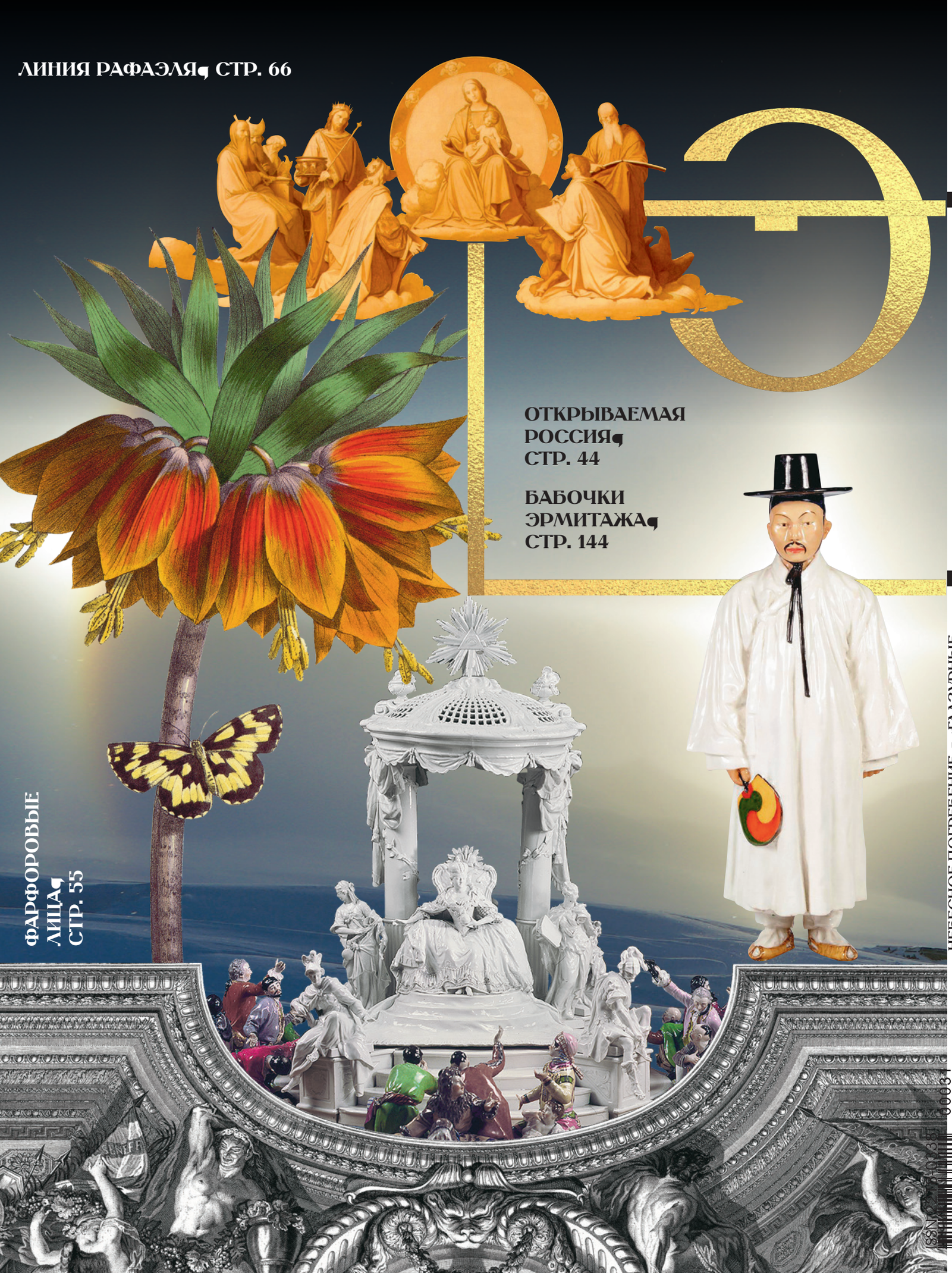


ЛИНИЯ РАФАЭЛЯ¶ СТР. 66

ОТКРЫВАЕМАЯ РОССИЯ¶ СТР. 44

БАБОЧКИ ЭРМИТАЖА¶ СТР. 144

ФАРФОРОВЫЕ ЛИЦА¶ СТР. 55

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 31

НЕБЕСНОЕ ПОГРЕБЕНИЕ ¶ «ЛАЗУРНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ» ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ ¶ ПРЯДИ НА ТАРЕЛКЕ ¶ «БОЛЬШАЯ ГАЛЕРЕЯ ВЕРСАЛЯ»: РЕДКАЯ СЕРИЯ ГРАВЮР

16+

ISSN 2072-0033 00031

9 772218 033781

МУЗЕЙ 15 24

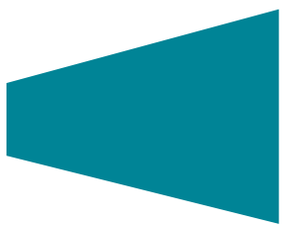
МЕЖДУНАРОДНЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ

БИБЛИОТЕКА

СОЦИАЛЬНАЯ ИНКЛЮЗИЯ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМА

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА



ВЫСТАВКИ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ ПРОЕКТЫ

МУЗЕЙНЫЕ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МОЛОДЕЖНЫЕ ПРОГРАММЫ

Проект «Музей 15/24» — комплексная инновационная программа международного консорциума в составе Фонда «Эрмитаж Амстердам», Фонда «Эрмитаж 21 век», Аутсайдер Арт Музеем (Нидерланды) под руководством Государственного Эрмитажа. Проект является частью международной программы Creative Twining (Нидерланды). Задачи программы — разработки новых методов привлечения молодежи в возрасте 15–24 лет к традиционным и инновационным музейным практикам, обмен знаниями и передовым опытом с российскими и зарубежными музеями, учебными и научными учреждениями в России и в Нидерландах.

ROLEX

DATEJUST

Истинная классика Rolex, часы Datejust стали первым в мире наручным водонепроницаемым автоматическим хронометром, показывающим дату в окошке на циферблате, и до сих пор остаются эталоном стиля на все времена.

*#Perpetual**

*Навстречу вечности

ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23А
Невский проспект, 150; ул. Михайловская, 1/7

DLT, ul. Bolshaya Konyushennaya, 21-23A
Nevsky prospect, 150; ul. Mikhailovskaya, 1/7

tel. +7 800 700 0 800

Mercury

www.mercury.ru

OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

«ДЕЙТДЖАСТ 31 ММ» ООО «М Стиль» (143082, Московская обл., Одинцовский р-н, д. Барвиха, д. 114, стр. 2, этаж 1, пом. 249, ОГРН 1165032052063) Реклама

ВЫПУСК № 31 (XXXI)

ЖУРНАЛ ЭРМИТАЖ

ДЕКАБРЬ 2020

ЖУРНАЛ «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»
УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА
МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор **Зорина Валерьевна Мыскова**
Редактор раздела «Народы России» **Ирина Багдасарова**
Выпускающий редактор версии на русском языке **Владислав Бачуров**
Выпускающий редактор версии на английском языке **Джессика Мроз**
Ответственный секретарь **Марина Бачурова**
Фоторедактор **Оксана Соколова**
Цветоделение и ретушь: **Дмитрий Ошомков**
Корректура и служба проверки: **Андрей Бауман, Саймон Нэппер**

Дизайн и верстка:
Андрей Шелютто, Ирина Чекмарева,
Арина Облакова, Анна Юрионас-Юрганс

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

Организационное сопровождение, реклама, распространение:
Виктория Докучаева, Марина Кононова

Правовое сопровождение:
Алексей Директоренко, Светлана Смирнова

Техническая поддержка:
Евгений Смирнов

Распространение в Европе:
Александра Николаева (Амстердам)
nikolaeva.hermitageXXI@gmail.com

+7 (812) 904-98-32
office.hermitageXXI@gmail.com

МУЗЕЙ 15 24

Специальная благодарность:
Светлана Адаксина, Марина Антипова,
Елена Звягинцева, Альфия Лисицына,
Екатерина Сираканян, Мария Халтунен,
Марина Цыгулева (Государственный
Эрмитаж), Светлана Даценко
(представитель выставочного центра
«Эрмитаж Амстердам» в Санкт-Петербурге)

Проект реализован на средства гранта
Санкт-Петербурга

Издание реализовано в рамках между-
народного проекта «Музей 15/24».
Проект является частью международной
программы Creative Twinning (Нидерланды),
реализуемой Нидерландским предприни-
мательским агентством (RVO). Основным
финансовым партнером проекта выступило
Министерство иностранных дел
Королевства Нидерландов.

Цена свободная. Все права защищены.

Перепечатка любых материалов
журнала без письменного согласия
редакции невозможна.
При цитировании ссылка
на журнал обязательна.
Copyright © 2020.
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,
Большая Конюшенная ул., 19/8
Тел.: +7 (812) 904-98-32

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

ISSN 2218-0338 00031

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)

16+

Тираж: 2 000 экземпляров
Издается на русском и английском языках
Формат: 231 × 285 мм

Отпечатано в типографии SIA PNB Print, Латвия
Latvia, "Jāņsili", Silakrogs, Ropažu novads, LV-2133

НА ОБЛОЖКЕ ФРАГМЕНТЫ РАБОТ

Фридрих Иоганн Овербек
Триумф религии в искусстве
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-7597

Антуан Гравер Паскаль
Царские кудри, внизу на стволе бабочка.
№ 17. Fritillaire impériale
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-320083

Центральная часть из настольного
украшения Берлинского десертного сервиза
Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин
1770–1772
Модели В. Х. и Ф. Э. Мейеров. Фарфор
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Скульптура «Кореец»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1806

Н.-Д. де Бовэ по рисунку Ж.-Б. Массе,
по композиции Ш. Лебрена
«Взятие города и крепости Гент
за шесть дней в 1678 году»
Лист из альбома «Кабинет герцога Мортемара»
Офорт
Оттиск с неоконченной доски
1720–1730-е
Инв. № ОГ-У-222/1-25

Вставка 1:
Фото: © Олег Зотов, Ида Ручина
Ярар — ритм сердца тундры

Вставка 2:
Фото: © Олег Зотов, Ида Ручина
Берегиня

Вставка 3:
Фото: © Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2020
Лист с оттиском гравюры из альбома
«Кабинет герцога Мортемара»

Вставка 4:
Фото: © Олег Зотов, Ида Ручина
В потоке времени

ФОТО: ДМИТРИЙ СИРОТКИН. © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

БАБОЧКИ ПАНДЕМИИ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
21 НОЯБРЯ 2020

У всех народов есть обычай видеть в обрушивающихся на них катастрофах Божье наказание. На это можно реагировать по-разному: если акцентировать на Божьей воле, то надо смириться, а если на наказании, то надо подумать, за что, и попытаться исправиться. Это и есть достойный способ противостоять пандемии.

Новая ситуация, которая останется с нами надолго, показала, что музей, даже если в нем нет посетителей, все равно — музей, и он должен выполнять все свои функции: от хранения до показа. Последнее спасается сегодня новейшими технологиями. Всем стало ясно, что массовость посещения не является главным критерием успеха, что культура не может существовать без государственного финансирования как обязанности власти, а не акта доброй воли. Оказалось, что очередям можно противопоставить предварительную запись, регулярные сеансы, маршруты, заботу об индивидуальном посетителе. Возникает новый порядок, основанный именно на порядке, когда свобода одних не ограничивает свободу других. Музеи по всей стране стали образцами безопасной организации посещения, они выглядят лучше по сравнению с улицей. Посетители ходят поодиночке, внимательно смотрят на экспонаты. Нет толп, нет шума и гогота туристов, для которых музей — просто галочка в расписании. Широкий выход в онлайн позволил значительно расширить и углубить представление зрителей о музее: они увидели залы, в которые не успевают зайти во время обычного визита, побывали в реставрационных мастерских и хранилищах, встретились с десятками эрмитажных сотрудников, узнали, что такое музейная наука, музейная инженерия, научные и реставрационные дискуссии. Подготовленный посетитель получает от музея больше удовольствия, а потом, стимулированный музеем, снова расширяет свои знания. 68 миллионов посетителей в социальных сетях Эрмитажа — хороший показатель популярности.

Конечно же, возникают сложности и неудобства. Иногда они вызывают раздражение и у гостей, и у хозяев; но все они помнят, что главный критерий — правильные условия хранения коллекций, доверенных нам предками, материализованной памяти поколений.

В этих новых условиях прежде всего исчезают собственные доходы музея. Его содержание становится заботой государства и меценатов, которые постепенно переориентируют свои заботы на базовые нужды хранения и создания условий для доступа тем, кому музей не по карману.

Многое меняется в мире, но должно сохраняться главное — взаимная любовь музея и зрителя, высокие задачи просвещения и диалога культур. И тогда раздражение и страх сменяются добрым удовольствием.

Эрмитаж за последние месяцы постарался построить новую систему отношений и зафиксировать ее черты. Новые критерии отчетности и государственного задания, новые правила учета и хранения созданы Министерством культуры с активным участием музейного сообщества. Отношения с властью стали четче и богаче одновременно.

В тот период, когда люди и народы стремятся удалиться и изолироваться друг от друга, музеи акцентируют свою роль «моста». В короткий промежуток между волнами пандемии Эрмитаж подтвердил собственную глобальную роль, организовав новые выставки в центре «Эрмитаж Амстердам» («Цари и рыцари»), в «Эрмитаже-Казань» («Екатерина Великая»), «Эрмитаже-Выборг» («Природа в фарфоре»), «Эрмитаже-Сибирь» в Омске («Портрет в мировом искусстве»). Дни Эрмитажа прошли во Владивостоке, Калуге, Калининграде, Самаре, Екатеринбурге. Многочисленные онлайн-встречи и экскурсии были организованы обществами друзей Эрмитажа в Великобритании, Нидерландах, Италии, США, Израиле, Китае…

Роль музеев как лекарства для душ стала важным двигателем выставочной активности. Огромная выставка китайского мастера Чжан Хуаня оказалась манифестом многих эмоций, связанных с пандемией; инсталляция Александра Сокурова «Рембрандт. Посвящение» предложила жесткое толкование «Возвращения блудного сына». Удивительная картина Бронзино (только что отреставрированный «Аполлон и Марсий») напомнила еще раз о том, что человеческая самонадеянность наказуема. Грандиозная выставка «Железный век. Европа без границ» стала триумфом научного сотрудничества музеев России и Германии в области, которая сложна и деликатна даже без пандемии. Новая выставка Фаберже подводит итог более чем 20-летней направленной активности Эрмитажа по осмыслению великой ювелирной традиции и представляет множество новых шедевров из нескольких новых частных музеев. Радуют глаз элегантные скульптуры эпохи ар-деко и изящные рисунки Сальвадора Дали.

В Дни Эрмитажа ожидается открытие сложной и почти философской выставки «Линия Рафаэля», древностей из «страны ладана» Омана, эффектного собрания фотографий знаменитостей, сделанных знаменитым Сесилом Битоном.

Эрмитажный «форум» весь перешел в онлайн и стал важным элементом общественной и культурной жизни, некоторым законодателем моды на разнообразные виды общения вокруг культуры в социальных сетях, примером противопоставления размеренной работы «пиру во время чумы».

Этот номер журнала — пример такой размеренной работы; он как бы вне пандемии, но он весь на нее ориентирован; он тоже — мост, лекарство и радость общения. Венок материалов связан с темой фарфоровых скульптур — «Народы России». Эта сама по себе интереснейшая тема созвучна выставке «Екатерина Великая», открытой в «Эрмитаже-Казань». Она, в свою очередь, посвящена приезду императрицы в Казань в 1767 году. Именно тогда в этих «воротах в Азию» она увидела разнообразие и богатство типов народов, населявших Россию. Тот восторг нашел воплощение в моде на ставшую постоянной тему разнообразия людей и обычаев нашей страны.

Выставка в Казани косвенно посвящена и памяти казанского уроженца Г. Р. Державина, который описал этот визит в стихах, особо подчеркнув мирный, в отличие от Иоанна и Петра, характер путешествия Екатерины. Выставка еще и мимоходом напоминает, что именно Казани была посвящена знаменитая горациевская фраза Державина «Отечества и дым нам сладок и приятен», превратившаяся у Грибоедова в утверждение «И дым отечества нам сладок и приятен», а потом у Тютчева — в горькое: «И дым отечества нам сладок и приятен! / Так поэтически век прошлый говорит. / А в наш — и сам талант все ищет в солнце пятен / И смрадным дымом он отечество коптит».

Сложное время рождает сложные аллюзии. Есть они и в другом замечательном проекте, о котором рассказывает этот номер журнала. Проект «Музей 15/24» любим нами за то, что позволяет неожиданными путями соединять традиционную музейную культуру с культурой молодежной (15/24). Речь идет именно не о «привлечении молодежи в музей», а о диалоге разных культур. Частью проекта стало интереснейшее событие — создание свода изображений бабочек руками «детей-бабочек». И тут нельзя не вспомнить знаменитый казус с бабочкой у Рэя Брэдбери — о том, как, раздавив бабочку в прошлом, можно резко изменить будущее. Ну и конечно — романтичную историю с китайским мудрецом Чжуан Чжоу, которому приснилось, что он бабочка. Проснувшись, он удивился, что не может понять: это ему приснилось, что он бабочка, или бабочке — что она Чжуан Чжоу. Задумавшись, мудрец заключил: «Вот что такое превращение вещей!»

Эрмитаж бережет хрупкое прошлое в самых невероятных условиях, делает его поводом для общей пользы и удовольствия — и философа, и бабочки.

СОДЕРЖАНИЕ

Бабочки пандемии
Михаил Пиотровский
06

Тьеполо — Венеция на севере
12

Образы природы в произведениях
Императорского фарфорового
завода XVIII–XXI веков
14

Линия Рафаэля. 1520–2020
17

Lk 15, 11–32. Рембрандт. Посвящение.
Александр Сокуров
18

Фаберже — ювелир императорского двора
20

Декоративный минимализм.
«Оттепель» в советском фарфоре.
Из цикла «Поднесение к Рождеству»
21

Чжан Хуань. В пепле истории
Михаил Пиотровский
22

Небесное погребение
Дмитрий Озерков
24

«Глазурные человечки» Екатерины Великой
Ирина Багдасарова
34

Изобразительные источники в искусстве
русского фарфора XVIII — начала XIX века
Галина Миролюбова,
Юлия Шаровская
40

«Открываемая Россия»
Тамара Носович
44

Фарфоровый учебник этнографии
Екатерина Хмельницкая
48

В бешмете с беркутом в руке
Екатерина Хмельницкая
52

Фарфоровые лица
Екатерина Хмельницкая
54

Традиционный русский костюм
Наталья Некрасова
60

Линия Рафаэля
Василий Успенский
66

Фотокопии искусства
Ирина Терентьева
90

Рафаэль и русская историческая картина
эпохи романтизма. Карл Брюллов
Юрий Гудыменко
92

«Большая галерея Версаля»: редкая серия гравюр
из собрания герцога Мортемара
Дмитрий Озерков
98

Таинственное единство
Ася Кантор-Гуковская
108

Встреча.
Одилон Редон и Делакруа
111

Поль Сезанн как художник русского авангарда
Дмитрий Озерков
112

В тупиках субъективизма
и формалистической абстрактности
Катарина Лопаткина
120

Нотр-Дам после пожара:
зеркало невозможных перемен
Мария Элькина
126

Привлечение. Отвращение
130

Пряди на тарелке
Ирина Багдасарова
132

Кожа. Магическая сила
Екатерина Некрасова
136

«Бабочки Эрмитажа».
Опыт исследования
художественных изображений
Андрей Корзеев
147

#000000. Черный
Ксения Малич
152

Сверхчерный.
Крыло бабочки
154

Книги
157

Сад расходящихся камней
как место встречи с настоящим
158

ЭРМИТАЖ
31

ФОНД РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

HERMITAGE DEVELOPMENT FOUNDATION

«Фонд целевого капитала (эндаумент) Государственного Эрмитажа должен обеспечить необходимую автономность, независимость и стабильность музею».

Михаил Пиотровский
Генеральный директор
Государственного Эрмитажа

Доход от целевого капитала Эрмитаж использует для пополнения коллекции. Последнее приобретение при поддержке Фонда – уникальное собрание произведений искусства Западной Европы XI – XVII веков

ПРИГЛАШАЕМ ПОСЕТИТЬ ЕЖЕГОДНЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ПРИЕМ И БАЛ В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ ДЛЯ СБОРА СРЕДСТВ В ЭНДАУМЕНТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

26 ИЮНЯ 2021 ГОДА

Информация на сайте
WWW. HERMITAGENDOWMENT. RU

©Государственный Эрмитаж

12
ЭРМИТАЖ В МИРЕ

17
МИР В ЭРМИТАЖЕ

ЭРМИТАЖ В МИРЕ

ТЬЕПОЛО — ВЕНЕЦИЯ НА СЕВЕРЕ

ХЕЛЬСИНКИ

17 СЕНТЯБРЯ 2020 — 10 ЯНВАРЯ 2021
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СИНЕБРЮХОВА

В 2020 году исполнилось 250 лет со дня смерти Джованни Баттисты Тьеполо, выдающегося венецианского живописца, последнего универсального европейского мастера, продолжателя традиции художников Ренессанса. Выставка, которая готовилась четыре года, рассказывает о том, как талант Тьеполо был признан далеко за пределами Италии — в Северной Европе.

Россия здесь сыграла главную роль. Ни в одной стране Европы, за исключением лишь Испании, где художник работал последние восемь лет своей жизни, не сосредоточилось такого количества произведений Тьеполо: монументальных полотен, небольших станковых картин, графических листов. К сожалению, не все они дошли до наших дней или остались в России.

Но «русский след» есть у многих работ Тьеполо, рассредоточенных по коллекциям всего мира. Он приводит и к двум небольшим картинам из собрания Музея Синебрюхова: «Похищение сабинянок» и «Разграбление Трои».

