основная часть произведений из этого собрания хранится в фондах музея. Большинство работ, включенных в настоящее издание, публикуется или воспроизводится впервые. Многие из них получили новые атрибуции и датировки, что нашло отражение в каталоге.

ФАНТАЗИИ В НИТЯХ. КРУЖЕВО И СТЕКЛО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI–XIX ВВ. : КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ
 Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. — 208 с.: ил. ISBN 978-5-93572-771-0



Каталог знакомит читателя с произведениями двух видов прикладного искусства — кружева и стекла — из собрания Государственного Эрмитажа. Предметы XVI–XIX веков производства Западной Европы связаны близостью орнаментальных узоров, созданных нитью. В кружеве она — основной материал, из которого выполнены сами изделия, а в стекле — один из видов утонченного декора. Именно нить в этом союзе смогла не только соединить столь разные предметы, но и в каждом из них подчеркнуть изящество, изысканность формы и фантазию в разработке узоров.



ОЛГА ИГНАТОВА

Е. Ф. КАНКРИН И А. С. ПУШКИН

ЗДАНИЕ ГЛАВНОГО ШТАБА НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ — ОДНО ИЗ ИНТЕРЕСНЕЙШИХ МЕСТ ПУШКИНСКОГО ПЕТЕРБУРГА. ВЕЛИЧЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ ЗОДЧЕГО РОССИ НАХОДИТСЯ СОВСЕМ РЯДОМ С ПОСЛЕДНИМ АДРЕСОМ ПОЭТА — ДОМОМ С. Г. ВОЛКОНСКОЙ НА МОЙКЕ, 12, ГДЕ 180 ЛЕТ НАЗАД ОБОРВАЛАСЬ ЕГО ЖИЗНЬ.

В

восточном крыле Главного штаба с 1830-х годов работали департаменты Министерства финансов и Министерства иностранных дел. С МИДом Пушкин был связан по службе: он неоднократно приходил в здание на Певческом мосту — для работы в ведомственном архиве и за жалованьем.

Если о взаимоотношениях Пушкина с царем и такими крупными деятелями николаевской России, как Бенкендорф, Уваров или Нессельроде, написано немало, то о роли министра финансов Егора Францевича Канкрин в судьбе великого поэта говорится значительно реже.

Граф Канкрин был необычным сановником. Немец, с ошибками говоривший по-русски, он искренне любил Россию и всю жизнь посвятил государственной службе в Российской империи. Будучи интендантом в период Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов, он прославился честностью и неподкупностью, а также невероятной трудоспособностью. Канкрин,

посвящавший все немногие часы своего досуга научным занятиям, в светском обществе держался особняком и имел немало завистников и недоброжелателей в мире столичного высшего чиновничества. Основной период министерской карьеры Канкрин (1823–1844) приходился на годы царствования Николая I. С его именем связаны денежная реформа 1839–1843 годов, чеканка первых платиновых монет, установка протекционистского курса в российской экономической политике.

Уважаемого министра финансов всегда окружали писатели, поэты, издатели и публицисты. Историк Петр Бартенева так писал об этом: «Великий трудолюбец находил себе отдохновение в изящных искусствах... Служившие при нем В. Г. Бенедиктов и князь П. А. Вяземский были ему близкими друзьями. И Пушкин навещал его».

О встрече министра с поэтом свидетельствует выразительный рисунок Пушкина, изображающий Егора Францевича и его супругу Екатерину Захаровну. Знатоки пушкинской графики относят его к 1832 году. На зарисовке министр стоит, прислонившись к стене (или камину?) и положив руки на пояс. Пушкинский портрет заставляет вспомнить цитату из воспоминаний П. Ф. Брока, министра финансов России в 1850–1857 годах, который приводит слова Николая I о Канкрине: «Очень рад, Брок, что я не встречаю в тебе того всегдашнего противоречия, к которому меня

приучил Канкрин. Он, бывало, придет ко мне в туфлях... станет греть у камина себе спину, и, что бы я ни говорил, у него всегда один ответ: "Нельзя, Ваше Величество, никак нельзя". На рисунке рядом с худой, вытянутой фигурой Егора Францевича — низкая и полноватая фигурка Екатерины Захаровны. Графиня сложила руки на груди, ее лицо выражает явное неудовольствие. Рисунок головы Екатерины Захаровны обведен пером.

Подчеркнуто эмоционален и второй портрет графа, представляющий собой одну лишь голову Канкринна: она нарисована несколькими смелыми штрихами тушью рядом с портретом графини.

Большой лист с рисунком, изображающим Канкринных, хранится в Пушкинском Доме (ПД №184). На нем также помещены планы романа «Дубровский», черновик стихотворения «Желал я душу освежить...», список повестей Белкина, профиль генерала, профиль мужчины в парике, два деревенских домика и вычисления в столбик. Соседство портрета Канкринных с этих расчетами позволило Т. Г. Цявловской выдвинуть гипотезу о том, что поэт задумывался о крупном займе¹: как известно, последние годы жизни Пушкина были омрачены большими тратами и долгами.

Как отмечала Н. Н. Петрунина, карандашные рисунки появились на этом листе следом за черновиком стихотворения «Желал я душу освежить...»². После Пушкин начертил перечень повестей Белкина и программу «Дубровского» («разлука, объяснение, обручение»), датированную временем до 21 декабря 1832 года. Далее шли проба пера (слова «Если ты... Если»), рисунок головы Егора Францевича и прошивка чернилами лица Екатерины Захаровны — все это оказалось на листе прежде второй программы «Дубровского» («Кн. Верейский visite»), то есть до 25–28 декабря 1832 или, во всяком случае, не позже 6 января 1833 года.

Итак, мысли, связанные с министром финансов, занимали воображение Пушкина под конец 1832 года и перед началом нового, 1833-го. Но из переписки поэта мы можем почерпнуть сведения только об одной их встрече, состоявшейся в первой половине августа 1830-го. Тогда Пушкин узнавал у Канкринна о возможности получить денежное пособие для Афанасия Николаевича Гончарова, деда своей невесты.

Первоначально «дедушка» желал получить ссуду под залог собственного имения в Калужской губернии, но позже переменял планы. В связи с этим 30 июля 1830 года Александр Сергеевич писал Наталье Николаевне: «Я ветреник, мой ангел: перечитывая письмо Афанасия Николаевича, вижу, что он не собирается больше закладывать свое Заводское имение, а хочет, по моему совету, просить о единовременном пособии. Это другое дело. В таком случае я сейчас же отправлюсь к своему кузену Канкрину просить у него приема» («...chez mon cousin Канкрин lui demander une audience»).

Б. Л. Модзалевский полагал, что Пушкин назвал Канкринна своим кузеном в шутку, пародируя тем самым обращения королей к властителям других стран³. И все же у Пушкина имелись основания считать министра свойственником. Наталья Гончарова была родственницей Екатерины Канкриной (в девичестве Муравьевой), с ней же — по линии Ганнибалов — был связан родственными узами и сам поэт. Пушкин и шестеро детей Канкринных (Александр, Валериан, Виктор, Оскар, Зинаида и Елизавета) приходились друг другу четвероюродными братьями и сестрами.

О результатах переговоров с министром Пушкин рассказывал в письме Гончарову от 14 августа 1830 года: «Милостивый государь Афанасий Николаевич,



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

1 **НЕИЗВЕСТНЫЙ ЛИТОГРАФ**
Портрет графа Е. Ф. Канкринна
Вторая четверть XIX века
Бумага, литография. 43 × 30,8 см
Государственный Эрмитаж

2 **МЕЙЕР**
(АВТОР ОРИГИНАЛА: ДЖОРДЖ ДОУ)
Портрет министра финансов генерала графа Е. Ф. Канкринна
Россия. Первая половина XIX века
Бумага, литография. 41 × 27 см
Государственный Эрмитаж

по приказанию Вашему являлся я к графу Канкрину и говорил о Вашем деле, т. е. о вспоможении денежном; я нашел министра довольно неблагоприятным. Он говорил, что сие дело зависит единственно от государя; я просил от него по крайней мере обещания не прекословить государю, если его величеству угодно будет оказать Вам от себя оное вспоможение. Министр дал мне слово».