«Разграбление Трои» — часть серии из четырех работ Джандоменико Тьеполо, старшего сына Джованни Баттисты. Два других произведения из этого цикла — «Постройка коня» и «Троянский конь у стен Трои» — предоставлены Лондонской национальной галереей. Все три картины продавались в Петербурге в 1817 году, на распродаже собрания Леонелли, и впервые за 200 лет воссоединились на выставке в Музее Синебрюхова.

Самая значительная часть экспонируемых работ принадлежит Эрмитажу: четыре картины и почти 40 произведений графики.

Картина «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (1743) относится к шедеврам Джованни Баттисты Тьеполо. Сочетание аллегорических образов и исторических персонажей в одной сцене — типично для искусства XVIII столетия. Меценат, римский государственный деятель времени правления императора Октавиана Августа (63 год до н. э. — 14 год н. э.), прославился тем, что оказывал покровительство ученым и художникам. В картине Тьеполо он представляет Августу свободные искусства: Живопись, Скульптуру и Архитектуру. По традиции они изображены в виде прекрасных женщин. Фигура слепого старца Гомера олицетворяет Поэзию. Действие разворачивается на фоне классической римской архитектуры. Светлые, сияющие краски подобраны настолько точно, что сцена кажется залитой солнечным светом. Тьеполо — мастер монументальных росписей, что ощущается в этой небольшой станковой картине: в виртуозной легкости энергичного мазка, обобщенности форм, свободном решении пространственного построения. Картина была заказана художнику в 1743 году графом Франческо Альгаротти, знатоком живописи, ученым и писателем, и предназначалась в подарок графу Генриху Брюлю, первому министру двора саксонского курфюрста и польского короля Августа III. Образы императора Августа и Мецената олицетворяют соответственно курфюрста и его министра, известного коллекционера, игравшего при саксонском дворе роль мецената. В 1768 году картина была приобретена в составе собрания Брюля.

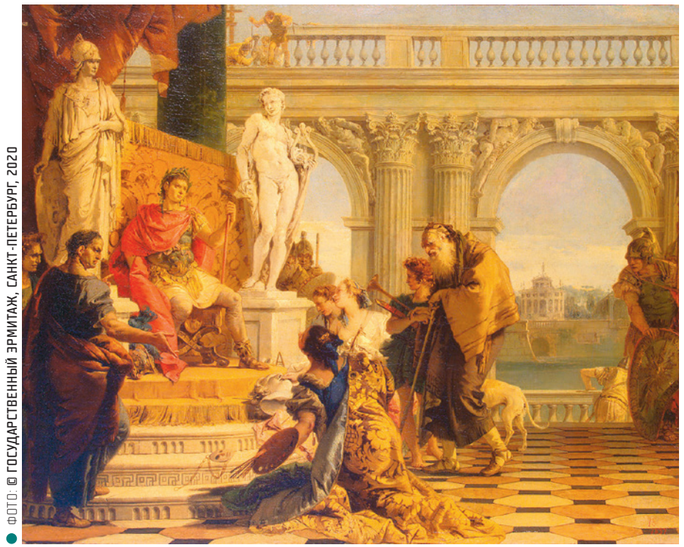


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Джованни Баттиста Тьеполо
Меценат представляет императору Августу свободные искусства
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-4

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Джованни Баттиста Тьеполо
Амуры с гроздьями винограда (Аллегория осени)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-5557

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Джованни Баттиста Тьеполо
Благовещение
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-4145

«Бóльшая часть живописной коллекции сегодняшнего Эрмитажа собрана при Екатерине. Никакие миллионерские закупки американцев в Европе не могли сравниться с художественной атакой, предпринятой русской императрицей. При этом, будучи женщиной деловой и хорошо учитывавшей торговую конъюнктуру и особенности рынка, она никогда не скупилась и одновременно не переплачивала. Все ее покупки не чрезмерны по цене и не унизительно дешевы. Она была умным и честным бизнесменом. По своему резонансу покупки Екатерины часто напоминали военные победы или удачные политические удары. Учитель-соперник Фридрих был "унижен" покупкой коллекции Гоцковского. Другим соперником России на художественном фронте был Август Саксонский, создатель великой Дрезденской галереи. У Августа был соперник в собирательстве — его собственный первый министр граф Генрих Брюль. С большим умением и скрытым смыслом он собирал свою коллекцию, противостоявшую королевской. После смерти владельца появились наследники, для которых деньги были важнее престижа. Коллекция графа Брюля в 1769 году перешла во владение Екатерины. Это был важный шаг в соревновании с лучшими собраниями Европы. В коллекции Брюля много замечательных картин, но, быть может, самая символичная — небольшой по размерам шедевр обычно монументального Тьеполо "Меценат представляет Августу свободные искусства". За императорской террасой виден явно дрезденский пейзаж. Август — это саксонский курфюрст, он же — польский король. Меценат, конечно же, — граф Брюль. Всё правильно и верно. Но картина о покровительстве искусствам переместилась в Россию, и древний сюжет наполнился новым содержанием. Теперь и Август, и Меценат — Екатерина»[1].

Еще одна картина Тьеполо, «Благовещение», — наиболее ранняя из его работ в коллекции Эрмитажа — уже позволяет судить о свободной и динамичной манере, выразительном колоризме, элегантности и эмоциональности живописи. Картина поступила в 1924 году из собрания В. В. Дурдина в Ленинграде.

Тьеполо считается последним великим мастером барокко. «Творчество Джованни Баттисты Тьеполо (1696–1770) заканчивает историю великой венецианской и, строго говоря, всей итальянской живописи. <...> Было бы неправильно считать Тьеполо последним барочным живописцем, который тщетно пытался создать новое искусство, пользуясь старыми идеями. Скорее всего, он проложил дорогу новому искусству, вобрав в себя историческую сущность великой итальянской традиции. Искусство, пришедшее за ним, исходило уже из других, не итальянских предпосылок»[2].

Это первая после длительного перерыва зарубежная выставка Эрмитажа. Для выставки в Хельсинки произведения Тьеполо также предоставили ГМИИ имени А. С. Пушкина, Национальный музей (Стокгольм), Стокгольмский университет, Национальная галерея Дании, Городские музеи Венеции — Музей Коррера.

1 *Пиотровский М. Б.* Эрмитаж. М. : СЛОВО/SLOVO, 2003. С. 14.
2 *Арган Дж. К.* История итальянского искусства : в 2 т. М. : Радуга, 1990. Т. 2. С. 196–197.

ВЫБОРГ

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА XVIII–XXI ВЕКОВ

15 АВГУСТА — 10 ДЕКАБРЯ 2020
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ»

Четыре раздела экспозиции — «Следуя академическим урокам», «Природная стихия модерна», «Натура в фарфоре ленинградского периода», «Подсказано природой» — рассказывали о том, как складывался и изменялся художественный образ природы в искусстве фарфора. В составе выставки было более 200 произведений, созданных на Императорском фарфоровом заводе с момента его основания в 1744 году до наших дней. Представленные экспонаты демонстрировали, как складывался художественный образ природы в искусстве фарфора и как он менялся в отражении эстетики своей эпохи.

Сложная система эстетических, духовных, философских посылок находит выражение в искусстве в виде стилевых направлений, изменяющихся с течением времени. Изменяется и взгляд на природу, художественный образ которой формируется в рамках того или иного стиля. Стили «большого искусства» — архитектуры, живописи, скульптуры — непосредственно влияли на характер форм, орнаментики, сюжетных и пластических мотивов в искусстве прикладном. И фарфор не стал здесь исключением. Вплоть до конца XIX века фарфор как художественное явление развивался в рамках стилистических категорий, которые формировало «высокое» искусство. Что касается первой в России фарфоровой мануфактуры, то, будучи придворным предприятием, Императорский фарфоровый завод с момента своего основания в 1744 году ориентировался на эстетические предпочтения августейших заказчиков. И только на рубеже XIX–XX веков стиль модерн в значительной степени перевернул иерархию видов искусства, положив в основу своего языка декоративную линию орнамента.

Фарфор — материал драгоценный, редкостный, интригующий, сочетающий в себе возможность выполнять роль дипломатического подарка, служить предметом роскошной сервировки или же быть милой безделицей — коробочкой-мушечницей либо табакеркой. Барокко и рококо активно использовали в своем арсенале изобразительных средств язык природных форм, чему немало способствовали и изменения, происходившие в искусстве парков и садов.

В XVIII веке важными источниками для декорирования предметов являлись гравюры, которыми иллюстрировались энциклопедии, издававшиеся в это время. Листы известного французского художника, натуралиста-орнитолога Франсуа-Николя Мартине были использованы для создания росписей на предметах из Собственного десертного сервиза императрицы Елизаветы Петровны (1750–1760-е). Фарфоровые тарелки с ажурными бортами, чайник с крышкой, бутылочная передача, кашпо, ваза с изображением птиц — самые ранние экспонаты, представленные на выставке. Красочные и скрупулезные иллюстрации, исполненные для подобных изданий, прекрасно сочетали в себе две главные функции — «радовать глаз и подкреплять аргументацию».

В екатерининское время отношение к природе, окружающему миру начинает окрашиваться нотами сентиментализма и романтизма. Одним из последних сервизных ансамблей стиля рококо стал Охотничий сервиз. Заказанный на Мейсенской фарфоровой мануфактуре в декабре 1766 года императрицей Екатериной II и подаренный фавориту графу Григорию Орлову, он послужил образцом и для развития собственного фарфорового производства. Дополнения к сервизу на Императорском заводе стали изготавливаться уже при Екатерине — для расширения состава и восполнения разбившихся предметов. Соответственно, завод получил возможность увеличить собственный арсенал посудных форм, а мастера — возможность усовершенствоваться в пейзажной живописи. Каждый предмет украшен сценами охоты — на оленя, кабана, птиц — или же изображением сцен из жизни диких животных на фоне романтического пейзажа.

Охота — одно из самых любимых развлечений русского императорского двора на протяжении всей его истории, менялись только пристрастие к разным видам охоты, масштабы выездов и празднеств по этому случаю. Что же касается фар-

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Ваза «Тревога»
1951
Форма С. Е. Яковлевой (вторая половина 1930-х), роспись И. И. Ризнича
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. 71,5 × 39,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-С-2834

форового искусства, то к этой теме живописцы и скульпторы завода обращались достаточно часто.

Для Императорского завода почти на всем протяжении его истории определяющее значение имели задачи, пожелания, предпочтения, прямые указания, исходящие от главных заказчиков — императорской семьи. Охотничий сервиз, пожалуй, единственный в своем роде, дополнения к которому заказывались на протяжении века — от Екатерины II до Александра III. Так, в период правления Николая I сервиз состоял более чем из двух тысяч предметов, в основном русского производства.

В росписи вазы «Хищники» с драматическим сюжетом в полной мере проявилось композиционное и живописное мастерство Ивана Ризнича. На противоположных сторонах вазы — на фоне лесного пейзажа — крупным планом изображены две рыси, одна из которых держит в зубах пойманную тетерку, а другая сама стала жертвой, угодив лапой в капкан. Автору удалось очень точно передать пластику животных, материальность меха хищников и оперения птицы. Белый фон фарфора помогает создать образ заснеженного леса, в котором гармонично существуют дикие звери — до тех пор, пока не вмешивается человек, нарушая естественный ход их жизни.

В парных вазах «Тревога» и «Хищники» роспись сплошным живописным фризом охватывает тулово, оставляя свободной его верхнюю часть. Иван Ризнич неоднократно обращался к типовым, наиболее удобным в производственно-техническом отношении формам, создавая уникальные живописные композиции. Подобные крупномасштабные вещи, с простотой и глубиной передающие правду жизни, убедительно подтверждают, что художника не зря называли «певцом и знатоком русской северной природы», а упреки в натурализме, адресованные этому мастеру, были не совсем справедливы.

Ваза «Хищники»
1950
Форма С. Е. Яковлевой (вторая половина 1930-х), роспись И. И. Ризнича
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. 71,5 × 39,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-С-2841

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

8 ДЕКАБРЯ 2020 — 28 МАРТА 2021
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

МИР В ЭРМИТАЖЕ

ЛИНИЯ РАФАЭЛЯ. 1520–2020

В 2020 году исполнилось 500 лет со дня смерти Рафаэля Санти (1483–1520) — одного из самых знаменитых и почитаемых живописцев Высокого Ренессанса. На протяжении половины тысячелетия европейские художники Нового времени неизменно соотносили свое творчество с наследием «Божественного» — восхищаясь и отрицая, интерпретируя и иронизируя. Влиянию Рафаэля на протяжении пяти столетий и посвящена выставка «Линия Рафаэля. 1520–2020» в Эрмитаже (кураторы: З. В. Купцова, В. М. Успенский).

В качестве центральной метафоры выбрана линия — множество точек, образующих единое протяженное целое, воплощение взаимосвязи, традиции, диалога. Череда последователей Рафаэля, связанных узами художественной преемственности, уподоблена генеалогической линии — веренице потомков, восходящих к одному родоначальнику. История линии Рафаэля, как и история любого рода, сложна: она разделялась и соединялась, крепла и утоньшалась, переплеталась и обрывалась. Воспринять ее как целое, попытаться понять ее значение не только в искусстве, но и во всей европейской культуре — одна из задач выставки.

Экспозиция в Невской анфиладе Зимнего дворца отражает многочисленные грани художественного наследия ренессансного гения. Линия соединяет произведения Рафаэля, Джулио Романо, Пармиджанино, Пуссена, Рубенса, Менгса, Иванова, Венецианова, Энгра, Коро и Пикассо из музеев России и Западной Европы. Параллели и подчас неожиданные сопоставления европейских и русских школ построены не только на хрестоматийных произведениях великого Урбинца и знаменитых наследников, но и на работах, неизвестных любителям и специалистам и показанных впервые, из фондов Эрмитажа. Главная премьера выставки — экспонирование в процессе реставрации комплекса палатинских фресок, раскрываемых от поздних записей как некое таинство, которое никогда не демонстрируется публике. Экспозиция сопровождается каталогом со статьями научных сотрудников и хранителей С. О. Андросова, М. П. Гарловой, З. В. Купцовой, Т. К. Кустодиевой, А. К. Лепорка, С. В. Мурашкиной, Н. К. Серебрянной, В. М. Успенского и разнообразными медиаматериалами.

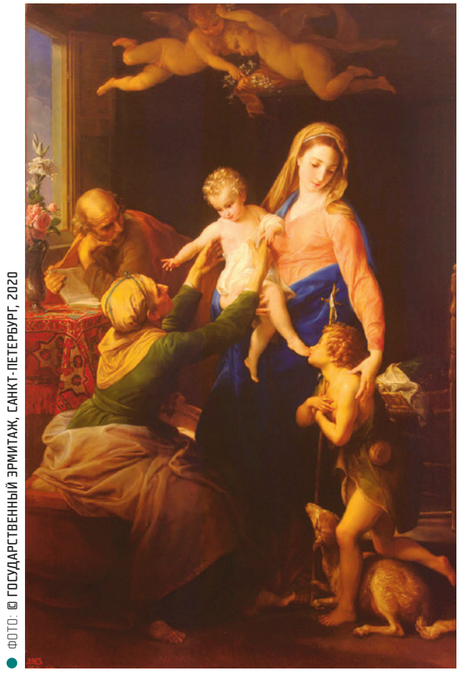


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Помпео Джироламо Батони
Святое семейство со святой Елизаветой и святым Иоанном Крестителем
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-12

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

16 СЕНТЯБРЯ — 1 НОЯБРЯ 2020
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, ГЛАВНЫЙ ШТАБ

● ФОТО: АННА МЫСКОВА

LK 15, 11–32. РЕМБРАНДТ. ПОСВЯЩЕНИЕ. АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

Название экспозиции отсылает к фрагменту Евангелия от Луки (глава 15, стихи 11–32), более известному как «притча о блудном сыне». История об отцовской любви и всепрощении, рассказанная евангелистом Лукой, на протяжении веков вдохновляла художников. Возможно, самое известное и впечатляющее воплощение этого сюжета в искусстве — картина Рембрандта «Возвращение блудного сына», один из символов Эрмитажа. Именно ей и творчеству великого мастера посвятил свою мультимедийную инсталляцию знаменитый режиссер Александр Сокуров.

Сокуров раскрывает библейскую историю о блудном сыне с самых разных, порой неожиданных сторон: «Я не хотел бы, чтобы идея проекта рассматривалась как христианская, религиозная метафора или пропаганда. Я надеюсь, на выставку придут разные люди. Я надеюсь и верю, что для всех это будет близко, понятно и очень дорого душе. Это не вопрос свержения идеалов, как будто сюжет Рембрандта взяли и обрушили на бытовой уровень. Нет, ни в коем случае. У всех больших произведений в живописи, насколько я могу судить, огромный ресурс смысла».

«Сегодня “Возвращение блудного сына”, безусловно, главная картина Эрмитажа. Когда-то, в советские годы, самой главной была “Мадонна Литта”, символ чистоты и красоты, — говорит Михаил Пиотровский, генеральный директор Эрмитажа и куратор выставки. — “Блудный сын” — сильнейшая картина, где мощь живописная переплетена с мощью парадоксальности и диалектичности знаменитой притчи. Она задает множество вопросов, на которые нет и не может быть ответа. С помощью удивительной инсталляции художник позволяет нам поискать эти невозможные ответы, заглянув в лицо сына, посмотрев всё в зеркальном отражении, прикоснувшись к вышедшему из рамок картины человеку, к его одежде. Фантастический клубок смыслов и переживаний выводит “Блудного сына” далеко за пределы просто великой живописи. Это и пытается передать прием сочетания киномонтажа, театральных декораций, противопоставления осязаемого неосязаемому. Музей превращается в великого учителя, переворачивающего душу. “Блудный сын” изменил немало судеб».

Переосмысляя всем известный сюжет, Александр Сокуров создал особое пространство, позволяющее каждому человеку обнаружить новые для себя смыслы. Задуманная режиссером трансформация полотна Рембрандта «Возвращение блудного сына» в инсталляцию стала возможной благодаря молодым петербургским скульпторам — Владимиру Бродарскому и Екатерине Пильниковой. «Самый сложный этап воплощения живописи в объеме для меня — мимика и наполнение формы эмоциями, чтобы зритель почувствовал переживания отца, в лице которого есть сострадание, но не простое, это чувство сложнее. Мы показали не закостенелые классические изображения или скучные копии, а переосмысление Рембрандта. Сокуров — гениальный режиссер со своим особенным языком», — отмечает Владимир Бродарский.

Нетривиальную атмосферу в экспозиции создала музыка петербургского композитора Андрея Сигле. Своеобразной симфонией звучат фонограммы отдаленных боев, звуки канонады, совмещенные с музыкой в исполнении Российского рогового оркестра.

Выставка в Эрмитаже основывалась на художественной концепции экспозиции, представленной в павильоне России на 58-й Венецианской биеннале современного искусства в 2019 году. При этом экспозиция в Белом зале стала расширенной и видоизмененной версией венецианского проекта.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ФАБЕРЖЕ — ЮВЕЛИР ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРА

25 НОЯБРЯ 2020 — 14 МАРТА 2021
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

«Часы-яйцо Ротшильда» — часы работы фирмы Фаберже, принадлежавшие барону Эдуарду Ротшильду
Фирма К. Фаберже, мастер М. Перхин; часовой мастер Н. Роде
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-18382

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

На выставке представлено около 90 экспонатов, выполненных фирмой Фаберже для его главных заказчиков: императоров Александра III, Николая II и императриц Марии Федоровны и Александры Федоровны.

Фаберже стал поставлять ко двору ювелирные изделия начиная с 1866 года. С 1869 года и на протяжении 15 лет он безвозмездно работал в Галерее драгоценностей Императорского Эрмитажа в качестве реставратора. Фаберже пользовался большой благосклонностью членов императорского дома за выполняемые им изделия и уникальную в истории ювелирного искусства серию пасхальных яиц.

В 1882 году журнал «Нива» писал: «В среде ювелиров нашелся человек, вознамерившийся поставить дело на прежнюю высоту. Мы говорим об известном петербургском ювелире Фаберже. Желая выяснить стиль произведений ювелирного искусства, придать им художественность, г. Фаберже обратился к классическому образцу красоты и художественности — к Греции, к ее образцам. Черпать ему было откуда — состоя ювелиром Императорского Эрмитажа, он получил разрешение возвести в копии лучшие из греческих вещей этого рода, находящихся там…

Г. Фаберже сумел воспроизвести греческое искусство. <…> Как видим, г. Фаберже открывает новую эру в ювелирном деле. Пожелаем же полного успеха его усилиям возвратить искусству то, что некогда составляло его часть. Будем надеяться, что отныне, благодаря нашему известному ювелиру, главное достоинство произведений этой отрасли будет заключаться не в одних драгоценных камнях, не в одном богатстве, но в художественной форме их»[1].

Выставка организована Государственным Эрмитажем совместно с Музеем Фаберже в Баден-Бадене (Германия), Русским национальным музеем (Москва) и Государственным музеем-заповедником «Петергоф».

1 _____ *Нива. 1882. № 40. С. 952–954.*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ДЕКОРАТИВНЫЙ МИНИМАЛИЗМ. «ОТТЕПЕЛЬ» В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ. ИЗ ЦИКЛА «ПОДНЕСЕНИЕ К РОЖДЕСТВУ»

26 ДЕКАБРЯ 2020 — 4 АПРЕЛЯ 2021
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ,
ЗАПАДИНА ВОСТОЧНОЙ ГАЛЕРЕИ ЗИМНЕГО ДВОРЦА

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Скульптура «Новая прическа» 1962
Автор модели С. Б. Велихова
Автор росписи Е. Н. Лупанова
Фарфор, роспись надглазурная полихромная
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-С-15340

Сервиз «Контраст». 1959
Автор формы «Эллипс» (1958) В. Л. Семенов
Автор росписи Н. М. Павлова
Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-С-5301, Мз-С-5302, Мз-С-5303, Мз-С-5304, Мз-С-5305, Мз-С-5307, Мз-С-5309, Мз-С-5310

Период хрущевской оттепели — время значительных перемен в общественном сознании и социальной жизни, которые нашли отражение в искусстве и культуре. Эстетической доминантой эпохи становится «современный стиль» с характерным для него тяготением к простым формам, установкой на функциональность, а также удобство и экономичность в производстве. В фарфоре оттепель проявилась в активной разработке форм, обновлении тематики росписей, создании новаторского художественного языка, который можно обозначить как «декоративный минимализм».