В какой обстановке могла произойти их встреча?

Отправимся на выставку «**Министерство финансов Российской империи**», открывшуюся вновь в Главном штабе в декабре 2016 года. Обновленная экспозиция привлекает, в первую очередь, своей прекрасной нумизматической коллекцией. Расположена она в трех комнатах на втором этаже здания в корпусе по Дворцовой площади.

На плане К. И. Росси 1828 года из Научно-исследовательского музея Академии художеств можно различить названия комнат: это были кабинет министра финансов, его приемный кабинет и передняя. Помещения уникальны тем, что сохранили часть своих первоначальных интерьеров. Комнаты украшены гризайльными росписями и лепными фризами первой трети XIX века, здесь присутствуют печи и камин, существовавшие с момента постройки здания. Эти существенные детали интерьера дают представление об обстановке, в которой работал министр. Планировка помещений также совсем не изменилась — до сих пор существует даже маленькая «темная комната» за кабинетом.

Впрочем, неудачная встреча поэта со своими дальними родственниками — министром Канкринным и его женой — могла произойти скорее в домашней обстановке, чем в министерских кабинетах.

Соединять рабочие кабинеты и квартиры служащих под одной крышей было обычной практикой того времени. Не стало исключением и здание министерства на Дворцовой. Известно, например, что в 1830-х годах здесь находились квартиры начальников отделений, директора канцелярии и министерского архитектора. Однако у самого Канкринна служебной квартиры тут не было.

Совсем иная ситуация сложилась в соседнем МИДе, где были устроены великолепные апартаменты для управляющего ведомством, вице-канцлера К. В. Нессельроде. Парадные, приемные залы и гостиные этой квартиры доступны для посещения всем желающим: здесь, на выставке «**Под знаком Орла. Искусство ампира**», можно познакомиться с декоративно-прикладным искусством, костюмом и фарфором первой трети XIX века.

Общение Канкринна и Пушкина не ограничилось «дедушкиными» делами. В 1832 году Канкрин участвовал в переговорах по вопросу о выплатах чиновнику Пушкину, занимавшему весьма необычное положение в Министерстве иностранных дел.

В первый раз поэт был зачислен в Коллегию иностранных дел сразу после выпуска из Царскосельского лицея в 1817 году. Он был уволен со службы по решению Александра I в 1824-м и повторно определен Николаем I в то же ведомство, в чине коллежского секретаря, 14 ноября 1831 года.

Во второй период своей карьеры в МИДе Пушкин отыскивал в различных архивах документы для написания трудов по отечественной истории. В числе прочих он занимался в петербургском архиве Министерства иностранных дел, который с 1834 года носил название Государственного. Его интересовали материалы, связанные с Пугачевским восстанием (работа с ними увенчается «Историей Пугачевского бунта»), а также документы, относящиеся к петровскому времени.



П. С. Иванов
(АВТОР ОРИГИНАЛА: В. С. САДОВНИКОВ)
Вид на Главный штаб со стороны Мойки
Россия. 1833
Бумага, литография. 28 × 43,5 см
Государственный Эрмитаж

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

В результате переговоров о жалованье Пушкину, для которого в МИДе не нашлось штатного места, Нессельроде сообщил Канкрину о высочайшем повелении «отпускать из Государственного Казначейства в М^{инистерство} И^{ностранных} Дел на известное Его Величеству употребление по 5000 р. ассигнациями ежегодно».

Известно о трех посещениях Пушкиным здания МИДа на Певческом мосту: 27 июля, 9 сентября и 27 декабря 1832 года; каждый раз он отправлялся в Департамент хозяйственных и счетных дел за третью годового жалованья, а при получении оставлял расписку.

План России 1828 года из Музея Академии художеств не дает понять, где именно в восточном крыле здания Главного штаба были комнаты Департамента хозяйственных и счетных дел. Зато на планах второго этажа, в анфиладах на Дворцовой площади, можно прочесть: «achiveen... collège». Комнаты эти расположены по соседству с кабинетом Канкрин и сейчас используются для крупных временных выставок в Главном штабе.

Коллегия иностранных дел, входившая в состав МИДа, формально существовала вплоть до 1832-го. Название «Архив Иностранной Коллегии» встречается и в письме К. К. Сербиновича Пушкину от 18 февраля 1832 года: «Дмитрий Николаевич [Блудов] поручил мне уведомить Вас, Милостивый Государь Александр Сергеевич, что он будет сегодня в Архиве Иностранной Коллегии в час пополудни. Посему не угодно ли будет и Вам туда приехать». Это письмо позволяет отметить еще одну дату посещения Пушкиным здания на Дворцовой площади.

Любопытно, что в письме от 12 февраля 1837 года Нессельроде сообщал Бенкендорфу: «Покойный Камер-Юнкер Пушкин занимался в самом доме Министерства Иностранных Дел прочитыванием и деланием выписок из бумаг... для чего отведена была ему особая комната. По мере прочитывания он возвращал даваемые ему бумаги...» Действительно ли поэт занимался в самом здании МИДа и где находилась та самая, пушкинская комната — неизвестно.

В архиве соседнего Министерства финансов долгое время хранилась переписка между Пушкиным и Канкриным. Министр финансов принимал участие в публикации исторического труда о Пугачеве и в решении денежных проблем поэта. Составляя всеподданнейший доклад о выдаче Пушкину ссуды из Государственного казначейства в размере 20 тысяч рублей, Канкрин писал: «Как Пушкин обязывается суммию уплатить в два года, то министр финансов, к уважению краткости срока, равно и того, что ссуда предназначена для напечатания книги, полагал бы произвести ссуду сию без процентов и без вычета в пользу увечных». К огорчению поэта, увидевшая свет в конце 1834 года в количестве трех тысяч копий «История Пугачевского бунта» успеха у читателей не имела, и большая часть экземпляров осталась нераспроданной. И, как следует из докладной записки Канкрин, платеж за первый год в Казенную палату от Пушкина так и не поступил.

И, как следует из докладной записки Канкрин, платеж за первый год в Казенную палату от Пушкина так и не поступил.

В 1835 году Канкрин подготавливал проект о денежном вспоможении поэту. Он предполагал выдачу 30 тысяч рублей займа, с удержанием жалованья и вычетом 10 тысяч рублей по «пугачевской» ссуде с причитающимися за просрочку процентами. В ответ на эти меры Пушкин составил подробное письмо Канкрину, где рассказывал о своем бедственном положении. В завершение он писал: «Осмеливаюсь просить Ваше сиятельство о разрешении получить мне сполна сумму, о которой принужден я был просить государя, и о позволении платить проценты с суммы, в 1834 году выданной мне, пока обстоятельства позволят мне внести оную сполна».

Пушкин с нетерпением ждал вестей от министра. В письме жене от 14 сентября из Михайловского он не только интересовался ответом Канкрин, но и упомянул его супругу: «Виделась ли ты с графиней Канкриной, и что ответ? На всякий случай,



А. С. Пушкин
Рисунок Е. Ф. Канкрин
и его жены, Е. З. Канкриной
Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
Ф. 244. Оп. 1. №184
Воспроизводится
с разрешения Пушкинского Дома

если нас гонит граф Канкрин, то у нас остается граф Юрьев; я адресую тебя к нему». По всей видимости, Наталья Николаевна собиралась встретиться со своей дальней родственницей.

Выслушав Канкрин во второй раз по тому же вопросу, Николай I согласился выдать Пушкину всю сумму целиком. Вернувшись из деревни, Пушкин отправил Канкрину письмо с благодарностью за ходатайство.

Третье и последнее из известных писем Пушкина к Канкрину было написано 6 ноября 1836 года. Оно напрямую связано с получением оскорбительного «диплома ордена рогоносцев», из-за которого Пушкин в первый раз вызвал Дантеса на дуэль. Первым же письмом поэт обратился к министру финансов с просьбой позволить ему выплатить тяготивший его долг.