В числе основных тем оттепельного фарфора — абстрактные композиции, флоральные мотивы, пейзажи, новое строительство, анималистика, жанровые сцены. Выставка знакомит с произведениями художников и скульпторов Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова второй половины 1950-х — 1960-х годов: Анны Лепорской, Эдуарда Криммера, Владимира Семенова, Нины Славиной, Владимира Городецкого, Ларисы Григорьевой, Виктора Жбанова, Инны Аквилоновой, Нины Павловой, Павла Веселова, Ефима Гендельмана, Ии Венковой и др.

Предложенный мастерами завода новый стиль стал органичным продолжением традиций авангарда в декоративно-прикладном искусстве и имел важное значение для его дальнейшего развития. На выставке также представлены работы художников АО «Императорский фарфоровый завод», вдохновленные «современным стилем» и породившей его эпохой оттепели.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ЧЖАН ХУАНЬ. В ПЕПЛЕ ИСТОРИИ

СЕНТЯБРЬ–НОЯБРЬ 2020
НИКОЛАЕВСКИЙ ЗАЛ, АВАНЗАЛ,
ЗАПАДИНА ВОСТОЧНОЙ ГАЛЕРЕИ ЗИМНЕГО ДВОРЦА

Экспозиция, представленная в Николаевском зале Зимнего дворца, состояла из художественных произведений нескольких серий, выполненных в разных техниках, и насчитывала более 30 работ, многие из которых были созданы специально для этой выставки — под впечатлением от посещения Санкт-Петербурга. Отдельной частью экспозиции стали два произведения из серии «Любовь», созданные художником в условиях изоляции, как концентрированное личное переживание ситуации в Китае и в мире, способ сохранить память о жертвах пандемии.

Чжан Хуань — воспитанник советско-китайских академических традиций, мастер жестких перформансов, покоривших Америку, буддист, познавший глубину своей веры через огонь и пепел благовонных воскурений. Он — обаятельный и эмоционально тонкий художник, умеющий организовать массы на театральное действо и на производство огромных скульптур. Человек, сознательно открытый нескольким культурам, уютно в них живущий, но всегда трогательно помнящий свои корни.

Чжан Хуань продолжил уже сложившуюся традицию создавать серию работ специально для выставки в Эрмитаже и музеем вдохновленную. Так было с Ансельмом Кифером и Адрианом Гени. Получилось удачно. Эрмитаж для художника — часть того академического воспитания, которое научило его прекрасно рисовать, не стесняя свободу обращения с формой и содержанием. Классические картины Эрмитажа и классика русского искусства воспринимались через эту эстетическую школу как нечто близкое, что и привело к выбору для интерпретации словно бы обычного, но на самом деле очень специфического набора произведений.

К Эрмитажу, известному с молодости, добавились впечатления от эрмитажных инсталляций на Венецианской биеннале, продолжением идей которых эти работы как бы являются. Но в размышления о «Блудном сыне» Рембрандта вмешался Иван Грозный, «дискутирующий» внутренне с рембрандтовским «Жертвоприношением Авраама», висящим в Эрмитаже наискосок от «Блудного сына». А в ряд преобразованных резьбой по дереву «Данаи» Тициана, «Флоры» Рембрандта, «Лавки» Снейдерса и «Персея» Рубенса без напряжения встает «Последний день Помпеи». Вряд ли художник знал, что эта картина когда-то была в Эрмитаже и висела как раз там, где сегодня — великие фламандцы. Есть и другая скрытая аллюзия. Именно в Эрмитаже выставлены самые ранние нидерландские групповые портреты, которые стали столь характерными для голландского искусства и которые, без сомнения, сродни групповым портретам, каковые так любит Чжан Хуань. Есть очень распространенный обычай в шутку заменять — на репродукциях знаменитых групп на таких портретах — лица на образы современников. Так и лица участников съездов КПСС при переводе в дерево приобретают китайские черты.

Все это, конечно, игры интерпретаций, но они и создают из выставки новый перформанс, который получил из-за пандемии новый поворот — морское путешествие из Китая в Петербург, ставшее карантином, а затем путешествие ящиков из Петербурга в Москву и обратно на Дворцовую площадь. И это, возможно, еще не конец.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

М. Б. Пиотровский на открытии выставки «Чжан Хуань. В пепле истории». 9 сентября 2020
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Чжан Хуань

Мне нравится слово *нилун*, которое означает «дракон, плывущий против течения» Мне нравится преодолевать невзгоды. Дракон может двигаться свободно, только когда противостоит сильным волнам океана. Человек покидает этот мир через 49 дней после своей смерти. Если бы я мог выбрать способ умереть, я выбрал бы тибетское небесное погребение.

ФОТО: © АННА МЫСКОВА

Чжан Хуань завоевал огромную популярность после ряда громких перформансов в Китае и США. В середине 2000-х годов художник занялся созданием живописных произведений в уникальной технике: большинство его масштабных работ написаны пеплом благовоний из буддийских храмов. Одно из таких произведений — 40-метровый групповой портрет членов Коммунистической партии КНР — занимал почти всю стену Николаевского зала, самого большого парадного зала Зимнего дворца. В экспозиции также демонстрировались работы, сделанные в другой необычной технике: смешение фотографии и резьбы по дереву. Деревянные рельефы были выполнены в том числе по мотивам живописных произведений из эрмитажного собрания. Особый интерес вызвал новый раздел **«Красная серия»**, который знаменовал собой смену творческого курса Чжан Хуаня и его возвращение к технике живописи. Первые работы этой серии объединены названием **«Реинкарнация»**, она состоит из восьми специально отобранных произведений.

ФОТО: © АННА МЫСКОВА

Экспозиция «Чжан Хуань. В пепле истории» в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург
сентябрь 2020

Чжан Хуань
Мой Зимний дворец № 9
Фрагмент
2019
Шелкография, резьба по деревянной двери

ФОТО: © АННА МЫСКОВА

Чжан Хуань
Мой Зимний дворец № 10
Фрагмент
2019
Шелкография, резьба по деревянной двери

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

НЕБЕСНОЕ ПОГРЕБЕНИЕ

ЭРМИТАЖНАЯ ВЫСТАВКА ГОТОВИЛАСЬ НЕ ОДИН ГОД. ХУДОЖНИК СДЕЛАЛ РАБОТЫ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ НАШЕГО МУЗЕЯ, ЧТО ВИДНО И ПО СЮЖЕТНЫМ МОТИВАМ, А ТАКЖЕ ПО НАШЕЙ ПРОСЬБЕ ВКЛЮЧИЛ В ОТБОР РЯД СВОИХ НЕДАВНИХ КЛЮЧЕВЫХ ВЕЩЕЙ. ДЛЯ ЭТОГО ОН ПРИЕЗЖАЛ В ПЕТЕРБУРГ, А МЫ ПОСЕЩАЛИ ЕГО МАСТЕРСКУЮ В КИТАЕ.

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

Оказавшись в шанхайском ателье Чжан Хуаня, сразу же погружаешься в огромную художественную вселенную, которая включает в себя большие выставочные залы и ангары-мастерские, где под постоянным контролем художника десятки мастеров полируют сталь, скребут дерево, шьют шкуры животных и собирают рамы для скульптур. Переходя из одного помещения в другое, наслаждаешься присутствием законченных и находящихся в процессе работ: дымящихся благовониями статуй и театральных инсталляций, жестяных будд и пепельных этюдов, резных дверей и живописных полотен. Некоторые из знаменитых скульптур-гигантов тоже здесь. Они удобно расположились посреди прекрасно освещенных залов мастерской. Ржавые обломки поезда, сгоревшего во время землетрясения в Сычуани, показанные в 2010 году на выставке Чжан Хуаня «Туннель надежды», занимают одну из стен внутреннего двора между ангарами. Большая коллекция старинных каменных надгробий разместилась в дальнем конце мастерской: заполненный ими просторный белый зал открывается наружу, так что некоторые камни оказываются под дождем и солнцем. За углом от надгробий — вольер, населенный семьей обезьян: их характерные крики слышны издалека. Гостям предлагается накормить животных запасливо приготовленной едой. Путешествие по мастерской завершается в небольшом зале центрального здания: здесь, рядом с библиотекой, разместилась скромная по размеру, но фантастическая по уровню коллекция старинных буддийских статуй.

С приятной и обезоруживающей улыбкой Чжан Хуань сам ведет посетителя по мастерской. Это его творение и его образ вселенной. «Тут у нас небольшое общество, у каждого, кто здесь работает, свои мысли и свой мир. Мы взаимодействуем и стимулируем друг друга»[1], — объясняет художник.

В 1990-х годах, когда Чжан Хуань только начинал свою карьеру, его физическая вселенная ограничивалась собственным телом, питаемым буддийской музыкой и сексом, а общество — скромной группой друзей. В Центральной академии изящных искусств в Пекине он получил традиционное художественное образование, по-другому и быть не могло. Здесь его научили рисовать в классической манере советского реализма. Речь шла о последовательном овладении тем, как нарисовать простейшую геометрическую фигуру, затем вазу, статую, фигуру человека и, наконец, как изобразить повседневную жизнь. Цель состояла в том, чтобы научиться передавать окружающую реальность, а не создавать независимое художественное сообщение. Но по рукам ходил буклет, содержавший курс китайского художника-эмигранта Чжао Уцзи (1921–2013), жившего и работавшего в Европе. В начале 1980-х годов Китай признал его и пригласил прочесть курс лекций молодым художникам в Академии искусств города Гуанчжоу. Лекции записали и распечатали в виде буклета. Чжао Уцзи учил, что картина должна «дышать», а для этого все ее части должны отличаться друг от друга [2]. За окном был 1991 год, и свою творческую индивидуальность Чжан Хуань ощутил через собственное дышащее тело, как художник-перформансист. Перформанс «Ангел» (1993) стал его первым публичным выступлением. Полностью покрыв свое тело кроваво-красной краской, художник разрывал на части пластмассовую куклу. Выступление получило заметную реакцию критиков и вызвало скандал, так как комментаторы решили, что это критика китайской политики «Одна семья — один ребенок». «Ангел» был запрещен властями, а Чжан Хуаню из-за критики пришлось уйти из официальных художественных кругов и продолжать свою деятельность в подполье. Для него самого смысл перформанса лежал глубже: собственный телесный опыт непосредственно соотносился в его представлении с темами рождения и жизни.

Воспринимая свою жизнь как место действия искусства, он начал помещать собственное тело в невыносимые для обычного человека условия. Он боролся с людскими фобиями и разбирался в эволюции отношений между духом, телом и окружающим миром. «Всякий раз, завершая перформанс, я испытываю огромное чувство освобождения от страхов»[3], — говорил он тогда. Вместе с друзьями он складывал кучу из обнаженных тел, чтобы «Добавить один метр к безымянной горе» (1995), или заходил с ними по грудь в воду, чтобы «Поднять уровень воды в пруду с рыбой» (1997). «Только в таких условиях я способен переживать отношения между телом и духом», — говорил он [4]. Устанавливался и диалог с окружающей природой, что заставляло немногочисленных зрителей, следуя китайской традиции, видеть в созданных им пейзажах метафору человеческой добродетели [5]. Собственное тело он превратил в художественный материал. Он ощущал его как холст, заполняемый различными надписями, — как в сериях фотографий «1/2» (1998) и «Генеалогическое древо» (2000). Свою кожу он покрывал иероглифами, которые собирались в китайские слова и фразы, такие как «терпимость к людям», «я глуп», «возникновение Интернета», «Кафка», «у тебя есть мечта?», «истина или ложь», «Будда» и т. д. Часто выступая полностью обнаженным, он стремился сохранить свою

Чжан Хуань
Мой Зимний дворец № 8
2019
Шелкография, резьба
по деревянной двери

Летом 2019 года с визитом в Петербург приехал китайский художник Чжан Хуань. Основатель собственной художественной студии в Шанхае, по своим масштабам сопоставимой с небольшим заводом, он успел объездить почти весь мир, но в России — впервые. В какой-то момент было решено отвести художника в Русский музей, показать Репина и авангардистов. Но, обычно резвый посетитель, в зале с древнерусскими иконами он делает паузу. Задумчиво остановившись около одной (кажется, это был святой Георгий), спросил, что значат небольшие сюжетные изображения вокруг персонажа. Не сильно удивившись иконописной традиции вставлять сцены из жизни святых, Чжан Хуань произносит любопытную вещь: «Я буддист. Но все это кажется мне очень знакомым и близким. *Иисус как Будда*».
В мире глобализации и культурных обменов такое заявление не должно шокировать. Но помимо очевидной культурной восприимчивости, свойственной многим художникам, здесь ясно отозвалась неуловимая восточная ментальность. Об особом восприятии мира в Китае писал еще Ричард Нейсбит в своей «Географии мысли». На контрасте с западным мышлением, для которого характерны линейное упорядочивание и стремление мыслить отдельными категориями, восточное мировоззрение делает ставку на поиск взаимовлияния между предметами и принципами. Инертность и статичность в таком ключе не выглядят привлекательными; в фокусе — возможность построения диалога между явлениями.
В основе восточной модели мира лежат замкнутые в себе системы с одновременным единством противоположностей (те самые «инь и ян»). Они могут объединять объекты по ключевым характеристикам, пусть даже и не всегда очевидным со стороны. При этом определяющей становится идея коллективного сознания, в основе которого лежит любовь к наблюдению. Нет ничего удивительного в том, что китайский художник с ходу обнаруживает особенности христианского художественного языка, но видит в этом аргументы в пользу близости двух традиций.

Из статьи «Различия в восприятии между Западом и Востоком» куратора выставки Анастасии Веялко

Чжан Хуань
2019

ФОТО © АННА МЫСКОВА

Чжан Хуань
Мой Зимний дворец № 9
2019
Шелкография, резьба по деревянной двери

изначальную телесную связь с природой, установленную в детстве, прошедшем в сельской местности. По сюжету перформанса «Рубенс» (2000) с тела фламандского художника срывали одежду его бывшие модели и возлюбленные — до тех пор, пока тот не возвращался к истокам искусства, обусловленным природой.

Перформансы выкристаллизовали уникальный язык молодого художника и задали основные темы его творчества. Чжан Хуань стал разыскивать литературу о перформансе и о современных западных художественных практиках в целом. Книги изменили его жизнь, а Нью-Йорк, новая столица перформанса, город Вито Аккончи (1940–2017) и Ванессы Бикрофт (р. 1969), стал пределом мечтаний.

Ему удалось поехать туда в 1998 году и провести там несколько плодотворных лет. В Нью-Йорке он неожиданно осознал себя как художника китайского, связанного с традициями и не желающего от них отрекаться. В ходе своего первого американского перформанса «Паломничество — ветер и вода в Нью-Йорке» (1998) в Центре современного искусства P.S.1 он заменил лежак старинной китайской кровати эпохи Мин на кубы льда, после чего распростерся на ней обнаженным и лежал так 10 минут под аккомпанемент буддийской музыки. Нью-йоркские собаки были привязаны к кровати, чтобы символизировать западную культуру, в то время как сама кровать олицетворяла Восток. «Ветер и вода» в названии — прямой перевод термина фэншуй, китайской концепции о мировом потоке энергии ци, популяризованной на Западе в форме практической геомантии, претворяемой в виде гармоничной перестановки мебели в комнатах. Художник пояснял: «Мне нравился [Нью-Йорк], но в то же время я ощущал необъяснимый страх. Я хотел прочувствовать его всем своим телом так же, как я осязаю холод льда. Я пробовал растопить реальность так же, как растапливал лед теплом моего тела»[6].

Суммируя свои перформансы, Чжан Хуань указывал в интервью, что его тело стало «единственным прямым путем, через который [он] познаёт общество, а общество познаёт [его]. Тело — это доказательство личности. Тело — это язык»[7]. В 2000-х годах его перформансы прошли в Сан-Франциско, Сиэтле, Бостоне, а потом в Австралии, Испании, Италии и других странах. Они принесли ему международную известность как художнику, который занят вопросом (не)возможности культурного диалога.

Возвращение от перформанса к изобразительному искусству совпало с репатриацией в Китай в конце 2005 года. Чжан Хуань обосновался в Шанхае после восьми лет постоянных путешествий. «Вернувшись в Китай, я обрел более глубокий традиционный и религиозный опыт, получаемый из обычной жизни», — говорит художник [8]. Он стал собирать старинные деревянные двери, выброшенные после замены на новые, и сделал их основой для серии рельефов «Двери памяти» (2008). На лицевые поверхности дверей он наклеивал исторические фотографии и прямо по ним вырезал рельеф. Обращение к переосмыслению китайских традиций и религиозных верований приходило постепенно, по мере посещения им сакральных мест Китая. Среди них были пещеры Могао близ города Дуньхуан на северо-западе провинции Ганьсу, уникальный буддийский комплекс, известный как «Пещеры тысячи будд»[9]. Оазис на Шелковом пути, Дуньхуан процветал между V и XV веками, там была собрана большая коллекция рукописей. А в высоком берегу реки вырублены 735 больших и малых пещер, богато украшенных фресками и скульптурами на буддийские сюжеты. По словам Чжан Хуаня, он старается посещать пещерный комплекс ежегодно, чтобы почерпнуть вдохновение либо из «Джатаки о принце Судана» пещеры № 428, либо из «Истории о сотне разбойников, ставших буддами» пещеры № 285, либо из семи «Будд медицины» пещеры № 220, либо из неслышного диалога между Вималакирти и Манджушри, неоднократно изображенными на стенах пещер. Пространство гротов, лучших по уровню декора, представляет собой уникальный синтез сложной симметрии, пустоты, тишины, специфических звуковых возможностей и богатства средневековой буддийской образности.

Буддийские ритуалы оказались для художника не менее важными, чем образы. В храме Лунхуа в Шанхае Чжан Хуань засмотрелся на пепел, остающийся после сжигания благовоний. В Китае это церемония, совершаемая в память о Будде или о предках. Пепел благовоний символизирует время, ушедшее в небытие, и свидетельствует о надеждах и упованиях. Чжан Хуань выяснил, что буддийские храмы никак этот пепел не используют, после того как богослужебные практики совершены. В большинстве случаев пепел рассеивают в море или местных озерах либо захоранивают, подобно человеческому телу, которое, родившись и прожив жизнь, попадает в землю. Чжан Хуань постепенно пришел к мысли, что пепел мог бы стать новым художественным материалом, если его удастся отсортировать по оттенкам цвета и найти способ его фиксации на холсте [10]. Он начал с экспериментов над почти абстрактными горизонтальными «Пепельными картинами» (2006), куда включал фрагменты сожженной бумаги, засушенных насекомых и семейные фотографии. Результат был ошеломляющим, поскольку эти черно-белые работы, такие как «Молодая мать» и «Молодой генерал» (обе — 2007), оказались не просто визуальными портретными образами, но и хранителями информации, находящейся в пепле, — и в прямом смысле (сами сожженные частицы благовоний), и в переносном (молитвенные упования жертвователей благовоний). В восприятии зрителя, который понял, что это настоящий храмовый пепел, эти картины словно бы фиксируют метаморфозы человеческого духа. А перевоплощение пепла в художественный материал напоминает о теме вечного перетекания одного в другое, близкой мировосприятию буддизма, и восходит к традиционному китайскому пониманию смерти как перехода в стремлении к достижению «единотелесности» с универсумом [11]. Работа с реальным пеплом позволила Чжан Хуаню задействовать наряду с физическим материалом отсылку к его сверхъестественному бытию, так что средством выражения художника словно бы становится сам дух [12].

ФОТО: © АННА МЫСКОВА

Чжан Хуань
Спрашивая Конфуция № 3. Фрагмент
2011
Холст, пепел

Чжан Хуань договорился с несколькими шанхайскими храмами, что будет забирать у них пепел для использования в своих работах. Сразу возникла идея создавать полотна больших размеров, в которых контраст с едва различимыми микроскопическими фрагментами пепла будет особенно сильным. Полотно «Постройка канала» (2008) имеет в длину 18 метров, а коллективный портрет под названием «15 июня 1964 года» (2013–2015) — 37,4 метра. Последняя работа основана на найденной фотографии Мао Цзэдуна и видных деятелей Коммунистической партии Китая [13]. Эти реалистические картины на сюжеты из сурового исторического прошлого не имеют ничего общего с цинизмом, они полны элегичности и острого чувства течения времени, увиденного сквозь экстремальные коллективные переживания китайского прошлого. Притом они находятся в поле современного искусства, что заставляет интернационального зрителя искать в них многоуровневое постмодернистское послание.

Пепельные скульптуры появились вместе с пепельными картинами. Серия «Голова из пепла» (2007) — это коллекция скульптурных человеческих голов, которые выглядят одновременно реалистично и неуловимо абстрактно, косвенно отсылая к стилистике Джакометти (1901–1966) и Липшица (1891–1973). Другая параллель ведет к ритуалам поклонения статуям Будды и бодхисатв. Неудивительно, что голова и тело Будды, которые традиционно почитаются в буддийской традиции, занимают важное место в творчестве Чжан Хуаня конца 2000-х — 2010-х годов. Пятиметровый «Дымящийся Будда» (2007) представляет собой интерактивную пепельную скульптуру: установленная на металлическом каркасе темная голова способна куриться дымом благовоний. При этом нельзя не отметить, что длительный драматический акт насыпания художником точного цвета пепла на скульптурную раму или на полотно по предварительному эскизу может рассматриваться как своеобразный вид перформативной деятельности. В некотором смысле Чжан Хуань никогда не переставал быть художником перформанса, просто его полифоническая художественная деятельность постепенно распространилась и на другие медиа, помимо его собственного тела.

В 2009 году его пригласили поставить «Семелу» Генделя в брюссельском Королевском театре Ла Монне. Эта «музыкальная драма» включает в себя много полифонии. В ее синопсисе тоже есть пепел: Юпитер сжигает молнией Семелу, бывшую возлюбленную. Из образовавшегося пепла рождается Вакх, дитя Семелы и Юпитера, бог вина, первобытных страстей и экстаза. В версии Чжан Хуаня этот сюжет западной мифологии был обогащен традиционными китайскими мотивами. Он переплел их с греко-римскими, на свой лад объединив и сопоставив два культурных мира по принципу, обозначенному еще в первом американском перформансе. В западную драму была включена реальная история китайца по имени Фан Шицзинь, который убил любовника жены и был за это приговорен к смертной казни. Бельгийская постановка «Семелы» включала ритуальный китайский колокольчик и дракона, который извивался на сцене, в то время как певцы были одеты в китайские костюмы. Дворец Семелы Чжан Хуань превратил в традиционный китайский дом. Большое деревянное строение, возведенное в Китае почти 500 лет назад, было по этому случаю специально привезено в Брюссель и установлено на сцене.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Вид экспозиции «Чжан Хуань. В пепле истории». 9 сентября 2020
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Чжан Хуань
Перерождение № 1
2019
Холст, акрил

Чжан Хуань
Перерождение № 38
2019
Холст, акрил

Так в конце 2000-х Чжан Хуань вновь появился на Западе, на сей раз как автор больших скульптурных конструкций и сложных полифонических нарративов. В 2014 году французское правительство наградило его орденом Почетного легиона. За пепельными фигурами последовали большие медные тела будд, например работа «Три головы шесть рук» (2007), которая в 2010-х путешествовала по западному миру, а также серии «Гигантов» (2008), «Героев» (2009) и «Будд из коровьей кожи» (2010). Странные, фантастические существа — гиганты — сочетают в себе западные и восточные мифы о великанах и повествования о хтонических персонажах подземного мира в буддийских сутрах. Что касается героев, то, по словам Чжан Хуаня, они «рождаются из первобытных страстей, которые определяют наше будущее и выражают наше глубокое желание перерождения; каждый сам себе герой и звено биологической эволюции»[14].

«Мне нравится слово *нилун*, которое означает “дракон, плывущий против течения”. Мне нравится жить в невзгодах, — говорит Чжан Хуань. — Дракон может двигаться свободно, только когда противостоит сильным волнам океана. Человек покидает этот мир через 49 дней после своей смерти. Если бы я мог выбрать способ умереть, я выбрал бы тибетское небесное погребение (*тяньцзан*)»[15]. Это древняя тибетская похоронная практика: труп кладут на вершину горы, чтобы его съели стервятники, падальщики и другие животные. Буддисты считают это великодушием со стороны умершего и его добродетельным состраданием ко всем существам. Это также путь к воссоединению человека с небом (отсюда название). Тело размещается в горах торжественно — с возжиганием благовоний и пением мантр.

В 2010-м Чжан Хуань показал в Пекине большую инсталляцию под названием «Туннель надежды», сделанную на основе руин поезда, потерпевшего крушение 12 мая 2008 года, во время сычуаньского землетрясения. Целью художника было показать масштаб бедствия и почтить память жертв одной из крупнейших катастроф в истории современного Китая. Тема памяти о смерти и «переходе» играет важнейшую роль во всем творчестве Чжан Хуаня. Она восходит к детским воспоминаниям о похоронах государственных деятелей и о смерти бабушки. Ее смерть произвела на него в детстве большое впечатление. Ритуал прощания сопровождался семидневными обрядами. В соответствии с обычаями региона Тяньцзинь ее тело было помещено в домашней гостиной, в то время как жители ходили по деревне с траурной процессией. Согласно буддийскому учению о перевоплощении, нефизическая сущность каждой биологической жизни начинает новое физическое существование после физического окончания предыдущей. «Может быть, в прошлой жизни я был ослом — и, может быть, снова стану ослом в следующей. Я не знаю. Это полностью зависит от моей кармы»[16], — говорит Чжан Хуань. В «Окне» (2004), ранней серии фотографий, полных юмора и меланхолии, художник по-разному взаимодействует с живым ослом, то обнимая его, то взваливая на себя.

В начале 2010-х годов Чжан Хуань обратился к фигуре Конфуция, создав большую инсталляцию Q-Confucius (2011), и к христианским образам — в «Пепельном Иисусе» (2011). Художник открыт для любой религии, но буддизм остается его главным ориентиром. Он много путешествует по странам Востока и работает над буддийской иконографией, включая древние танцевальные маски. В 2013 году была создана серия «Пекинское маковое поле», вдохновленная тибетскими ритуальными масками. Из-за обилия личин полотна обладают странным галлюцинаторным эффектом бесконечного танца и могут напомнить западному зрителю о сверхъестественных комбинациях масок в творчестве Джеймса Энсора (1860–1949). Для Чжан Хуаня это не что иное, как бесконечные души и другие формы жизни, парящие в воздухе, который полон ими, бытие «десяти тысяч вещей-существ» китайского буддизма. Это отсылка к тибетской вселенной и к представлению о мире, где любая сущность связана как с предыдущим, так и с последующим воплощением.

Новейшая серия картин Чжан Хуаня называется «Небесное погребение» (2019). На больших полотнах изображены горные птицы-падальщики, которые вовлечены в ритуал тяньцзан. Картины воплощают его мысли о смерти и возвращают его как к реалистическому рисунку художественной школы, так и к кровавой тематике первого перформанса. Но это — возвращение на новом духовном уровне, где итог менее важен, чем способ его достижения. Постоянные путешествия по священным для буддизма местам и беседы с буддийскими учителями заставляют его по-новому концентрироваться на своем теле и душе и позволяют переформулировать свое искусство как процесс, а не как результат. «Процесс [творчества] очень важен для меня, — заявил Чжан

Хуань еще в 2008 году. — Умение вовремя остановиться — это самый важный признак таланта художника. Это — сюрприз в ходе [творческого] процесса»[17]. Основанный на самодисциплине и медитации ход творчества становится для него методикой очищения ума и души в перспективе будущей смерти как возможного перевоплощения.

Смерть — не трагический конец, а естественная часть жизненного цикла для буддистов. Такой подход не совсем чужд и западной культуре. Боэций написал в V веке: «Радостна смерть для людей, если является кстати, / Коль ее ждут и когда нить она счастья не рвет»[18]. Данте рассказывает на страницах «Ада» историю Франчески из Римини, которая потеряла свою жизнь в момент счастья в объятиях возлюбленного. В буддизме дух умирающего человека не отправляется ни в ад, ни в рай, а остается рядом, ища новую жизнь. Смерть — не быстрое событие, но долгий и сложный процесс переселения, отнимающий много времени и сил, так же как и непосредственное рождение к следующей жизни. «Бардо Тодол», древняя тибетская Книга мертвых, описывает течение умирания день за днем и дает соответствующие инструкции родственникам умершего. Ее название может быть переведено как «Промежуточное состояние и пробуждение». Чтобы избежать реинкарнации в новом теле, нужно много работать и оставаться в сосредоточенной медитации в течение всей жизни. Тибетская процедура сознательного умирания, называемая *пхова*, позволяет буддистам переносить свое сознание непосредственно в поле Будды, небесное царство чистой земли Будды. Это эзотерическая практика перемещения сознания через макушку головы посредством медитации.

В сутре «Поучения Вималакирти», часто иллюстрируемой в пещерах Могао, говорится, что смерть — конец действия, а рождение к новой жизни — продолжение действия. За исключением случаев, когда умирает бодхисатва: он «не прекращает творить корень добра; хотя он и рождается, он не связывается с потоком неблагого»[19]. В ходе всей своей жизни человек должен изо всех сил стараться «не порождать неблагое, не прекращать благое»[20].

Чжан Хуань поддерживает тело в совершенной физической форме, постоянно молится и медитирует, чтобы не утратить главные цели жизни. «Я всегда молился за себя. Затем начал молиться за свою семью и сотрудников. Теперь я молюсь о мире на земле. Это согласуется с буддийским путем от большого эго *(даво)* к малому *(сяово)* — и к полному отсутствию эго *(уво)*, к растворению в духовном. Мне нужно больше тренироваться. Для меня жизнь — это то, чем можно пользоваться, но не владеть»[21]. Он настаивает на включении текстов буддийских учителей в книги о своем творчестве и постоянно следит за тем, чтобы его произведения выражали лишь движения его сердца. Он чувствует себя настоятелем храма или полководцем, когда находится в собственной мастерской в окружении специалистов из таких разных областей, как компьютерные технологии, архитектура, буддизм, робототехника и политика, не говоря уж о профессиональных ремесленниках.

Свои духовные практики ему удается сочетать с повседневной «нормальной» жизнью, включающей литературу, телевидение и туризм, что помогает ему развивать найденные параллели между различными культурами. В интервью он любит говорить о сходстве Ричарда Серра (р. 1938) и китайского каллиграфа Ци Байши (1864–1957). По его словам, подобно Серра, мастер Ци одной линией объясняет всю свою философию. Их искусство столь непохоже и столь близко в одно и то же время. Этот факт привлекает Чжан Хуаня как хороший пример диалога между Востоком и Западом и постоянного переосмысления территории искусства. Он уверен, что одна сторона жизни художника состоит в сознательном расширении этой территории, а другая — в последовательном выходе за пределы этой территории, что расширяет ее вне зависимости от частных пожеланий и мнений. Художник должен обладать мозгом мага, полагает он. «Вы даже представить себе не можете, что я собираюсь делать дальше. Да я и сам не знаю»[22].

1 *Zhang Huan.* Slalemenl, 2008 // Zhang Huan el al. Zhang Huan. London : Phaidon Press, 2009.
2 Письмо Чжан Хуаня автору от 12.03.2020.
3 *Qian Zhijian.* Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Arl in China // Arl Journal. 1999. Vol. 58. Issue 2. P. 64.
4 Ibid. P. 69.
5 *Gao Minglu.* Total Modernily and the Avanl-garde in Twenlieth-Cenlury Chinese Arl. Cambridge : The MIT Press, 2011. P. 282.
6 *Chiu M.* Breakoul: Chinese Arl Oulside China. Milano : Charla, 2006. P. 110.
7 *Qian Zhijian.* Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Arl in China. P. 63.
8 *Zhang Huan.* Slalemenl, 2008. P. 123.
9 *Pelliol P.* Les grolles de Touen-Houang. T. 1–6. Paris : P. Geulhner, 1920–1924; Пещеры тысячи будд : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008.
10 *Blain H., Soulhern G., Miall N.* Zhang Huan: Ash. London : Haunch of Venison, 2007. Pp. 12–13.
11 Ср.: *Торчинов Е. А.* Введение в буддизм. СПб. : Азбука, 2017. С. 261.
12 Ср.: *Huang Du* The Medium Is lhe Spiril // Zhang Huan: Free Tiger Relurns lo Mounlains. Beijing : Pace Beijing, 2010. Pp. 12–15.
13 1960-е стали периодом разлада в отношениях СССР и Китая. 15 июня 1964 года ЦК КПСС публично направил руководству КПК резкое письмо, ответом на которое послужила очередная отповедь китайского руководства. Партии оскорбили друг друга и взаимно обвинили в желании «создать открытый раскол в международном коммунистическом движении» (Письмо Центрального Комитета КПСС ЦК Компартии Китая от 15 июня 1964 г. М. : Изд-во политической литературы, 1964; Ответ ЦК КПК на письмо ЦК КПСС от 15 июня 1964 года. Пекин : Изд-во литературы на иностранных языках, 1964). Переписка активно комментировалась на Западе. Время «братьев навек» закончилось, Китай вступил в эпоху своей полностью независимой истории.
14 Arl Unlimiled. Calalog. Arl 41 Basel, 16–20.06.2010. Basel : Arl Basel, 2010. P. 136.
15 *Zhang Huan.* Slalemenl, 2008. P. 132.
16 Ibid.
17 Ibid. P. 126.
18 *Боэций.* Утешение философией // Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. М. : Изд-во ЛКИ, 2010. С. 190.
19 Сутра «Поучения Вималакирти». Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2005. С. 119 [364А].
20 Там же. С. 74–75 [327Б].
21 *Zhang Huan.* Slalemenl, 2008. P. 127.
22 Ibid. P. 140.

2-Я ТРИЕННАЛЕ РОССИЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

КРАСИВАЯ НОЧЬ

11.09 2020

17.01 2021

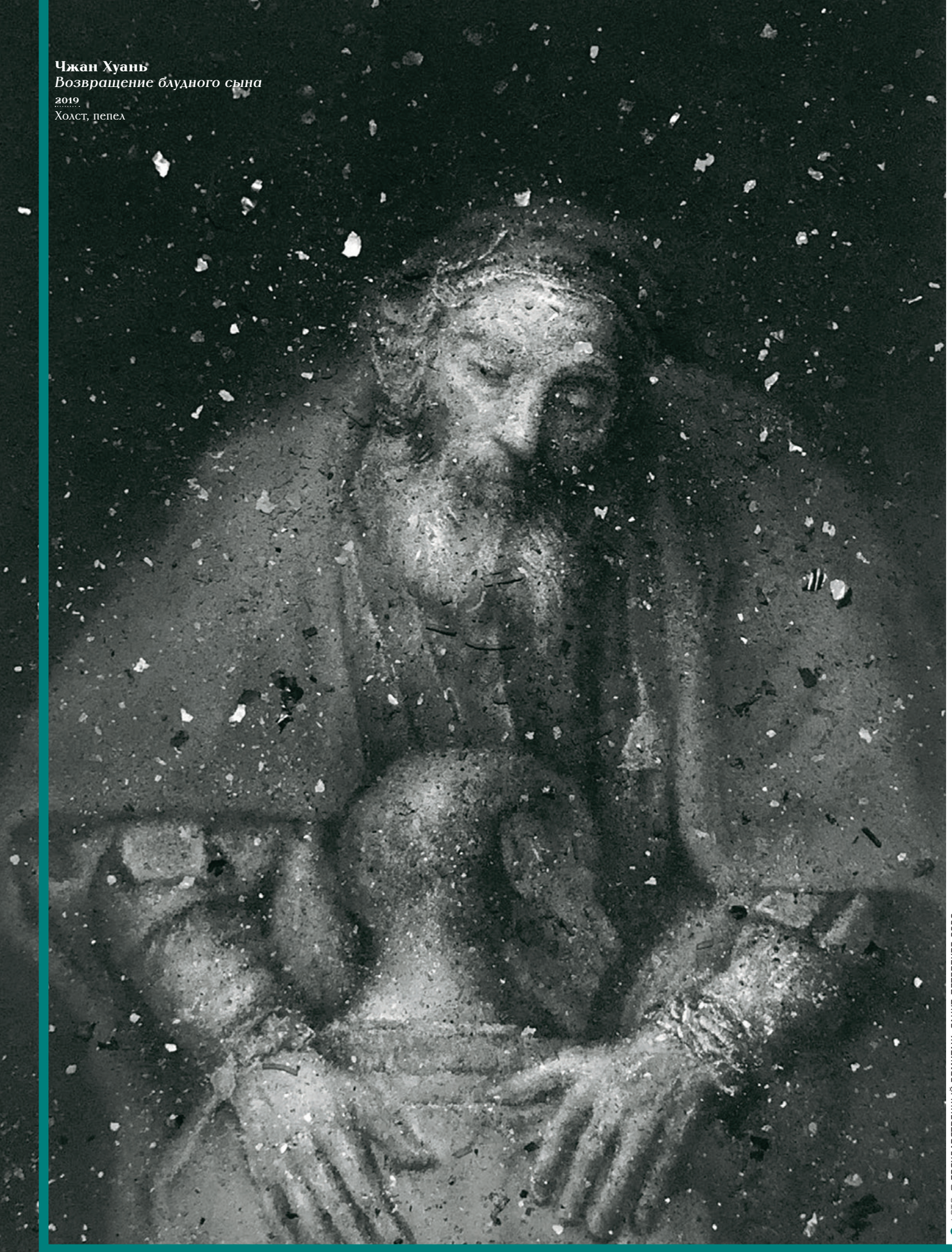
ВСЕХ ЛЮДЕЙ

РЕКЛАМА

УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ, Д. 9, СТР. 32
+7 (495) 645-05-20
TRIENNIAL.GARAGEMCA.ORG

12+

GARAGE



Чжан Хуань
Возвращение блудного сына
2019
Холст, пепел

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

34
«ГЛАЗУРНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ» ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

60
ТРАДИЦИОННЫЙ РУССКИЙ КОСТЮМ

48
ФАРФОРОВЫЙ УЧЕБНИК ЭТНОГРАФИИ

44
«ОТКРЫВАЕМАЯ РОССИЯ»

52
В БЕШМЕТЕ С БЕРКУТОМ В РУКЕ

55
ФАРФОРОВЫЕ ЛИЦА

40
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО ФАРФОРА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

63
80 ЛЕТ ОТДЕЛУ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

«ГЛАЗУРНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ» ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ

ИРИНА БАГДАСАРОВА [1]

Рашеттовские скульптуры «Народности России»

Группа скульптур из серии «Народности России»
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
1780–1790-е
Модели Ж.-Д. Рашетта
Фарфор
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФ-791, ЭРФ-176, ЭРФ-3357, ЭРФ-790, ЭРФ-177, ЭРФ-788, ЭРФ-794, ЭРФ-795

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

По высочайшему заказу в 1780–1790-х годах на Императорском фарфоровом заводе [2] была создана пластическая серия «Народности России». Первоисточниками изображений стали иллюстрации из труда известного этнографа академика И. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» (ч. 1–3. СПб., 1776–1777) [3]. В этом издании представлено более 100 раскрашенных иллюстраций, выполненных по материалам Кунсткамеры, а также по натурным зарисовкам и сведениям, собранным во время экспедиций путешественниками и учеными: П. С. Палласом, Г. Ф. Миллером, И. Г. Гмелиным, С. П. Крашенинниковым, братьями Рачковыми, другими исследователями земель и народов обширной Российской империи — от Поволжья до Сибири и Байкала.

Фарфоровая серия «Народности России» воспроизводит представителей разных народностей великой державы. Этнографическая коллекция включала 32 произведения, из них 29 одиночных фигур, среди которых: «Киргизка», «Бухар», «Кабардинка», «Курилец», «Ингерская крестьянка», «Украинский казак», «Армянин», «Барабинская баба» («Татарская баба»), «Калмычка», «Маймистиха», «Чухонец», «Эстляндская женщина», «Казанская татарка» и «Казанский татарин», «Якутка» и «Якут», «Камчадалка» и «Камчадал», «Самоедская баба» и «Самоед»; а также три групповые композиции: «Коряки», «Шаманка», «Деревенские игроки» (или «Русская идиллия»).

Модели исполнил французский скульптор Ж.-Д. Рашетт [4]. На основе живописных первоисточников и в зависимости от замысла автора создавались терракотовые или гипсовые модели, которые являлись «матрицами» скульптур из фарфора. Тесная взаимосвязь гравюры и малой пластики соответствовала программным установкам академического образования скульпторов XVIII века. Каждая форма состояла из нескольких частей, проследить которые позволяют характерные «швы» их стыковок на фарфоре. Факт выпуска подобных статуэток, высотой 20–25 сантиметров, свидетельствует о достаточно высоком овладении технологическими процессами. Некоторые фигурки устойчиво опираются ногами или полами одежд о пень либо камень, введение которых позволяло избегать деформаций фигур при обжиге.

Фарфоровые «куклы» установлены на невысоких имитирующих почву постаментах с прорисовкой земли и травы под натуру. На постаментах, хотя и не всегда, имеются уточнения названий образов, данные рельефными золочеными надписями с орфографией своего времени, полностью или сокращенно: «КИРГИСКА», «БУХАРЪ», «БАРАБІНСКАЯ: БАБА» («БАБА: ТАТАРСКАЯ»), «ТАТАРЪ КАЗАНС», «КАЗАН: ТАТАРКА», «МАИМИСТИХА», «ЯКУТСКАЯ», «КАМЧЕДАЛЪ», «КАМЧЕДАЛКА», «КАБАРДИНКА», «КУРЕЛИЦЪ», «ЯКУТЪ» и др. Внутренняя поверхность большинства фигур отмечена производственной маркой той эпохи — синим подглазурным вензелем Екатерины II: «Е II». Там же имеются знаки в массе — это инициалы скульпторов-формовщиков последней четверти XVIII века: «Х», «СШЛ», «Н.Х.», «С·МО» (мастер С. Морозов), «СТ», «No МК», «N», «Т», «2», «ci» и др.; или цифровые знаки: «12», «17» и пр. 5

При достоверном отображении национальных костюмов облик народностей идеализирован в классическом духе екатерининского классицизма. Одиночные фигуры представлены в праздничных нарядах, и большинство из них выступают в нарочито повелительных позах с гармоничными поворотами тела и головы, как на парадных портретах. Фигуры выделяются искусной полихромной ручной росписью со словно «напудренными» оттенками красок в прекрасном сочетании с позолотой и серебрением. В эмоциональном определении статуэток напрашиваются весьма свободные от само́й национальной темы слова: «очаровательные», «изумительные», «жизненные». Особенно это относится

Надпись и марка периода императрицы Екатерины II на скульптуре «Казанский татарин»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФ-788

1 Ирина Багдасарова — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, хранитель фарфора, ученый секретарь отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

2 Императорский фарфоровый завод был основан в Петербурге в 1744 году при императрице Елизавете Петровне; до 1765 года назывался Невской порцелиновой мануфактурой.

3 Часть 4 издана только на немецком языке в 1780 году. См.: *Georgi J. G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensarl, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeilen. Sl. Pelersburg, 1776–1780. Bde. 1–4.