Лаконичный ответ Канкрин не предполагал дальнейших обсуждений. Пушкин получил письмо 21 ноября 1836 года в Петербурге. Приводим его полностью: «Милостивый государь мой, Александр Сергеевич! Касательно предположения Вашего, изъясненного в письме Вашем от 6-го сего ноября, об обращении принадлежащих Вам 220 душ в Нижегородской губернии, из коих 200 заложены в 40/т руб., в уплату 45/т руб. должных Вами Государственному Казначейству, имею честь сообщить, что с моей стороны полагаю приобретения в казну помещичьих имений вообще неудобными, и что во всяком подобном случае нужно испрашивать Высочайшее повеление. Имею честь быть с совершенным почтением Вашим, Милостивый Государь мой, покорным слугою Гр. Канкрин. Его высок^об^{лагородию} А. С. Пушкину». Что же касается ответного письма Канкрину, то оно сохранилось лишь в черновом варианте.

Как известно, Николай I распорядился о материальной помощи семье Пушкина на следующий день после смерти поэта. Рескрипт о выплате полных (то есть без вычетов, полагающихся в таких случаях) пенсioнов не был бы возможен без доклада Канкрин. Во время доклада министр ходатайствовал о снятии со счетов Государственного казначейства числившегося за Пушкиным долга в размере 43333 рублей 33 копеек: «Как в уплату долга 30 000 руб. обращены были производившиеся Пушкину... 5000 руб., отпуск каковой суммы по случаю смерти его должен быть прекращен, то министр финансов полагал бы сей долг со счетов сложить... Министр финансов осмеливается присовокупить, не благоугодно ли будет высочайше сложить и другой долг, дабы не обращать взыскание оногo к имению или пенсioну». 30 марта 1837 года Наталья Николаевна писала Егору Францевичу из семейного имения: «Вменяю себе также в приятную обязанность засвидетельствовать вашему сиятельству искреннюю признательность за столь постоянное участие, которое вы изволите оказывать к покойному моему мужу».

Несмотря на напряженную работу по управлению финансовым ведомством, Канкрин принимал участие в делах Пушкина, способствовал разрешению его денежных проблем. Конечно, эти действия не носили характера личных благодеяний, ничто не говорит о том, что между Пушкиным и Канкриным могли сложиться добрые, доверительные отношения. Пушкинский рисунок четы Канкриных носит характер карикатуры скорее насмешливой и горькой, нежели дружеской. И все же не чуждый литературным занятиям граф Канкрин с пониманием и сочувствием относился к сложностям, встававшим на пути его свойственника — знаменитого поэта.

Имя Канкрин встречается в переписке Пушкина с женой, с П. А. Вяземским, П. А. Плетнёвым, в письме Н. Н. Пушкиной своему брату Д. Н. Гончарову. В истории жизни и творчества Пушкина, где, казалось бы, уже не может произойти крупных открытий, важна каждая новая деталь. Что же касается современной биографии Канкрин, важного государственного деятеля Николаевской эпохи и неординарного человека, то она до сих пор остается ненаписанной.

1
См.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1986. С. 273.

2
См.: Петрунина Н. Н. К творческой истории романа «Дубровский» // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 17.

3
См.: Пушкин А. С. Письма : в 3 т. / под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. Т. 2 : 1826–1830. М. ; Л., 1928. С. 455.

ЦВЕТ ИСКУССТВА

ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ «ЦВЕТ ИСКУССТВА»

Синий, белый, красный — цвета флагов и живописи, символы и знаки. Китайские «красные брови», славянский белый саван, английские «синие» протестанты: цвет как язык общения с Богом, сакральное сообщение, таинственный знак.

PAVILION

ENTRANCE FREE
EARLY BOOKING

ЦИКЛ ПОДГОТОВЛЕН
ФОНДОМ
«ЭРМИТАЖ XXI ВЕК»*
НА ОСНОВЕ МАТЕРИАЛОВ
ЖУРНАЛА «ЭРМИТАЖ».
Лекции организованы с участием
ведущих специалистов
Государственного Эрмитажа
и постоянных авторов журнала.
Слушатели смогут пополнить
личную библиотеку
коллекционными выпусками
журнала «Эрмитаж» разных лет.

*

Фонд «Эрмитаж XXI век»
Независимый частный российский фонд,
осуществляющий деятельность по поддержке
проектов и программ Государственного
Эрмитажа. Издатель журнала «Эрмитаж».