4 Жак-Доминик Рашетт (1744–1809) — выпускник копенгагенской Королевской академии художеств, работал во Франции и Германии, прослужил в России 30 лет. Творческое наследие Рашетта — его работы для полюстровской дачи графа А. А. Безбородко, зала общих собраний Сената, Казанского собора в Петербурге, Холодной бани в Царском Селе, Большого каскада Петергофа и др. На Императорском фарфоровом заводе в Петербурге Рашетт был модельмейстером с 1779 по 1804 год, возглавляя скульптурное отделение производства.

5 Под руководством Рашетта на Императорском фарфоровом заводе работали выпускники скульптурного класса отечественной академии — Федор Крестишин, Иван Семенов, Гаврила Никифоров, Назар Козлов, а также выпускники заводской гимназии: Александр Берт, Филипп Суботин.

Центральная часть из настольного украшения Берлинского десертного сервиза
Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин
1770–1772
Модели В. Х. и Ф. Э. Мейеров. Фарфор
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

к «лицечертаниям», то есть росписям выразительных лиц. В детальных прорисовках глаз и бровей, губ и носа, тона лица и румян читается характерная для фарфора XVIII века кукольность — и в то же время просматривается попытка художников передать типичные черты жителей регионов.

Род занятий и образ жизни отражают орудия труда в руках народностей. Например, парные фигуры «Камчадалка» и «Камчадал» — коренные жители южной части полуострова Камчатка (самоназвание: ительмены) — одеты в меховые шубы; у женщины кинжал характеризует традиционное собирательство, у мужчины дубинка и добытый пушной зверек определяют подсобный характер охоты. К образам Севера той же фарфоровой коллекции относятся скульптуры «Якутская баба» и «Якут» как представители коренного населения Якутии (самоназвание: саха), а также «Самоедская баба» и «Самоед», впоследствии воплотившие собирательный образ всех самодийских народов. Выделяется и композиция «Коряки» с двумя фигурами женщин из северной части Камчатки, возле ног которых расположены корзина с растительными припасами, лук и колчан со стрелами; одна из них держит битого зайца.

Малочисленные групповые композиции более повествовательны в своих сюжетах. Так, «Деревенские игроки» (или «Русская идиллия») представляет пасторальную сцену с двумя сидящими пастушка́ми, играющими на дудке и лютне, и стоящую девушку со сложенными руками, возле которых уютно расположились две лежащих овечки и собака. Тема отражает модные в XVIII веке увлечения выездами на лоно природы в поисках блаженных увлечений и недолговечной любви. При этом поэтизирована жизнь простого народа, что сказалось в театральных позах, стилизации народных костюмов, причесок и лиц. Подобные романтические образы будут наиболее популярны в искусстве следующего периода: символами александровского ампира в отечественном фарфоре станут скульптуры «Водонос» и «Водоноска», исполненные по моделям русского скульптора С. С. Пименова.

Екатерининские скульптуры из серии «Народности России»[6] могли включаться в художественное оформление парадных трапез. Фарфоровые фигуры использовали в качестве формирования сюрту де табль [7] — украшений, выставленных по центру стола на зеркальных плато. Показательным примером такого настольного декора в России служило грандиозное сюрту к изготовленному в Пруссии в 1770–1772 годах Берлинскому десертному сервизу императрицы Екатерины II. Король Фридрих II преподнес его «Семирамиде Севера» в знак заключенного в 1764 года русско-прусского оборонительного союза. Фигуры, созданные по моделям братьев В. Х. и Ф. Э. Мейер, окружают восседающую на троне под балдахином Екатерину и олицетворяют свободные искусства, добродетели и достоинства самой императрицы, народности в национальных костюмах и сословия обширной России, триумф отечественного оружия.

Русские скульптуры народностей преподносились также в качестве подарков приближенным и служили дипломатическими дарами иностранным гостям. Так, в 1799 году австрийский эрцгерцог Иосиф, посетивший мануфактуру фарфора во время пребывания в Петербурге, получил «бисквитные национальные фигуры», в том числе группы «Деревенские игроки», «Шаманка», «Коряки» и 18 отдельных скульптур.

Начиная с XIX века хрупкие «поколения глазурных человечков»[8] Екатерины Великой вызывают весьма понятный коллекционный интерес. Этнографические типы входят в собрания таких крупных коллекционеров, как А. А. Коровин, А. В. Морозов, Н. А. Лукутин. К началу XX столетия единичные статуэтки достигают стоимости до тысячи рублей; с повышением цены было активизировано создание подделок, особенно на немецких заводах. В настоящее время подлинные старинные фигуры хранятся в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее, Государственном музее керамики и «Усадьбе Кусково XVIII века», некоторых зарубежных и частных собраниях.

Серия рашеттовских скульптур «Народности России» — первая в русском фарфоре этнографическая коллекция. Она способствовала прославлению «матушки» России как повелительницы огромной и богатой страны. На петербургском производстве «куклы» повторялись в полихромном фарфоре с вариацией росписей или в белом бисквите. Создание этнографических фигур было подхвачено частными предприятиями, а на Императорском фарфоровом заводе стало традицией, продолженной в XIX–XX столетиях и вплоть до настоящего времени.

Фарфоровые скульптуры из серий «Народности России» и «Торговцы и ремесленники»
На зеркальном плато Императорского стеклянного завода с жирандолью Потемкинского стеклянного завода (?).
Санкт-Петербург
Конец XVIII века
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

6 В тот же период серия «Народности России» была расширена скульптурным циклом «Торговцы и ремесленники», созданным на Императорском фарфоровом заводе по моделям Рашетта, с типами людей за повседневной работой.

7 От французского surloul de lable — «особенное, главное на столе».

8 *Лукаш И.* С. Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. Париж, 1929. С. 5.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО ФАРФОРА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

ГАЛИНА МИРОЛЮБОВА,
ЮЛИЯ ШАРОВСКАЯ [1]

XVIII век

В русском фарфоровом производстве всегда уделялось большое внимание художественному оформлению изделий — их формам, пластическому и живописному декору. Особое значение придавалось изобразительным сюжетам, основу которых в XVIII веке составляли графические источники, созданные европейскими и русскими мастерами.

В эпоху правления Екатерины II, в связи с возрастающей политической ролью России, повысилось внимание к ней, как к одной из могущественных держав на мировой арене. Сама императрица, вдохновленная идеями просветительства, старательно популяризировала, проявляя глубокий интерес, историю и этнографию управляемой ею страны. В соответствии с официальной позицией правительства обеспечивались условия для работы художников, собиравших сведения о географическом положении Российской империи и о народах, ее населяющих.

Немецкий этнограф и исследователь Иоганн Готлиб Георги (1729–1802) одним из первых получил право на путешествие по России в составе экспедиций Императорской академии наук. На основе собранных им в 1770-х годах материалов и имеющихся в петербургской Кунсткамере этнографических и изобразительных сведений были изданы четыре тома научного исследования: «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд, упражнений, забав, вероисповеданий и других и прочих достопамятностей»[2]. Выполненные граверами Христофором Мельхиором Ротом и Дмитрием Шлеппером более сотни иллюстраций к этому изданию представляли региональные и стилистические характеристики народонаселения обширной территории: этнические типы лиц, национальные особенности костюмов, причесок, головных уборов и бытовых занятий. Иногда фигуры показаны «с лица» и «со спины». Изображенные в рост, они выглядят даже в рисунках небольших размеров статично-монументальными. Едва намеченный на втором плане изображений фон в виде силуэтов крестьянских изб и деревьев подчеркивает достоверность среды. Описательное и иллюстративное содержание труда Георги сразу же стало играть роль первоисточника этнографических и визуальных знаний, инициируя в дальнейшем развитие этой темы в искусстве.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Христофор Мельхиор Рот
с оригинала Иоганна Готлиба Георги
Изображение казанской татарки
Изображение казанского татарина
1776
Раскрашенный офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-23657, ЭРГ-23658

Христофор Мельхиор Рот
с оригинала Иоганна Готлиба Георги
Изображение камчадала
Изображение камчадалки
1777
Раскрашенный офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-23670, ЭРГ-23695

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

РУБЕЖ XVIII–XIX ВЕКОВ

Немецкий рисовальщик и гравер Христиан Готфрид Генрих Гейслер (1770–1844), работавший в России в 1790-х годах, интересовался русской народной жизнью. Рисунки, созданные им и гравером Христианом Готхельфом Шёнбергом на основе материалов путешествия в составе научной экспедиции Петра Симона Палласа по России, стали основой двух серий гравюр: первая знакомит с торговцами-разносчиками на улицах Петербурга (1794), вторая представляет «Нравы, обычаи и костюмы русских» (1803) [3]. В обоих изданиях использовались одни и те же натурные зарисовки.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Джон Огастес Аткинсон
Крестьянка с ребенком на руках
1804
Раскрашенная акватинта, мягкий лак
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-26295

1 Галина Миролюбова — кандидат искусствоведения, заведующая сектором изобразительного искусства, хранитель графики отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Юлия Шаровская — научный сотрудник, хранитель графики отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

2 *Georgi J. G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensarl, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeilen. Sl. Pelersburg, 1776–1780. Bde. 1–4.

3 Sl. Pelersburgisle Hausierer herasgegebenen Kupfer zur Erklärung der berauf abgebildelen Figuren. 1794; Sillen, Gebräuche und Kleidung der Russen in Sl. Pelersburg dargeslelll in Gemählden mil beschreibungen von Dr. G. G. Gruber und Ch. G. H. Geissler. Leipzig, 1803.

Первая серия из раскрашенных гравюр посвящена типичным жителям российской столицы: торговцам и ремесленникам. Подчеркивая достоверность изображений уличных разносчиков (молочница, зеленщик, сбитенщик и др.), иногда скомпонованных в диалоговые пары из разных фигур в окружении атрибутов их занятий, гравюры вписывали персонажей в конкретные городские виды с точно зарисованной архитектурой, узнаваемыми набережными и площадями. Эта особенность работ Гейслера отвечала реалистическому направлению русского искусства начала XIX века. Каждая сцена пояснялась надписями на русском, немецком и французском языках. В таком виде гравюры были напечатаны в 1803–1805 годах в Лейпциге, Париже и Лондоне и распространяли за рубежом знания о русской народной жизни.

Второе издание, посвященное костюмно-типажным зарисовкам, с этнографической тщательностью представляет жителей различных российских губерний. Стаффажные, в полный рост, фигуры привлекают внимание особенностями национального наряда, выразительностью поз, жестов, мимики. Их территориальная принадлежность, так же как и в предыдущем издании, указывается в пояснительных надписях на трех языках. Включенный в композиции этих изображений легкий набросок пейзажного фона усиливает впечатление живой конкретности [4].

Разошедшиеся по гравированным изданиям и последующим повторениям рисунки Гейслера надолго остались любимыми образцами, часто воспроизводившимися в скульптуре и росписях фарфоровых изделий. Большинство гравюр из изданий художника вошли в программу оформления одного из самых известных дворцовых сервизов, созданных в начале XIX века на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге, — Гурьевского, носившего вначале название «Русский сервиз». Красочная роспись с народно-бытовыми сценами была выразительно представлена на белом поле десертных тарелок и напоминала бумажный лист гравюры, заполненный в центре изображением.

Христиан Готхельф Шёнберг с оригинала Христиана Готфрида Генриха Гейслера
Блинник
1794
Раскрашенная акватинта
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-29335

Христиан Готхельф Шёнберг с оригинала Христиана Готфрида Генриха Гейслера
Конфетчица
1794
Раскрашенная акватинта, офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-29341

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Христиан Готфрид Генрих Гейслер
Продавщица земляники и молочница
1801–1803
Раскрашенный офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-23787

Христиан Готфрид Генрих Гейслер
Продавец колбасы и трубочист
1801–1803
Раскрашенный офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРГ-23789

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Быту и нравам русского народа посвятил значительную часть своего творчества и английский художник Джон Огастес Аткинсон (1775–1830), работавший в 1784–1802 годах в России. Выполненные им во время поездок по стране рисунки были награвированы и изданы в Лондоне в составе сюиты «Живописное изображение манер, обычаев и развлечений русских» (1803–1804) [5]. Передавая характерный национальный типаж, Аткинсон на 100 листах представил городских промышленников, торговцев-разносчиков, священников, русских крестьян за их привычными занятиями, во время летних и зимних увеселений, а также обычаи: крещение, венчание, погребение. Гравюры, исполненные в технике мягкого лака и акватинты с легкой ручной раскраской, четко проработанные в силуэте и включающие достаточно повествовательный фон, частично были привлечены и к украшению Гурьевского сервиза.

Произведения Георги, Гейслера, Аткинсона и развивавших вслед за ними народно-бытовую тематику русских художников Е. М. Корнеева, А. Г. Венецианова, А. О. Орловского и И. С. Щедровского продолжали практику обращения искусства фарфора к изобразительным, преимущественно графическим, источникам. Сложившаяся на рубеже XVIII–XIX столетий традиция этой творческой взаимосвязи искусств вдохновляла многие поколения художников и мастеров-фарфористов.

4 *Гейслер Х. Г. Г.* Быт и нравы русского народа на рубеже XVIII–XIX веков. М. : Кучково поле, 2015.
5 *Atkinson J. A., Walker J.* A Picturesque Representation of the Manners, Customs, and Amusements of the Russians : in one hundred coloured plates, with an accurate explanation of each plate in English and French : in 3 vols. London : W. Bulmer and Co, 1803–1804.

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением чувашской девушки
Императорский фарфоровый завод,
Санкт-Петербург. 1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3186-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением кормилицы в Санкт-Петербурге
Императорский фарфоровый завод,
Санкт-Петербург. 1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3190-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением «эстляндской бабы»
Императорский фарфоровый завод,
Санкт-Петербург. 1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3183-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением финского торговца маслом
Императорский фарфоровый завод,
Санкт-Петербург. 1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3195-ф

«ОТКРЫВАЕМАЯ РОССИЯ»

НАРОДОНАСЕЛЕНИЕ ИМПЕРИИ В РОСПИСИ НА ДЕСЕРТНЫХ ТАРЕЛКАХ ИЗ «РУССКОГО» (ГУРЬЕВСКОГО) СЕРВИЗА

ТАМАРА НОСОВИЧ [1]

Вынесенная в заголовок статьи цитата — часть названия первого русского художественного журнала (с гравированными рисунками Христофора Мельхиора Рота), выходившего в течение 1774–1776 годов [2], в котором просвещенной публике предлагалось визуальное знакомство со всем разнообразием этнографических типов, населявших обширную страну.

Это «открытие» стало сильнейшим импульсом для формирования интереса к представленной теме как в России, так и в странах Европы и повлекло за собой издание в 1776–1780 годах четырехтомного трактата Иоганна Готлиба Георги [3] с обширными этнографическими описаниями.

Безусловно, усиление интереса к России, которое отражало возрастание ее политического значения, — находило поддержку со стороны правительства, а самым авторитетным популяризатором труда Георги стала Екатерина II [4].

В период правления Александра I, ознаменованный идейно-патриотическим подъемом в искусстве, национальная тема становится ведущей. Эта тенденция оказала огромное влияние на художественную продукцию Императорского фарфорового завода, что наиболее отчетливо проявилось в концепции ансамбля десертного Гурьевского сервиза, предназначенного для накрытия праздничного стола в завершающей части застолья на официальных парадных приемах при императорском дворе. Его идейное и художественное решение посвящено наглядной презентации государства. Торжественный облик ансамбля, ярко отражающий стилистические тенденции в русском искусстве первой четверти XIX века, вписывался в ряд убедительных аргументов дипломатии, «открывая» присутствовавшим за пиршественным столом величие и мощь России с ее необъятными просторами и разнообразием народонаселения. Наиболее колоритно идейный замысел выражен в тематическом соотношении сюрту де табль, состоящего из скульптурных композиций с фигурами русских крестьян, несущих чаши для фруктов, и входивших в каждый куверт [5] десертных тарелок с сюжетами, посвященными населяющим империю народам.

Работа над исполнением императорского заказа началась в 1809 году, самая ранняя информация о нем содержится в отчете Дмитрия Гурьева [6], начинающемся словами: «В первый день Генваря сего года [1810] поднесено Вашему Императорскому Величеству...»[7] В приложенном реестре перечислены «поднесенные» предметы, озаглавленные: «Десертный сервиз с изображением Российских костюмов»[8]. Сформулированное таким способом название дает возможность сделать выводы о последовательности развития основной концепции всего ансамбля. В идиоме «Российских костюмов» зашифрована очевидная отсылка к иллюстрированным увражам конца XVIII — начала XIX века, в названия которых обычно входило упоминание о традиционной одежде изображаемых персонажей. Можно предположить, что когда приступили к воплощению задуманной идеи, во главу угла ставилась именно роспись на десертных тарелках, образцами для которой должны были служить гравюры из посвященных этой теме изданий. Доказательством тому служит интенсивная работа, проделанная за короткий срок заводскими живописцами: 1 января 1810 года среди изделий из этого сервиза, поднесенных императору, количественный приоритет принадлежал именно украшенным живописью тарелкам — в приложенном к отчету реестре их числится 98.

К тому времени в распоряжении заводских живописцев уже был достаточно объемный иконографический материал, ставший источниковой базой для росписи, в непосредственной зависимости от которой сюжеты на тарелках делятся на два типа: этнографические изображения представителей различных национальностей и народностей России и жанровые типажные сцены, посвященные быту основного городского населения.

Новое издание гравюр «Открываемой России» в сопровождении составленных Георги текстов [9] стало одним из важных источников; более того, опубликованные в нем материалы использовались в зарубежных иллюстрированных изданиях, выходивших в Англии, Франции, Германии и также способствовавших широкому раскрытию избранной темы. Этот арсенал пополнялся произведениями новых авторов, как российских, так и служивших в России иностранцев, внесших ценный вклад в визуальную россику. К ней относятся гравюры Джона Аткинсона [10], однако превалируют сюжеты, выбранные из книг, составленных из графических произведений Христиана Готфрида Генриха Гейслера [11]. В разностороннем творчестве этого художника широко представлены не только этнографические сюжеты, но и сцены быта городского населения России — с уличными торговцами и разносчиками. В 1812–1813 годах появился еще один богатый иллюстрациями источник — двухтомный труд [12] с 95 гравюрами по рисункам Емельяна Корнеева, художника, совершившего в 1802–1804 годах путешествие вместе с организованной по приказу Александра I экспедицией по азиатской и европейской частям России.

Необходимо отметить, что использовавшиеся для копирования источники, выпускавшиеся на протяжении конца XVIII — начала XIX века, имеют существенные стилистические различия, которые объясняются как зако-

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением крымских цыган
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3192-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением самоедки
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3202-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением киргизской султанши
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3205-ф

Тарелка десертная из Гурьевского сервиза, с изображением продавца яиц и русского крестьянина
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
1809–1815
Фарфор
ГМЗ «Петергоф»
Инв. № ПДМП 3206-ф

номерным поступательным развитием художественного творчества, индивидуальными особенностями таланта исполнителя, так и разным дизайном книг. Сравнение печатных оригиналов и росписи на тарелках показывает, что работа с образцами носила творческий характер. Как правило, относительно точно копируя позу и костюм персонажей, иногда выбирая их из многофигурной композиции, создатели росписи на фарфоре вносили изменения в антураж, зачастую заново сочиняя окружающий ландшафт или интерьер, дающие представление о среде обитания изображенных. Эти приемы стали связующими элементами росписи на десертных тарелках сервиза, придавая определенное стилистическое единство, которое нивелирует отличия, существующие в использовавшихся образцах, созданных разными художниками. Достижению визуальной гармонии всех расставленных на столе тарелок в значительной степени служат обрамляющие изображение золотые цированные [13] орнаменты на фоне покрытых «пюсовою краскою»[14] бортов тарелок, интегрирующие их в общий ансамбль сервиза.

Обширная «фарфоровая энциклопедия» народов России с запечатленными в ней народами Прибалтики, Сибири, Камчатки, Крайнего Севера, Средней Азии, Причерноморья, среднерусской полосы осталась уникальным явлением. В настоящее время на основании обнаруженных документов определенно можно утверждать, что в период правления Александра I была выпущена 141 тарелка с живописью; возможно, эта цифра увеличится благодаря новым открытиям. Тарелки Александровской эпохи не имеют марок, но на многих с оборотной стороны наличествует обозначение: Manf re Imper le de Russie [Императорская мануфактура России], а также название сюжета.

Прежде чем попасть в сервизные кладовые Зимнего дворца, они вместе с другими изделиями из сервиза представлялись императору в числе «вещей поднесения». Традиционно это происходило в канун празднования Святой Пасхи и Рождества Христова. Утративший в царствование Николая I актуальность Гурьевский сервиз в 1848 году был передан в летнюю парадную резиденцию в Петергофе, где уже в первые годы правления Александра II он вновь был оценен по достоинству, а с 1857 года стало осуществляться перманентное пополнение его состава, продолжавшееся и в начале XX века. Сервиз неоднократно упоминается в камер-фурьерских журналах — при описании торжественных церемоний, проходивших в Большом Петергофском дворце. В настоящее время основная его часть хранится в Государственном музее-заповеднике «Петергоф».

1 Тамара Носович — заместитель генерального директора по учету и хранению ГМЗ «Петергоф».
2 Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся. № 1–13. СПб., 1774–1776. Раскрашенные акварелью гравюры исполнены Христофором Мельхиором Ротом (1720–1798).
3 *Georgi J. G.* Beschreibung aller Nalionen des Russischen Reichs, ihrer Lebensarl, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeilen. St. Pelersburg, 1776–1780. Bde. 1–4.
4 «Вы мне столько говорите о границах империи. Надо, чтоб я вам сказала о восьмидесяти и больше народах, населяющих эту империю. Здесь об этом вышла книга профессора Академии Георги, отменно любопытная. В ней описаны жители от Мраморного дворца до пещеры, все верования и секты, так что вам только стоит приехать к нам и спрашивать, чего вам угодно по части строений, языков и верований: все отыщется» (Русский архив. Кн. 3. Письма Екатерины Второй к барону Гримму. 7 декабря 1782. М., 1878. С. 83).
5 Набор столовых приборов для одного человека.
6 Дмитрий Александрович Гурьев (1751–1825) — граф, русский государственный деятель, управляющий Кабинетом Его Величества, позднее министр финансов, министр уделов.
7 РГИА СПб. Ф. 468. Оп. 1. Д. 3927. Л. 110.
8 Там же. Оп. 10. Д. 1. Л. 24. Позднее в документах употребляли сокращенное название — «Русский»: «Сверх чего по заказу Придворной конторы, поднесено разных вещей к Русскому сервизу...» (Там же. Оп. 1. Д. 3928). Современное название «Гурьевский» вошло в обиход около 1824 года и связано с фамилией Дмитрия Гурьева, в ведение которого в 1802 году был передан Императорский фарфоровый завод.
9 *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов: их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Т. 1–4. СПб., 1799.
10 *Atkinson J. A., Walker J.* A Picluresque Represenlalion of lhe Manners, Cusloms, and Amusemenls of lhe Russians : in one hundred coloured plales, wilh an accurale explanalion of each plale in English and French : in 3 vols. London : W. Bulmer and Co, 1803–1804.
11 *Pallas P. S.* Neuen Reisen in die Südlicher Slallhallerschaflen des Russischen Reichs. Leipzig, 1799–1801. Bde. 1–2; *Pallas P. S.* Travels Through lhe Soulhern Provinces of lhe Russian Empire in lhe Years 1793 and 1794. London, 1802–1803. Vols 1–2; *Hempel C. F., Geissler C. G. H.* Abbildung und Beschreibung der Völkerslämme und Völker unler des russischen Kaiser Alexander menschenfreundlichen Regierung. Leipzig, 1803; *Geissler C. G. H.* Mahlerische Darslellungen der Sillen Gebräuche und Lusltbarkeilen bey den Russischen, Talarischen, Mongolischen und andern Völkern im Russischen Reich. Leipzig, 1803. Bde. 1–4; *Geissler C. G. H., Hempel F.* Tableaux pilloresques des moeurs, des usages el des diverlissemenls des Russes, Tarlares, Mongols el aulres nalions de l'empire russe. Leipzig, 1804; *Geissler C. G. H.* Spiele und Belusligungen der Russen aus den niedern Volks-Klassen. Leipzig, 1805.
12 *Rechberg C. de.* Les peuples de la Russie, ou Descriplion des moeurs, usages el coslumes des diverses nalions de l'Empire de Russie. Paris, 1812–1813.
13 От немецкого zieren — «украшать»; блестящий на матовой золоченой поверхности тонкий орнамент, нанесенный заточенным агатовым карандашом.
14 Красно-коричневый цвет крытья на изделиях Гурьевского сервиза в документах начала XIX века назывался «пюсовою краскою». Пюсовый — бурый, коричневый оттенок красного, цвет раздавленной блохи; от французского puce — «блоха».

ФАРФОРОВЫЙ УЧЕБНИК ЭТНОГРАФИИ

Серия фигур «Народности России» Павла Каменского

ЕКАТЕРИНА ХМЕЛЬНИЦКАЯ [1]

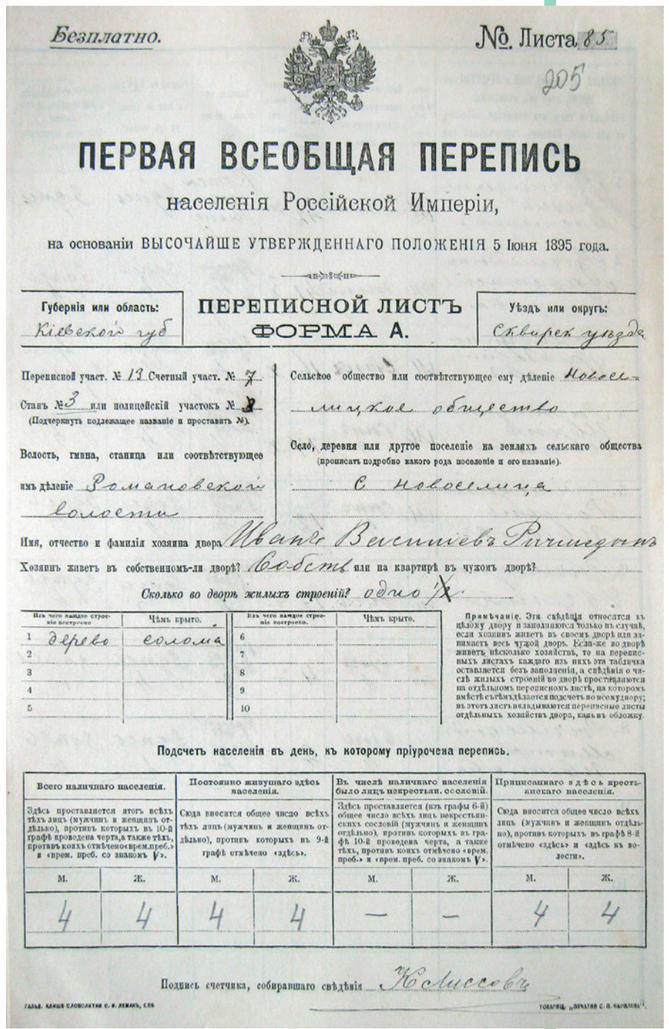
СЕРИЯ «НАРОДНОСТИ РОССИИ» ПАВЛА ПАВЛОВИЧА КАМЕНСКОГО (1858–1922) — ЭТО ВОПЛОЩЕННАЯ В ФАРФОРЕ ПОВЕСТЬ О ГЛАВНОМ БОГАТСТВЕ РОССИИ — КУЛЬТУРЕ НАСЕЛЯЮЩИХ ЕЕ НАРОДОВ [2]. В НАЧАЛЕ XX ВЕКА РОССИЯ БЫЛА СТРАНОЙ С УДИВИТЕЛЬНЫМ ЭТНИЧЕСКИМ РАЗНООБРАЗИЕМ. В 1929 ГОДУ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК, ПИСАТЕЛЬ ИВАН ЛУКАШ ОТМЕЧАЛ: «ВСЕ ОБРАЗЫ ИМПЕРИИ ОСТАВИЛИ СВОЙ ХРУПКИЙ СЛЕД НА ФАРФОРЕ, И ЕСЛИ БЫ ОТ РОССИИ ОСТАЛИСЬ ОДНИ ТОЛЬКО ФАРФОРОВЫЕ ЧЕРЕПКИ, ТО И ПО НИМ МОЖНО БЫЛО БЫ ПРЕДСТАВИТЬ ЕЕ ВЕЛИЧИЕ И БЛАГОРОДСТВО <...> СТАРИННАЯ РОССИЯ БЫЛА НЕ ТОЛЬКО ПУДРЕНОЙ: ОНА БЫЛА И ФАРФОРОВОЙ» [3].

Портрет П. П. Каменского
Фотография. 1912
Собрание Д. В. Воронина

Идея популяризации темы России и ее многонационального характера занимала особое место в произведениях Императорского фарфорового завода в Петербурге начиная с XVIII столетия. Первая серия «Народности России» была исполнена в период царствования императрицы Екатерины II французским скульптором Ж.-Д. Рашеттом, она способствовала прославлению «матушки-императрицы», повелительницы огромной и богатой страны.

Заказ на исполнение следующей масштабной серии фигур — представителей разных народов России — был инициирован лично императором Николаем II в начале 1907 года: «Государь Император Высочайше соизволил выразить желание, чтобы на Императорском Заводе была исполнена коллекция раскрашенных фарфоровых фигур» [4]. Важной задачей администрации завода было создание нового принципа, подхода к их изображению: они должны были кардинально отличаться от серии «Народности России», ставшей общепризнанным шедевром русского фарфора времен Екатерины II. К началу XX века фигурки перестали быть символом «этнографической редкости», «экзотичности изображаемых персонажей» и превратились в портреты если не ближайших соседей, то по крайней мере легко узнаваемых жителей разных регионов России. Проницательный и опытный директор завода Николай Борисович Вольф отдавал себе отчет, что «повтор» рашеттовской серии будет обречен на провал и для успешного выполнения императорского заказа требуется абсолютно новый подход к его художественному решению.

Сотрудники Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого
Фотография. начало XX века
Частное собрание



Безплатно. № Листа 85 205

ПЕРВАЯ ВСЕОБЩАЯ ПЕРЕПИСЬ
населенія Россійской Имперіи,
на основаніи ВЫСОЧАЙШЕ УТВЕРЖДЕННАГО ПОЛОЖЕНІЯ 5 Іюня 1895 года.

Губернія или область: Кіевской губ. | ПЕРЕПИСНОЙ ЛИСТЪ ФОРМА А. | Уѣздъ или округъ: Сквирск уѣздъ

Переписной участ. № 13. Счетный участ. № 7.
Станъ №3 или полицейскій участокъ № 3.
(Подчеркнуть подлежащее названіе и проставить №).
Волость, гмина, станица или соотвѣтствующее имъ дѣленіе Романовской волости.
Сельское общество или соотвѣтствующее ему дѣленіе Новосел-ицкое общество.
Село, деревня или другое поселеніе на земляхъ сельскаго общества (прописать подробно какого рода поселеніе и его названіе). с. Новоселица.
Имя, отчество и фамилія хозяина двора Иванъ Васильевъ Ричицкій.
Хозяинъ живетъ въ собственномъ-ли дворѣ? Собств. или на квартирѣ въ чужомъ дворѣ?
Сколько во дворѣ жилыхъ строеній? одно.

Изъ чего каждое строеніе построено	Чѣмъ крыто.	Изъ чего каждое строеніе построено.	Чѣмъ крыто.
1 дерево	солома	6	
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	

Примѣчаніе. Эти свѣдѣнія относятся къ цѣлому двору и записываются только въ случаѣ, если хозяинъ живетъ въ своемъ дворѣ или живутъ весь чужой дворъ. Если-же во дворѣ живетъ нѣсколько хозяевъ, то на переписныхъ листахъ каждого изъ нихъ эта графа остается безъ заполненія, а свѣдѣнія о числѣ жилыхъ строеній по дворѣ простираются на отдѣльномъ переписномъ листѣ, на которомъ вмѣстѣ съ тѣмъ дѣлается подсчетъ по всему двору; въ этотъ листъ вкладываются переписные листы отдѣльныхъ хозяйствъ двора, имъ-же обложку.

Подсчетъ населенія въ день, къ которому пріурочена перепись.

Всего наличнаго населенія.		Постоянно живущаго здѣсь населенія.		Въ числѣ наличнаго населенія было лицъ некрестьян. сословій.		Приписаннаго здѣсь крестьянскаго населенія.	
Здѣсь проставляется итогъ всѣхъ тѣхъ лицъ (мужчинъ и женщинъ отдѣльно), противъ которыхъ въ 10-й граѳѣ проведена черта, а также тѣхъ, противъ коихъ отмѣчено «врем. проб.» и «врем. проб. со знакомъ У».		Сюда вносится общее число всѣхъ тѣхъ лицъ (мужчинъ и женщинъ отдѣльно), противъ которыхъ въ 9-й граѳѣ отмѣчено «здѣсь».		Здѣсь проставляется (изъ графы 6-й) общее число всѣхъ лицъ некрестьянскихъ сословій (мужчинъ и женщинъ отдѣльно), противъ которыхъ въ граѳѣ 10-й проведена черта, а также тѣхъ, противъ коихъ отмѣчено «врем. проб.» и «врем. проб. со знакомъ У».		Сюда вносится общее число всѣхъ лицъ (мужчинъ и женщинъ отдѣльно), противъ которыхъ въ граѳѣ 8-й отмѣчено «здѣсь» и «здѣсь къ возвр.».	
М.	Ж.	М.	Ж.	М.	Ж.	М.	Ж.
4	4	4	4	—	—	4	4

Подпись счетчика, собиравшаго свѣдѣнія Колиссовъ

Всеобщая перепись населения Российской империи. Переписной лист. 1897

Работа строго регламентировалась. Каменский, равно как и все сотрудники фарфорового завода, принимавшие участие в создании моделей, должны были руководствоваться материалами, предоставленными Музеем антропологии и этнографии и этнографическим отделом Русского музея имени Александра III. В процессе создания фигур мастера получили уникальную возмож-

ность соприкоснуться непосредственно с музейными экспонатами [8].

Ни Каменский, ни Вольф не могли точно определить, какие именно фигуры и в каком составе должны представить единую серию «Народности России». Им на помощь пришел Радлов, который предложил в качестве критерия отбора фигур использовать результаты всеобщей переписи населения 1897 года. Списки «народностей» согласовывались с кабинетом двора, для которого, помимо этнической принадлежности, этнографической и антропологической точности, не менее важным был политический компонент. Состав фигур косвенно отражал приоритеты заказчика в этом вопросе.

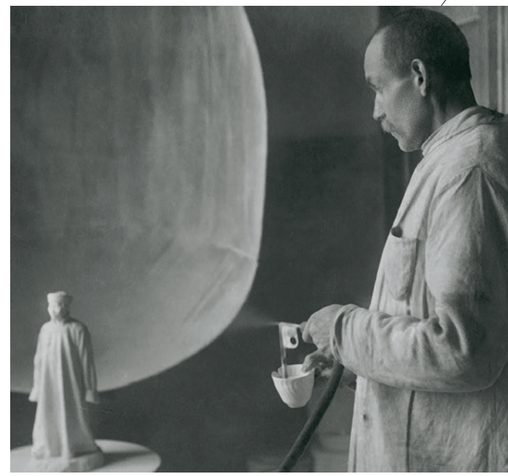
Согласно архивным документам, планировалось исполнить более 146 фигур [9]. В списке намеченных для исполнения в первую очередь числились 33 народности. В качестве образца император утвердил фигуру жителя Приамурья и Сахалина — гиляка (нивха) — и велел изготовлять другие фигуры схожим способом в количестве трех-четырех штук в год и представлять перед праздником Рождества Христова [10]. По проекту, эта серия должна была стать самой крупной работой скульптурной мастерской петербургского предприятия за последние десятилетия. В сокращенном виде на изготовление серии при создании трех-четырех фигур в год, по подсчетам управляющего заводом, требовалось 18–25 лет. Расходы для осуществления этой задачи определялись следующим образом: «...скульптору для исполнения модели от 100 до 150 руб., живописцу за раскрашивание от 20 до 50 руб.»[11].

Масштаб и темпы работы, возложенной на одного мастера, были колоссальны. Но Каменский значительно опережал намеченные сроки, представляя ежегодно до 15 новых моделей [12]. Согласно архивным данным, к началу 1913 года было вылеплено и раскрашено 53 фигуры. В последующее время в связи с началом Первой мировой войны работа над серией замедлилась. К 1915 году почти все фигуры народностей, включенные в первоочередной список, были исполнены в фарфоре, в большом и малом вариантах [13].

В настоящее время известно о существовании 74 фигур, самая большая коллекция находится в собрании Государственного Эрмитажа. Фигуры исполнялись в фарфоре, с надглазурной и подглазурной полихромной росписью. Их средняя высота составляла 40 сантиметров. Создавали и модели в уменьшенном размере, как правило — для подарков в этнографические музеи. В архивных документах завода за 1907 год не раз встречается указание, что бисквитные фигуры малого размера должны также поступать в собрание Музея антропологии и этнографии. Фигуры крупного размера предназначались для членов императорской семьи.

Эта серия, подводящая итог всем более камерным по масштабам и объему ансамблям этнографических фигур, представляет исключительный интерес своей полнотой, тщательным воспроизведением всех особенностей облика и костюма народов, населяющих Россию. После революции 1917 года многие из фигур серии «Народности России» оставались неотъемлемой частью ассортимента Государственного фарфорового завода. Эти скульптуры, часто исполненные в «фантазийной» раскраске, предлагались для открытой продажи. Идеологическое значение этой коллекции, демонстрирующей величие и мощь Российской империи, оказалось созвучным и советскому времени. «Фарфоровый учебник этнографии сыграл свою скромную роль в культурном сближении народов России, способствовал воспитанию в обществе уважения к их национальной самобытности»[14].

1 Екатерина Хмельницкая — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, хранитель фарфора отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.
2 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 1.
3 *Лукаш И. С.* Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. Париж, 1929. С. 3.
4 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 1.
5 Там же. Л. 19.
6 Там же. Л. 8.
7 Там же. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 7..
8 Там же. Л. 70.
9 Там же. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 5.
10 Там же. Л. 68.
11 Там же. Л. 67.
12 Там же. Л. 74.
13 Там же. Л. 153–167.
14 *Зиновьева Т.* Этнографические фарфоровые фигурки // Декоративное искусство СССР. 1982. № 11. С. 47.



Глазуровщик в скульптурной мастерской фарфорового завода с фигурой бурята. Фотография. 1910-е
Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод»

Скульптура «Бурят»
Государственный фарфоровый завод, Ленинград. Скульптор П. П. Каменский
конец 1920-х — 1930-е
Модель 1910-х годов (малая модель)
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка.
Высота 19,3 см
Частное собрание

Скульптура «Гиляк» (нивх)
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
Скульптор П. П. Каменский. 1907
Модель 1907 года
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Выс. 39,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФ–3676

Скульптура «Крестьянка Саратовской губернии» (женщина Вологодской губернии)
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
Скульптор П. П. Каменский. 1910-е
Модель 1913 года (малая модель)
Фарфор. Высота 20 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург,
Инв. № ЭРФ-3725

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Музей завода.
Фотография. 1910-е
Фонд «Наследие» АО «Императорский фарфоровый завод»

Охотник с беркутом.
Фото: С. М. Дудин. 1899
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, фототека

Костюм невесты. Казахи. Западный Алтай
Конец XIX века
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН и Российский этнографический музей (сборная съемка костюмного комплекса)

В БЕШМЕТЕ С БЕРКУТОМ В РУКЕ

ЭТНИЧЕСКИЕ КОСТЮМЫ: ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ СРАВНЕНИЕ МОТИВОВ ОДЕЖДЫ У «НАРОДНОСТЕЙ» РАЗЛИЧНЫХ РЕГИОНОВ

ЕКАТЕРИНА ХМЕЛЬНИЦКАЯ

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Мужской костюм. Казахи. Восточный Казахстан
Конец XIX века
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН и Российский этнографический музей (сборная съемка костюмного комплекса)

ФОТО: С. М. ДУДИН

Девушка в свадебной верхней одежде и головном уборе «саукеле». 1899
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, фототека

В историко-культурном контексте рубежа XIX–XX веков тема России стала, по наблюдению Глеба Геннадьевича Поспелова, «почти всеохватывающей»[1]. Поиски национального идеала с учетом всего многообразия народностей, населяющих Россию, в конце 1900-х — начале 1910-х годов остро волновали мастеров различных направлений. Архаическая, языческая Русь оживала в философских полотнах Николая Рериха, поражала грубой, варварской силой и детской наивностью в смотрящих на мир «глазами лубка» картинах Натальи Гончаровой. Идея культурного многообразия, «этнической пестроты» проникла в различные сферы художественной жизни, в том числе и в фарфоровое производство.

Скульптор Павел Каменский, передавая в фарфоре те или иные специфические черты облика каждого народа, с помощью специалистов из Музея антропологии и этнографии и из этнографического отдела Русского музея «говорил языком фарфора» о традициях и особенностях каждого этноса, существовавшего на территории Российской империи, как о явлении диалектическом, связанном не только с прошлым, но и с настоящим и — по возможности — будущим. Он хотел показать в фарфоре прямую связь с современностью, «так как ни один народ не останавливается в своем развитии и постоянно меняется и с этими переменами неизбежно связаны изменения художественного порядка»[2]. Каменский с особым пиететом подходил к изображению национального костюма, понимая, что именно в этой одежде всегда отражается главное в жизни народа: особенности быта и своеобразие мировосприятия, многовековые обычаи и художественный вкус. Традиционная одежда рассказывает о том, из каких этнических групп складывался народ, кто были соседи и какие исторические процессы стоят за изменениями в народном костюме. Скульптор трактовал костюм в качестве своего рода памятника истории и культуры и поэтому с таким вниманием относился к его передаче в фарфоре.

Для того, чтобы составить представление, насколько точно и скрупулезно работал Каменский, приведем описание лишь одной пары — киргизов. С помощью сотрудников Музея антропологии и этнографии скульптор выбрал образ киргиза из состоятельной семьи. На это указывает не только его одежда, но и антропологические характеристики, одна из которых — плотное телосложение, поскольку «всякий киргиз, живущий достаточно хорошо, что называется в волю, прежде всего начинает жиреть. С этим связано общественное мнение о достоинстве человека — чем толще киргиз, тем почетнее», — писал в конце XIX века исследователь Василий Дмитриевич Тронов [3]. По словам ученого, у киргизов «довольно большой нос, чаще всего приплюснутый, широкая переносица, внутренние углы глаз часто закрыты кожей, идущей в виде складки от носа на века, сильно развитые и выдающиеся скулы»[4]. Сравнивая процитированные описания с фарфоровой фигурой, обнаруживаем лишь одну ошибку: наружные углы глаз лежат выше внутренних углов по отношению к горизонтальной прямой, так называемые косые глаза [5]. Каменский упустил этот момент как на женской, так и на мужской фигуре. Интересно, что на одной из фигур «Киргизки», расписанных в 1920-х годах, именно эти раскосые глаза были предельно точно переданы на статуэтке с помощью подведенных черных линий.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Парные скульптуры «Киргиз» (казах) и «Киргизская женщина» (казахская женщина)
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
Скульптор П. П. Каменский
Киргиз. 1908. Формовщик П. Шмаков. Модель 1907 года
Киргизская женщина. 1911. Формовщик А. Лукин. Модель 1910 года
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота
Киргиз: высота 40 см. Киргизская женщина: высота 45 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Инв. № ЭРФ-3700, ЭРФ-3699

Все предметы мужского костюмного комплекса легко узнаваемы при сравнении с оригинальной одеждой. Наряд состоит из головного убора «малакай», верхней одежды «бешмет», штанов «шалбар» («кандагай»), обуви «етік». «Бешмет» сшит по фигуре, длина до середины бедер, с длинными рукавами, он заправлен в штаны и подпоясан узким кожаным поясом «кісе», который является обязательным элементом выходной одежды воина, охотника и скотовода. На скульптуре Каменского мужчина представлен в шапке — «малакай». На ногах изображена кожаная обувь с закругленными носками и низким каблуком, сшитая на одну колодку, без различия на левый и правый, что позволяло носить их длительное время, меняя с одной ноги на другую.