Ц
И
К
Л
Л
Е
К
Ц
И
Й

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

Журнал «Эрмитаж» — главный журнал главного музея России, одного из крупнейших музеев мира. Журнал пишет об Эрмитаже, его основных событиях, хранителях, истории, атрибуциях, реставрации, выставках, научных, археологических открытиях. Публикует эссе об искусстве, интервью с признанными авторитетами в мире культуры, дискуссии о будущем музеев. Авторы журнала — ведущие специалисты Эрмитажа, искусствоведы, мировые эксперты. Журнал издается с 2003 года, с 2010 года издате-

лем является Фонд «Эрмитаж XXI век»; председатель Наблюдательного совета Фонда — Михаил Борисович Пиотровский. Над созданием дизайнерской концепции журнала в разное время работали Дмитрий Барбанель (2010–2012), Андрей Шелютто (2012–2015), Игорь Гурович (с 2016).

Главная цель журнала —
сделать хранителем
эрмитажных сокровищ
каждого, кто возьмет
его в руки.
www.hermitage-magazine.ru

Санкт-Петербург
Набережная Адмиралтейского канала, 2
НОВАЯ ГОЛЛАНДИЯ
CULTURAL ORGANIZATION



Saint Petersburg
Admiral'tseysky Canal Embankment, 2
NEW HOLLAND
CULTURAL ORGANIZATION

newhollandsp.com

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

GARAGE



ТЕБЯ

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

ЕЖЕДНЕВНО С 11:00 ДО 22:00

0+

МУЗЕЙ «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО, УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32, +7 (495) 645-05-20
WWW.GARAGEMCA.ORG @GARAGEMCA #GARAGEMCA #МУЗЕЙГАРАЖ



АНТВЕРПЕН-2018: ГОД РУБЕНСА И ЭПОХИ БАРОККО

1 ИЮНЯ — 31 ДЕКАБРЯ 2018 ГОДА



Во времена расцвета изобразительных искусств Фландрия, северный регион Бельгии, служила источником вдохновения для разных направлений в искусстве: фламандского примитивизма, ренессанса и барокко. На протяжении 250 лет Фландрия продолжала оставаться местом для встреч и знакомств самых известных художников Западной Европы. Трое из них — Ян ван Эйк, Питер Брейгель и Питер Пауль Рубенс — добились особой известности и были признаны величайшими художниками всех времен. В рамках программы «Фламандские мастера — 2018–2020», посвященной их творчеству, во Фландрии пройдет множество мероприятий, которые познакомят гостей со всего мира с фламандскими мастерами и их работами.

Программа «Фламандские мастера — 2018–2020» начнется в июне с проекта «Антверпен-2018: год Рубенса и эпохи барокко». Рубенс (1577–1640) был гением стиля барокко и остается настоящим символом Антверпена. В наши дни творчество Рубенса продолжает служить источником вдохновения для современных художников. Работы Рубенса заставляют художников Антверпена продолжать свои творческие эксперименты и придавать городу уже ставшую традиционной атмосферу жизнерадостности. Фестиваль антверпенского барокко — это сочетание традиционного барокко Рубенса с творчеством современных мастеров, таких как Ян Фабр, Люк Тейманс, Сиди Ларби Шеркауи. В рамках фестиваля пройдут интересные выставки, выступления и другие мероприятия, на которых будут экспонироваться новые художественные произведения. Некоторые из них станут постоянными инсталляциями города. Ниже представлены главные мероприятия программы «Фламандские мастера — 2018–2020», которые пройдут в 2018 году.

ПРАЗДНИЧНОЕ ОТКРЫТИЕ 1–3 ИЮНЯ

Праздничное открытие программы в первый уикенд июня превратит город в сценическую площадку. В рамках программы, посвященной целиком барокко, откроются три важные выставки (см. ниже), а также пройдут красочные театральные, музыкальные и танцевальные представления.