Вероятнее всего, Каменский передал мужчину, идущего на охоту с беркутом, — «буркутчу». Об этом свидетельствуют удлиненные рукава его «бешмета», приспособленные таким образом, чтобы безболезненно держать беркута в руке. Особенно отчетливо это видно на левом рукаве, а в кожаной сумочке, прикрепленной к ремню, обычно находился корм для птицы. Традиционно «охота на лисицу с беркутом и на корсака (Vulpes corsac) была одним из любимейших занятий киргизов»[6].

Фигуру киргизской девушки Каменский создал в свадебном наряде. Платье из красного бархата называется «койлек». На ногах красные сапожки на каблуках — «етік». А на голове — особый убор — «саукеле», то есть высокая шапка (до 70 сантиметров), удлиненной формы, богато украшена серебром, жемчугом, раковинами каури. Поверх этого наряда наброшена накидка из легкого полотна — такого же цвета, что и платье. Ее накидывали на невесту во

Русские крестьяне Пензенской губернии. Фотография. 1862
Источник воспроизведения:
Орлов Н. Типы населения Пензенской губернии. Пенза, 1862. С. 41
Библиотека Конгресса, Вашингтон

ФАРФОРОВЫЕ ЛИЦА

ПО МНЕНИЮ СОЗДАТЕЛЯ ФАРФОРОВОЙ СЕРИИ «НАРОДНОСТИ РОССИИ» ПАВЛА КАМЕНСКОГО, ВОПРОС АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ БЫЛ ОДНИМ ИЗ НАИБОЛЕЕ СУЩЕСТВЕННЫХ.

В это время в центре внимания исследователей было изучение так называемых антропологических типов, то, что в современной науке относится с понятием «физической антропологии». Путем сравнения черт лица, строения черепа, роста и телосложения выявлялись характерные особенности отдельных этнических групп. Очень интересно описал свою работу врач Василий Дмитриевич Тронов. В 1888–1889 годах он «провел антропологический анализ быта, физической и нравственной природы» киргизов в Зайсанском уезде Семипалатинской области: «Ввиду того, что исследований о киргизах проводилось мало, мне не лишним показалось и со своей стороны присоединить малую долю к учению о антропологии киргиз и определению их физического типа <...> я приобрел инструменты, нужные при измерении: гониометр Брока, толстотный циркуль, скользящий циркуль, стальную тесьму, динамометр Матье (для мышечной силы) и таблицы для определения остроты зрения. <...> При измерении мужчин и женщин, часть из которых была проведена мною в больнице, а часть с арестованными в военной гауптвахте, обыкновенно у мужчин снимались и рубаха, и штаны. Первоначальное же понятие о типе живом составляется на основании впечатлений, полученных при рассматривании представителей того или иного типа»[1]. Наблюдения Тронова поражают скрупулезной точностью описаний. Ср., например: «...ширина глаза у мужчин (от внутреннего угла до наружного одного и того же глаза при открытых веках) равна 3 сант., у женщин 3,5; длина кисти у мужчин равна 17, у женщин — 16 сант. По отношению к росту, принятому за 100, длина кисти — 10,5»[2]. Результаты подобных исследований были предложены Каменскому с целью составления правильного «антропологического» портрета.

В распоряжении скульптора были и так называемые антропологические фотографии представителей разных народов в профиль и в фас. Подобные снимки ученые передавали после своих путешествий в научно-исследовательские институты и музеи. Так, во время одной из экспедиций в Якутию исследователи не только провели детальную фотофиксацию голов якутов обоих полов в разных ракурсах, но и сделали с них гипсовые слепки наподобие посмертных масок, оставляя лишь отверстия для глаз и носа. Все добровольцы, участвовавшие в этой работе в качестве моделей, получили щедрое денежное вознаграждение. Затем

всем ее наряде, закрывая лицо, а снимали во время обряда «бет ашар» («открывания лица невесты»). Девичий наряд дополнен накосными украшениями — звенящими подвесками «шолпы» и «шашбау» и нитями кораллов и серебряных или металлических пластинок и цепочек. Назначение этих украшений — не только декоративное. Киргизы верили в их магическую силу — оберегать, защищать от сглаза и злых духов.

Однако следует отметить, что в некоторых случаях исполненные Каменским фигуры не могут претендовать на абсолютную точность в передаче деталей традиционной одежды. Иногда, вероятнее всего не по вине самого скульптора, это лишь некий «собирательный образ» народного костюма. Например, работая над фигурой украинки, он создал весьма обобщенную женщину Среднего Поднепровья, нарядив ее в полтавскую рубаху и плахту и при этом в черниговский головной убор, передник и пояс. Безрукавка на малороссиянке тоже черниговская — полтавская орнаментировалась иначе и была чуть короче. То же повторяется и в ряде других случаев. По мнению исследовательницы мордовского народного костюма Татьяны Прокиной, сами фарфористы не смогли бы сформировать правильный костюмный комплекс по отдельным элементам одежды, поэтому помощь музейных специалистов была им необходима. Регистраторы того времени описывали поступавший от собирателей материал, фиксировали местные названия элементов народного костюма, отмечали способы его ношения. Вместе с тем в начале XX века работники музеев не всегда имели достоверную информацию о традиционной одежде: научное изучение народной культуры только набирало силу. Поэтому костюмы могли экспонироваться без всех необходимых деталей — или же их отдельные элементы были неверно размещены. Вероятно, именно по этой причине в передаче костюмного комплекса некоторых фигур Каменский допустил ряд ошибок и неточностей.

К сожалению, нам не удалось обнаружить какие-либо материалы, проливающие свет на историю изготовления каждой отдельной статуэтки: нет ни рабочих записей, ни эскизов Каменского. В большинстве случаев мы не знаем имен тех этнографов, которые непосредственно работали со скульптором, составляли для него костюмный комплекс, отбирали иллюстративные материалы. Возможно, что подобные сведения нигде не фиксировались, поскольку важен был лишь конечный результат. Исключение составляет В. В. Радлов, который принимал активное участие в создании фигур представителей северных регионов России и исправно информировал дирекцию завода о своей работе с мастерами-фарфористами.

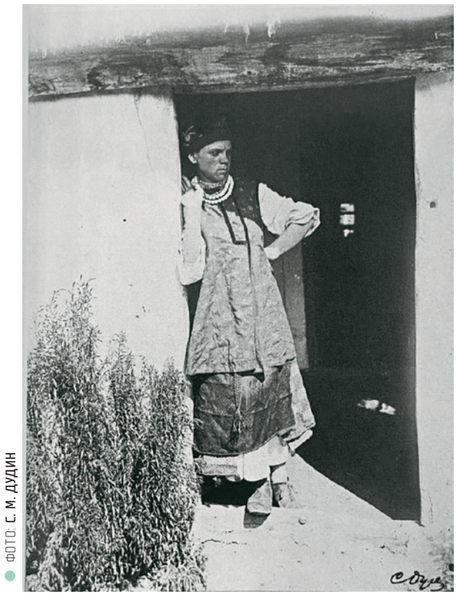


ФОТО: С. М. ДУДИН

Молодица — молодая замужняя крестьянка — в праздничном костюме
1892
Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, фототека

Скульптура «Малороссиянка» (украинка)
Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург
Скульптор П. П. Каменский
1910
Модель 1910 года
Формовщик А. Дитрих
Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Высота: 38 см
Российский этнографический музей
Инв. № 8761–2874

1 Цит. по: *Галеева Т. А.* Творческий путь Б. Д. Григорьева (1886–1939) : дис. ... канд. искусствоведения. М. : НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2000. С. 67.
2 РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.
3 *Тронов В. Д.* Материалы по антропологии и этнологии киргиз. СПб. : паровая скоропеч. П. О. Яблонского, 1891. С. 9.
4 Там же. С. 3.
5 Там же.
6 Путеводитель по Великой Сибирской железной дороге / под ред. А. И. Дмитриева-Мамонова и А. Ф. Здзярского. СПб. : М-во путей сообщ., 1900. С. 179.

Сцена «Ярмарка». Русская этнографическая выставка в Москве. 1867
Библиотека Конгресса, Вашингтон

Скульптура «Сойотская женщина» (тувинка)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1810

все измерения и слепки были подвергнуты математическому анализу с целью получения средних статистических данных по каждой группе [3]. Подобные материалы использовались при создании антропологических манекенов, которые впоследствии устанавливались в музеях и среди прочего служили образцами для Каменского. Так скульптор мог наиболее точно воспроизвести в фарфоре характерные для каждого антропологического типа особенности телосложения. Исключительное внимание уделялось правильной передаче пропорций и черт лица. К примеру, для монголоидного типа характерны выступающие скулы, выдвинутые вперед наружные края глазниц, слабо развитые надбровные дуги. Кроме того, как полагал Эдуард Бёрнетт Тайлор, от художника «требуется специальное умение для понимания и правильного описания выражения человеческого лица, на котором ясно выражены чувства, ум, характер, менталитет»[4]. Каменский стал первым скульптором-фарфористом, которому пришлось на протяжении длительного времени изучать — по фотографиям и рисункам — представителей отдельных народов для создания верного образа.

Художники петербургского фарфорового завода по традиции уделяли особое внимание «колористической точности». В их задачи входил правильный выбор красок для передачи цвета кожи: от буровато-желтых, смуглых оттенков у жителей Дальнего Востока и Средней Азии до белого с нежно-розовым отливом у народов Северной Европы и словно «прозрачного» у лопарей. Не менее важным было и воспроизведение правильной структуры волос: от жестких и прямых до мягких, слегка вьющихся. Художники завершали работу, придавая прическам характерные оттенки: от иссиня-черных, каштановых, красно-коричневых до светло-русых. Точно передавался и характерный цвет глаз: от светло-серого у крестьянки Тульской губернии или голубого у мордовки до карего у жителей Кавказа и Средней Азии.

Каменский великолепно справился с поставленной задачей. С помощью консультантов из Музея антропологии и этнографии и из этнографического отдела Русского музея императора Александра III скульптор со всей возможной точностью зафиксировал в фарфоре наиболее традиционные типы каждой из народностей, опираясь на доступные ему исторические, антропологические и этнографические исследования. Во многих случаях можно привести научное обоснование причин выбора того или иного типажа и конкретного костюма. В настоящее время эта серия представляет огромную ценность. Тем более что далеко не все этнографические артефакты дошли до наших дней, однако, благодаря точности воспроизведения, фигуры Каменского можно использовать в качестве «документа» для исследования «национального состава» России в начале XX века. Этот пример демонстрирует уникальность отечественной традиции фарфора, способного быть не просто художественным произведением, но и служить «историческим свидетельством», которое не имеет аналогов в европейской практике.

1 *Тронов В. Д.* Материалы по антропологии и этнологии киргиз. СПб. : паровая скоропеч. П. О. Яблонского, 1891. С. 2.
2 Там же. С. 34.
3 См.: *Miller T. R., Malhé B.* Drawing Shadows lo Slone // Drawing Shadows lo Slone: The Photography of lhe Jesup Norlh Pacific Expedilion, 1897–1902. New York : American Museum of Nalural Hislory ; Washinglon : Universily of Washinglon Press, 1997. P. 20.
4 *Тайлор Э. Б.* Антропология. Введение к изучению человека и цивилизации. СПб. : И. И. Билибин и К°, 1882. С. 68.

Скульптура «Сарт»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1760

Скульптура «Кореец»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1806

Скульптура «Болгарин»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1770

Скульптура «Гольд» (нанаец)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1792

Скульптура «Лопарь» (саам)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1794

Скульптура «Финн»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1796

Скульптура «Крымская татарка»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1775

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Скульптура «Айн»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФ-3696

Скульптура «Монгольская женщина»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1826

Скульптура «Армянин»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1772

Скульптура «Киргиз»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Д-С-1028

Скульптура «Малоросс»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1786

Скульптура «Олонецкая женщина»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1816

Скульптура «Мингрел» (мегрел)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1807

Скульптура «Грузинская женщина» (грузинка-карталинка)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРФ-3716

Скульптура «Туркмен»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1808

Скульптура «Эстонка»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1821

ВСЕ ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Скульптура «Китаец»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № Мз-И-1756

Скульптура «Киргизская женщина» (казахская женщина)
Елагиноостровский дворец-музей
Инв. № 1114-ф

Венец девичий «коруна»
Россия, северные губернии
XIX век
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-10436

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Подзор
Россия, европейская часть
XIX век
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-5751

Душегрея
Тверская губерния, Торжок (?)
XIX век
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-15524

Венец девичий
Россия, северные губернии
XIX век
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-10576

ТРАДИЦИОННЫЙ РУССКИЙ КОСТЮМ

Галерея костюма Реставрационно-хранительского центра «Старая Деревня»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ ОБЛАДАЕТ ЛУЧШИМ В РОССИИ — И ОДНИМ ИЗ САМЫХ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ В ЕВРОПЕ — СОБРАНИЕМ КОСТЮМА; УКРАШЕНИЕМ И ВИЗИТНОЙ КАРТОЧКОЙ СОБРАНИЯ ЯВЛЯЮТСЯ ПРЕДМЕТЫ ИЗ ГАРДЕРОБА РОМАНОВЫХ: ОТ ПЕТРА I ДО НИКОЛАЯ II. МУЗЕЙ ПО ПРАВУ ГОРДИТСЯ КОЛЛЕКЦИЯМИ ВОЕННОЙ И ГРАЖДАНСКОЙ ФОРМЕННОЙ ОДЕЖДЫ, ЦЕРКОВНЫХ ОБЛАЧЕНИЙ, МОДНОГО ПЛАТЬЯ ОТ ЛУЧШИХ МАСТЕРОВ XIX–XXI ВЕКОВ, ТКАНЕЙ, КРУЖЕВ И АКСЕССУАРОВ.

НАТАЛЬЯ НЕКРАСОВА [1]

Особое место в фондах Эрмитажа занимают текстильные памятники русской народной культуры. Это около трех тысяч предметов, среди которых — образцы вышивок, ткачества, кружева, головные уборы, платки, аксессуары, предметы одежды и полные костюмные комплексы из многих губерний России. Наиболее ранние вещи датируются серединой — второй половиной XVIII века, а поздние — первой половиной XX века.

Коллекция пополнялась из самых различных источников, среди которых — большие и малые частные собрания, имущество национализированных дворцов, дары, закупки и экспедиционные приобретения. История поступления многих экспонатов напрямую связана с увлечением всем русским, которое охватило российское общество в первые десятилетия XIX века и сохранялось вплоть до начала XX века. Проявлением этого интереса стала мода на коллекционирование предметов традиционного русского костюма. Нередко подобная деятельность носила характер стихийного собирательства, в результате чего вещи лишались своей истории. Но благодаря коллекционерам-любителям сегодня в фондах Эрмитажа хранится целый ряд уникальных экспонатов. Одна из таких ценностей — бархатная душегрея Тверской губернии. Она необычна своим асимметричным кроем, который предполагает, что, в соответствии с местной традицией, при ее надевании левая рука должна остаться спрятанной. Основным источником для атрибуции предмета стали рисунки известного художника, археолога Федора Солнцева 1830-х годов.

Ряд эрмитажных экспонатов происходит из костюмного класса Императорской академии художеств. Это было одно из первых собраний, состав которого регулярно пополнялся подлинными образцами русской народной одежды. Костюмный класс берет свое начало в «рюст-камере или костюмной палате», основанной президентом Императорской академии художеств Алексеем Николаевичем Олениным в 1829 году. Ценным пополнением для костюмного класса стали предметы из Музея древнерусского искусства при Академии художеств, переданные в 1885 году. Известный художественный критик Владимир Васильевич Стасов писал, что это «музей, который до сих пор не превзошел по важности, красоте национальных форм ни один из всех, возникших впоследствии»[2]. В годы революции костюмные кладовые были расформированы, и долгое время оставалась неизвестной судьба предметов народной коллекции. Установлено, что после неоднократных перемещений и переименований часть из них оказалась в Эрмитаже. Это вышитые подзоры, кокошники, рубахи, безрукавки, душегреи, сарафаны и шугаи, среди которых были определены экспонаты, находившиеся ранее в Музее древнерусского искусства. Процесс исследовательской работы привел еще к одному небольшому открытию: выяснилось, что на знаменитой картине Карла Венига «Русская девушка» 1889 года из Государственного Русского музея изображен один из эрмитажных шугаев.

Отдельной строкой в коллекции Эрмитажа стоят вещи, получившие вторую жизнь в качестве маскарадных. Балы в русском стиле были частым событием в жизни российской аристократии XIX века. Нередко для создания маскарадного наряда светские модницы применяли подлинные элементы народного костюма, особенной любовью пользовались головные уборы. Подобная практика являлась широко распространенной даже при дворе, примером чему служат костюмы, созданные для маскарада 1903 года в Зимнем дворце.

Часть народной коллекции Эрмитажа, сложившаяся до революции, практически не содержит комплексов, в основном это отдельные предметы, но именно среди них присутствуют многие наиболее значимые экспонаты. В советское время, благодаря активной экспедиционной деятельности сотрудников музея, собрание пополнилось великолепными образцами традиционного костюма большинства губерний, находившихся в европейской части России. Эти ценные приобретения обогатили коллекцию, придав ей целостность и полноту.

Сейчас сотрудниками отдела истории русской культуры разрабатывается план обновления экспозиции в Галерее костюма в РХЦ «Старая Деревня», ее темой станут традиционный русский костюм и его влияние на моду в XIX–XX веках. На примере экспонатов музея будет показано, как народный костюм изменялся в пространстве и во времени под влиянием историко-культурных событий. Параллельно будут представлены платья в русском стиле, маскарадные костюмы и придворные туалеты русской аристократии XVIII–XIX веков. Важной частью экспозиции станут образцы современного костюма, созданные по мотивам народного искусства. Основная задумка — сопоставить, а иногда и противопоставить образы, материалы, идеи костюмов разных эпох, социальных групп и регионов России и в итоге постараться понять, что же такое русский костюм.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Шугай
Костромская губерния
XIX век
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-7289

1 Наталья Некрасова — научный сотрудник, хранитель народного костюма отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

2 *Стасов В. В.* Василий Александрович Прохоров // Вестник изящных искусств. Т. III. Вып. 4. СПб., 1885.

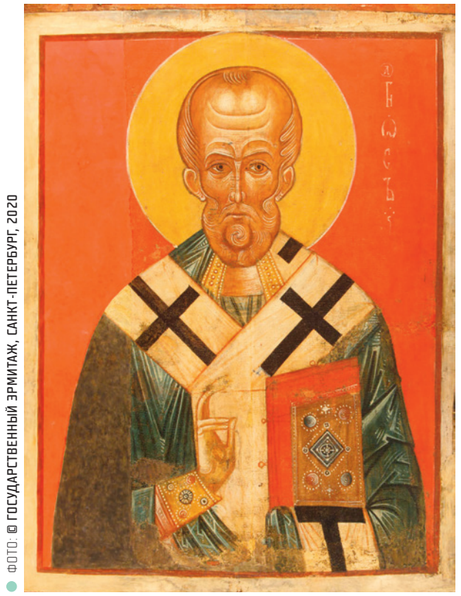


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

80 ЛЕТ ОТДЕЛУ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

СЕГОДНЯ ХРОНОЛОГИЯ ПАМЯТНИКОВ, ХРАНЯЩИХСЯ В ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА, ОХВАТЫВАЕТ ИСТОРИЮ И КУЛЬТУРУ РОССИИ ОТ ОБРАЗОВАНИЯ СЛАВЯНСКОГО ГОСУДАРСТВА ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ.

26 апреля 1941 года директором Государственного Эрмитажа академиком И. А. Орбели был подписан приказ о создании в Эрмитаже отдела истории русской культуры. Однако русская часть собрания музея стала формироваться еще при Екатерине II, когда в Эрмитаж и императорскую резиденцию поступали произведения русских художников, мастеров прикладного искусства, документы и книги.

В 1885 году по предложению директора Эрмитажа А. А. Васильчикова при музее было создано русское отделение, в состав которого были включены российские древности, материалы Мюнцкабинета, Галерея драгоценностей, Петровская галерея. В то время картины, гравюры, рисунки, миниатюры отечественных мастеров входили в другие отделы музея.

С открытием в 1898-м Русского музея императора Александра III туда из Эрмитажа были переведены почти все картины и частично мозаики русских художников. Уже после революции 1917 года в Государственный Эрмитаж через историко-бытовой отдел Русского музея и Государственный музейный фонд были переданы национализированные собрания Строгановых, Шуваловых, Бобринских, Юсуповых, Куракиных, а также коллекции крупнейших петербургских собирателей предметов искусства и древностей: И. А. Гальнбека, Ф. И. Плюшкина, Е. Г. Шварца и др. Поступившие в музей в 1941-м году около 200 тысяч экспонатов явились основой «русского отдела» в Эрмитаже.

Деятельность первых заведующих русским отделом — М. З. Крутикова, а затем В. Н. Васильева — пришлась на военные годы и была связана с эвакуацией экспонатов, возвращением их в Ленинград и послевоенным становлением отдела, обработкой и систематизацией фондов. После войны началась полноценная научная, выставочная и издательская жизнь отдела, продолжилось пополнение хранительских фондов. В 1940–1950-х годах поступили большие коллекции из Артиллерийского исторического музея, Музея Великой Октябрьской социалистической революции, а также из Института истории науки и техники, Института истории материальной культуры Академии наук СССР и Государственного хранилища ценностей в Москве. Помимо этого, благодаря этнографическим и археологическим экспедициям по выявлению и сохранению памятников археологии, русского народного искусства и церковных древностей, фонды отдела пополнились уникальными памятниками. Так, собрание древнерусских икон в основном было сформировано в процессе обследования старых церквей и монастырей.