ВЫСТАВКА «МИХАЭЛИНА» 1 ИЮНЯ — 2 СЕНТЯБРЯ

Первая ретроспективная выставка Михаэлины Вотье (1617–1689) продемонстрирует исключительный талант художницы барокко, которая творила в то время, когда женщины-живописцы были настоящей редкостью. Вотье работала над масштабными историческими полотнами, за которые не осмеливались братья мужчины-художники того времени. 26 картин Михаэлины Вотье примечательны своими смелыми сюжетами и превосходной техникой исполнения.

Где: MAS, Hanzestedenplaats 1, Антверпен (www.mas.be).

Стоимость билетов: 10 евро.

Детям до 12 лет, обладателям фестивальной карты: вход бесплатный.

ВЫСТАВКА «САНГИНА. ЛЮК ТЕЙМАНС О БАРОККО» 1 ИЮНЯ — 16 СЕНТЯБРЯ

Антверпенский художник Люк Тейманс будет куратором выставки «Сангина» в Музее современного искусства в Антверпене (МуНКА). Выставка покажет работы старых мастеров в экспериментальных пространствах современного искусства. На ней Тейманс сопоставит дух мастеров барокко с видением модных современных художников. Будут экспонированы ключевые работы таких мастеров барокко, как Жорж де Латур, Франсиско де Сурбаран и Караваджо, работы классических современных художников (Он Кавара и Эдвард Кинхольц), а также новые произведения современных звезд, в том числе Такаси Мураками, Михаэля Борреманса и Зигмара Польке.

Где: МуНКА, Leuvensestraat 32, Антверпен (www.muhka.be).

Стоимость билетов: 10 евро.

Детям до 12 лет, обладателям фестивальной карты: вход бесплатный.

ВЫСТАВКА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ EXPERIENCE TRAPS 1 ИЮНЯ — 30 СЕНТЯБРЯ

В музее-парке скульптур «Мидделхейм» на площади 12 гектаров пройдет выставка современных работ в стиле барокко. Особое внимание будет уделено противоречиям между естественным и искусственным. Грот, лабиринт, живые картины, безрассудство, фонтан, оптические иллюзии — каждый из этих мотивов барокко вдохновляет современных художников на создание новой архитектуры, скульптур и инсталляций. Эти работы будут выставлены в музее «Мидделхейм» и в общественных городских пространствах. Они никого не оставят равнодушными: посетители, как минимум, будут озадачены, удивлены и впечатлены.

Где: Middelheim Museum, Middelheimlaan 61, Антверпен (www.middelheimmuseum.be) + различные площадки по всему городу.

Вход свободный.

ОТКРЫТИЕ НОВОГО АЛТАРЯ ЯНА ФАБРА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ СЯТОГО АВГУСТИНА 9 ИЮЛЯ

Многие великие художники эпохи барокко работали по заказу церкви Святого Августина и участвовали в создании запрестольного образа для алтаря церкви в 1628 году. Питер Пауль Рубенс написал полотно для главного алтаря, изобразив сюжет, связанный с двумя святыми (он также называется «Мистическое обручение святой Екатерины»). В рамках проекта «Антверпен-2018: год Рубенса и эпохи барокко» современный антверпенский художник Ян Фабр создаст алтарь для церкви Святого Августина, продолжая историческую традицию создания художественных произведений по заказу церкви.

Где: церковь Святого Августина, Kammenstraat 81, Антверпен.

Обладателям фестивальной карты: вход бесплатный.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ:

С мероприятиями проекта «Антверпен-2018: год Рубенса и эпохи барокко» (и другими мероприятиями программы «Фламандские мастера — 2018–2020») можно ознакомиться в полной программе «Фламандские мастера — 2018–2020», на флаере «Фламандские мастера — 2018–2020» и на официальном сайте проекта «Антверпен-2018: год Рубенса и эпохи барокко»: WWW.ANTWERPBAROQUE2018.BE (на английском языке). Официальный сайт программы «Фламандские мастера — 2018–2020»: WWW.FLEMISHMASTERS.COM (на английском языке).



Представительство
офиса по туризму
Фландрии и Брюсселя
VISITFLANDERS
в России: AVIAREPS.
www.visitflanders.ru

**ФЛАМАНДСКИЕ
МАСТЕРА
2018–2020**



Flanders
State of the Art



Mercury

Магазины Mercury

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

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

WWW.MERCURY.RU/MERCURY

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