Икона «Святитель Николай, архиепископ Мирликийский»
Новгород. Начало XV века
Дерево, темпера
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРИ-598

Бартоломео Карло Растрелли
Портрет императора Петра I
Санкт-Петербург. 1719
Воск, гипс крашеный, стекло, эмаль; парик из волос Петра I
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ЭРСк-157

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Костюм уральской казачки
Вторая половина XIX века
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРТ-10239

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

66
ЛИНИЯ РАФАЭЛЯ

90
ФОТОКОПИИ ИСКУССТВА

92
РАФАЭЛЬ И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА. КАРЛ БРЮЛЛОВ

Выставка «Линия Рафаэля» приурочена к 500-летию со дня смерти Рафаэля Санти и посвящена феномену его влияния на европейское искусство с XVI века и до наших дней.

ЛИНИЯ РАФАЭЛЯ

ВАСИЛИЙ УСПЕНСКИЙ [1]

На протяжении пяти столетий маньеристы и академисты, караваджисты и мастера барокко, романтики и модернисты неизменно соотносили свое творчество с наследием Рафаэля. Анализ этого диалога способен многое прояснить как в творчестве самого мастера, так и в развитии всего искусства Нового и Новейшего времени. На выставке представлено несколько сотен предметов живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства (часть из них ранее не выставлялась) — произведения самого Рафаэля, а также Джулио Романо, Пармиджанино, Пуссена, Рубенса, Менгса, Иванова, Венецианова, Энгра, Коро и Пикассо. Главной премьерой выставки стало экспонирование — после реставрации — фресок школы Рафаэля, очищенных от позднейших записей. Выставка организована Государственным Эрмитажем совместно с музеями России и Западной Европы.

РАФАЭЛЬ. 1520

ХРИСТОС

«Вам прежде всего следует знать о смерти Рафаэля из Урбино, который умер прошлой ночью, в Страстную пятницу, оставив двор в великой и всеобщей скорби по нему и по надеждам на все те великие свершения, которые на него возлагались и которые принесли бы славу нашей эпохе. Небеса посылали знаки, пророчившие его смерть, одно из них — то же, что предвещало смерть Христа, когда “камни расселись”. То было, когда дворец папы дал трещину и грозил обрушением, и Его Святейшество в страхе бежал из своих покоев в те, что построил папа Иннокентий. Здесь никто не говорит ни о чем более, кроме смерти этого доброго человека, который в конце своего 33-го года окончил свою первую жизнь, но его вторая жизнь, жизнь его славы, которой не страшны время или смерть, будет вечной, как благодаря его произведениям, так и благодаря усилиям ученых мужей, которые превозносят его в своих сочинениях, не имея недостатка во вдохновении»[2], — писал посол мантуанского двора в Риме Пандольфо Пико своей госпоже Изабелле д’Эсте. В этих словах, написанных *уже на следующий день* после смерти Рафаэля, ясно прочитывается уподобление Рафаэля Христу: возраст 33 года (вместо действительных 37 [3]), рассевшиеся камни дворца, смерть в Страстную пятницу, день распятия Христа, и, наконец, обещание вечной жизни.

Вазари же так писал о «Преображении», последнем произведении Рафаэля: «И кажется, что художник настолько отождествил себя с собственным своим мастерством, обнаружив в лике Христа все дерзание и всю силу своего искусства, что, закончив его как последнее, что ему было завещано, он потому больше и не прикасался к своим кистям, когда его постигла смерть». Далее сообщается, что когда тело Рафаэля было выставлено для прощания в его мастерской, в головах его было поставлено «Преображение»: «...и при виде живой картины рядом с мертвым телом у каждого из присутствующих душа надрывалась от горя»[4]. Здесь тот же мотив: умерев, Рафаэль продолжает жить в своих произведениях. Лицо художника сближается с ликом Христа [5]. Важная подробность: на картине Рафаэля Христос изображен парящим в воздухе, в то время как обыкновенно изображался стоящим на вершине горы, — в трактовке Рафаэля Преображение очень напоминает Вознесение. Над сценой прощания с художником словно витают последние слова Спасителя: «И се, Я с вами во все дни до скончания века».

Друг художника Антонио Тебальдео сформулировал общую мысль коротко и ясно: «Какое чудо в том, что ты умер в тот же день, что и Христос? Он был Богом природы, ты — искусства»[6].

Рафаэль
Преображение
Ватиканская пинакотека
Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0)

Эти аллюзии неслучайны и отражают особый статус Рафаэля среди художников своего времени. Само по себе уподобление Христу не было чем-то неслыханным: достаточно вспомнить знаменитый автопортрет Дюрера в образе Христа (1500). Подражание Христу — древняя христианская практика, в данном случае актуализированная профессией: Рафаэль — художник, творец, способный создавать новое, а значит — земное подобие Творца Вселенной. Однако не каждый труд считался достойным такого сравнения. Живопись, связанная с ручным трудом, традиционно причислялась к *artes mechanicae*, «механическим» (или ремесленным) искусствам, и ставилась ниже *artes liberales*, «свободных искусств», не требующих фи-

1 — В. М. Успенский — научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.
2 — *Shearman J.* Raphael in Early Modern Sources (1483–1602). London : New Haven, 2003. Vol. I. P. 575.
3 — Указание на этот возраст содержится и в другом источнике. См.: Ibid. P. 579.
4 — *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. III. С. 189.
5 — Впоследствии Джованни Паоло Ломаццо писал о Рафаэле: «Его лицо напоминало лик, который большинство великих художников придавало Господу нашему». См.: *Shearman J.* Raphael in Early Modern Sources (1483–1602). Vol. II. P. 1367.
6 — Ibid. Vol. I. P. 661.

зических усилий и достойных аристократа, например поэзии или музыки. В эпоху Возрождения эти взгляды начали пересматриваться, но уподобления Творцу удостаивались лишь избранные. Так, Вазари, часто употреблявший эпитет «божественный» (*divino*) по отношению к тем или иным отдельным произведениям, постоянно называет «божественными»[7] лишь трех художников: Леонардо, Микеланджело и Рафаэля. Благодаря им живопись была возведена в ранг высокого искусства, отделалась от клейма ремесла, ручной работы. Аллегорически это представлено на гравированном портрете Рафаэля, выполненном в 1517–1519 годах Маркантонио Раймонди: сидящий у чистой доски художник представлен замышляющим новое произведение; его руки специально скрыты, все внимание сконцентрировано на его пронизывающем взгляде, перед нами — чистый мыслитель [8].

ПАПСКИЙ ХУДОЖНИК

Важен был и социальный аспект. Вазари замечал о Рафаэле: «Вообще говоря, жил он не как живописец, а по-княжески», и тут же, словно развивая эту мысль, восклицал: «О искусство живописи, по праву могло ты в те времена гордиться своим счастьем, имея живописца, который своими доблестями и своими нравами возносил тебя до небес!»[9] Действительно, Рафаэль, потомственный художник, жил в собственном дворце неподалеку от Ватикана, водил дружбу с папами и кардиналами, один из которых настойчиво сватал за него племянницу. Подобный взлет ранее был невозможен для живописца. Его личный успех означал новые перспективы для всех собратьев по цеху, что заставляло видеть в нем «князя всех живописцев» — этот титул впоследствии закрепился за Рафаэлем.

7 Под этим термином подразумевалась возможность не копировать, но создавать. См.: *Emison P. A.* Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo. Leiden; Boston : Brill, 2004.
8 *Bloemacher A.* Raphael's Hands // Predella. 2011. No. 3. P. 79.
9 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 191.

Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля
Суд Париса. Фрагмент
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

Рафаэль
Мадонна с Младенцем (Мадонна Конестабиле)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-252

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Связь с Римом имела особое значение. С 1508 года Рафаэль живет в Риме и работает при дворе двух пап: Юлия II и Льва X. Именно как папского художника его воспринимают и другие; так, Альбрехт Дюрер аннотировал присланный ему Рафаэлем рисунок: «Рафаэль Урбинский, которого так высоко ценит папа». Благодаря своему таланту, личному обаянию, а также связям при дворе, он добивается главенствующего положения среди прочих художников, работавших по заказам понтифика и кардиналов, — потеснив самого Микеланджело [10]. В ватиканской фреске «Изгнание Элиодора» Рафаэль изобразил себя в виде носильщика-седиарио, который держит Юлия II, восседающего на переносном троне, — то есть буквально как опору понтифика.

Многочисленные созданные Рафаэлем (или от его имени — его мастерской) и разошедшиеся по Европе в гравюрах религиозные композиции охватывали всю священную историю: от сотворения мира (фрески Лоджий Рафаэля, так называемая «Библия Рафаэля») до Нового Завета и Деяний апостолов (два цикла ватиканских шпалер [11]). Им подражали, их копировали, причем, в отличие от того же Микеланджело, чей сикстинский потолок и «Страшный суд» разошлись на отдельные цитаты, композиции Рафаэля часто копировались целиком или брались за основу для произведений на тот же сюжет, словно иконописный подлинник, чтимый образец. Осененные папским авторитетом религиозные произведения Рафаэля стали новым изобразительным каноном католического искусства, если угодно — Новым Заветом между художниками и Богом, который окончательно сменит Ветхий, средневековую традицию, уходящую корнями в византийскую иконопись.

GRAZIA И SPREZZATURA

Было замечено, что, описывая манеру Рафаэля, авторы XVI века особенно часто употребляют слово *grazia* [12]. Это итальянское слово обычно переводят русским «грация», в значении «изящество». Но это лишь один из его смыслов. *Grazia* происходит от латинского *gratia*, главное значение которого — теологическое. *Gratia* — это Божественная благодать, милость, действенное снисхождение Бога к человеку. Как в благовестии архангела Гавриила: *Ave Maria, gratia plena* — «Радуйся, Мария, благодати полная». Вместе с тем слово *grazia* могло применяться и в отношении земных женщин и означать благосклонность возлюбленной. В слове *grazia* соединились духовное и чувственное, зримое и умозрительное, а земная, в первую очередь женская, красота предстает синонимом божественного. Именно это сближение красоты и духовности и определяет феномен искусства Рафаэля, в первую очередь его Мадонн, в чьей особой, чисто рафаэлевской грации и утонченной женственности ощущается отблеск высшего смысла.

Grazia тем отличается от красоты, что является даром небес и не может быть достигнута никаким трудом. С этим оттенком слово употребляется еще Плинием Старшим в жизнеописании Апеллеса — античного альтер эго Рафаэля: «В его искусстве особенное было очарование, хотя в это же время были величайшие живописцы. И хотя он восхищался их произведениями, но, похвалив все, говорил, что нет в них того его обаяния, — которое греки называют ἁρις, — что им удается все прочее, но в одном этом нет ему равного»[13]. Греческое Χάρις и есть латинское *gratia*. Ком-

10 Апогеем стало назначение Рафаэля в 1514 году архитектором перестраивавшейся базилики Святого Петра — главного и наиболее грандиозного храма католического мира.
11 Так называемый цикл *Scuola vecchia*, посвященный Деяниям апостолов, и *Scuola nuova*, повествующий о жизни Христа (эскизы 1520–1524, шпалеры 1524–1531, создавался преимущественно учениками после смерти мастера, но ассоциировался с Рафаэлем).
12 *Emison P.* Grazia // Renaissance Sludies. 1991. Vol. 5. No. 4. Pp. 427–460.
13 *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994 // Вестник древней истории. 1996. XXXVI. № 3. С. 79.

ментируя этот отрывок, Лодовико Дольче писал о Рафаэле: «Его называют грациозным, поскольку, помимо изобретательности (*invenzione*), помимо упорядоченности (*disegno*), помимо разнообразия и того факта, что все им сделанное в высшей степени волнует чувства, в нем есть то, что, по слову Плиния, имели фигуры Апеллеса: это красота, которая есть то неведомое, что так нравится нам и в художниках, и в поэтах, что наполняет душу бесконечной радостью, о которой и не скажешь, откуда она происходит»[14]. В оригинале «неведомое» сформулировано как *non so che* — «то, не знаю что». Красота Рафаэля воспринимается как сверхъестественная и непознаваемая.

Важной составляющей рафаэлевской *grazia* и одной из наиболее частых похвал, расточаемых современниками в адрес произведений Рафаэля, было их живоподобие. Идеальность образов художника достигалась не в ущерб естественности и достоверности — они одновременно возвышенны и реальны. Художник уделял много внимания изучению анатомии, светотени и пропорций и каждый свой замысел поверял натурой, свидетельство чему — множество сохранившихся натурных рисунков. Однако произведения Рафаэля в большинстве своем кажутся созданными легко и вдохновенно — это эстетическое качество в XVI веке обозначалось словом *sprezzalura*, или как «искусство скрывать искусство»[15], и очень ценилось.

АПЕЛЛЕС

Вместе с тем некоторые современники, писавшие о смерти Рафаэля, оплакивали не столько живописца, сколько знатока римских древностей. Связь Рафаэля с Античностью была глубокой и давней. Античные мотивы, как правило опосредованные творчеством других художников, проникли в его творчество еще в урбинский период. Оказавшись в Риме, художник усердно принялся исследовать сохранившиеся оригиналы. По всей видимости, он довольно рано прослыл знатоком, раз уже в 1510 году его дальний родственник, знаменитый архитектор Донато Браманте, избрал Рафаэля судьей в неофициальном конкурсе на реконструкцию считавшейся утраченною руки недавно раскопанной статуи Лаокоона. Впоследствии изучение Античности было организовано с большим размахом и не ограничивалось лишь Римом. Рафаэль получал зарисовки антиков со всей Италии и даже из находившейся под властью турок Греции: так, в рисунках к «Битве Константина» обнаруживается влияние созданного Фидием фриза афинского Парфенона. Зарисовки антиков становились основой для отдельных фигур и целых композиций. Большинство римских произведений Рафаэля имеет под собой один или несколько античных прототипов. Рафаэль не столько цитировал древние композиции, используя их для расширения изобразительного словаря, сколько формировал на их основе сам язык современного искусства, творил новую классику. Статуарность, торжественность, величественность позднего стиля Рафаэля и его школы, благородство и естественность пропорций фигур — прямое следствие внимательного изучения искусства Античности. Подражание древним носило программный характер: неслучайно в еще одном своем ватиканском автопортрете — фреске «Афинская школа» — Рафаэль изобразил себя в образе Апеллеса, легендарного древнегреческого живописца. Рафаэль — новый Апеллес — стал главным интерпретатором античного наследия, адаптировавшим его к современности.

Вслед за тем как Рафаэль сменил умершего Браманте на посту архитектора базилики Святого Петра, в 1515 году он получил также специально созданный для него пост префекта мраморов и изваяний [16]: ему было поручено подыскивать среди древних руин камни для строительства Сан-Пьетро, но также — спасать от разрушения те из них, что имели ценность. Согласно папскому указу, Рафаэлю должны были в течение трех дней докладывать о новых раскопках в Риме и окрестностях. Так художник стал одним из основоположников современной государственной системы по защите памятников и начал восприниматься как главный хранитель римских древностей.

Все последние годы Рафаэль работал над грандиозной реконструкцией древнего Рима: он исследовал сохранившиеся остатки зданий, проводил раскопки, штудировал описания города у античных авторов, чтобы на основе всех этих данных составить сборник чертежей и грандиозный план, где во всех деталях была бы представлена древняя столица. Эта работа, которая проводилась по приказанию самого папы и на которую возлагали большие надежды (считалось, что за составлением проекта реконструкции может последовать действительное возрождение прежнего великолепия), так и не была завершена. В связи с этим друг и ближайший соратник Рафаэля в деле изучения Античности Бальдассаре Кастильоне сложил на его смерть такие строки:

Ныне ж и ты, Рафаэль, истерзанный Вечный город
гением чудным своим вновь оживить пожелал.
То, что много веков истреблялось огнем и железом, —
Рима былую красу — снова задумал вернуть.
Тем возмущенная Смерть, подстрекаема завистью черной,
сил презирая расцвет, жизнь отняла у тебя.
Горе! Ушедший от нас столь рано в цветущие годы
напоминает и нам о неизбежном конце [17].

Согласно воле самого Рафаэля, он был похоронен в Пантеоне — древнеримском храме, превращенном в христианскую церковь. Это необычное решение (до того в храме хоронили лишь священников) [18], потребовавшее специального разрешения папы римского, было, без сомнения, программным жестом: Рафаэль хотел навсегда ассоциироваться с древним Римом и действительно был в глазах современников олицетворением возрожденной славы древних. Гибель Рафаэля оплакивалась как вторая гибель Рима, и последовавшее за ней через шесть лет *Sacco di Roma* — чудовищное разграбление города немецкими ландскнехтами Карла V — лишь закрепило эту ассоциацию.

Несмотря на то что сам художник до конца жизни гордо звал себя Урбинцем, отныне он ассоциировался с Римом. Рафаэль стал неотъемлемой частью римского мифа, частью *genius loci* Вечного города, а потому и сам причастился вечности. Отныне в город ехали не только к святому Петру, но и к Рафаэлю. Именно доступные для посетителей римские произведения Рафаэля на протяжении XVI–XVIII веков были самыми известными его работами: «Мадонна ди Фолиньо» в церкви Санта-Мария-ин-Арачели, «Мадонна ди Лорето» в Санта-Мария-дель-Пополо, росписи виллы Агостино Киджи (более известной как вилла Фарнезина) и церкви Санта-Мария-делла-Паче, ватиканские Станцы и Лоджии и, наконец, «Преображение», в XVI веке почитавшееся величайшей картиной в мире [19].

Рим ассоциировался с Рафаэлем, но и Рафаэль ассоциировался с Римом, а значит, с империей, властью. Рафаэль (как и Апеллес) был придворным художником, да и просто придворным с титулом кубикулария (в русской традиции — постельничий). Его работы украшали дворцы, посылались в качестве дипломатических подарков, служили прославлению знатных владельцев, в первую очередь пап. Характерно, что многие из качеств, приписываемых творениям Рафаэля, например *grazia* или *sprezzalura*, также рассмотрены в знаменитом трактате его друга Бальдассаре Кастильоне [20] как свойства идеального придворного. Нужно отметить, что сам классицизм, искусство порядка, иерархии и традиции, по известному определению Анри Цернера, есть «искусство власти и властное искусство»[21]. Все это сильно повлияло на последующую репутацию искусства Рафаэля, его восприятие заказчиками и властными институциями.

СТИЛЬ

Рафаэль был чрезвычайно восприимчив к влияниям. Он с легкостью впитывал манеру самых разных художников: Перуджино, Фра Бартоломео, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Подчас одного взгляда на произведение другого художника для него было достаточно, чтобы усвоить его приемы. По верному замечанию Вёльфлина, в отличие от тех же Микеланджело и Леонардо, чьи ученические работы сразу выделяются, Рафаэль растворялся в собственном учителе [22]. Микеланджело подчеркивал, что Рафаэль добился своего искусства «долгими занятиями»[23].

Однако при всей очевидности заимствований такая всеядность не приводила к эклектичности. Главным, определяющим свойством стиля Рафаэля была гармония. Гармония эта столь всепоглощающа, что в ней, кажется, сложно

Рафаэль
Мадонна Альба
Национальная галерея искусства, Вашингтон

Рафаэль
Мадонна с Младенцем и святым Иоанном (Прекрасная садовница)
Лувр

14 *Dolce L.* Dialogo della pillura inlilolalo L'Arelino. Venezia, 1557. P. 50.
15 Ars esl celare arlem («Искусство — в том, чтобы скрывать искусство») — восходящая к Овидию латинская поговорка.
16 Впоследствии этот пост трансформировался в пост префекта древностей (среди прочих его будет занимать И. И. Винкельман).
17 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 192.
18 Вряд ли это решение, как иногда сообщается, было продиктовано желанием упокоиться рядом с умершей в том же 1520 году Марией Биббиена, племянницей кардинала Биббиены, за которую шесть лет безуспешно сватали Рафаэля. Ее мемориальная табличка в Пантеоне от имени Рафаэля подписана его душеприказчиками; это может указывать на то, что их смерть разделял лишь небольшой промежуток и решение о захоронении обоих в Пантеоне принималось самим Рафаэлем.
19 Среди прочих известно свидетельство испанского художника Пабло де Сеспедеса, приехавшего в Рим в 1577 году, в своих заметках о путешествии называвшего «Преображение» лучшей картиной, когда-либо написанной масляными красками. См.: *Henning A.* Raffaels *Transfiguralion* und der Wellslreil um die Farbe. Kolorilgeschichlliche Unlersuchung zur römischen Hochrenaissance. München ; Berlin : Deulscher Kunslverlag, 2005. S. 220.
20 *Кастильоне Б.* Придворный // Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб. : Алетейя, 2002. С. 181–247.
21 *Zerner H.* Classicism as Power // Arl Journal. 1988. Vol. 47. No. 1. Pp. 35–36.
22 *Вёльфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб. : Алетейя, 1999. С. 79.

разглядеть личность самого художника. Ясный, благородный и величественный стиль Рафаэля кажется имперсональным — выражением не личного гения, но большой традиции. Подобное вообще свойственно адептам классики, стремящимся приблизиться к некоему единому для всех идеалу, а не выразить свое субъективное чувство. Однако Рафаэль не столько следовал за неким сложившимся представлением об идеале, сколько создавал его, был не классицистом, но — классиком.

Леонардо, увлеченный наукой не меньше, чем живописью, стремился проникнуть в тайны бытия, Микеланджело расширял горизонты изобразительности. Рафаэль, самый молодой в плеяде мастеров Высокого Возрождения, не стремился к революционным новшествам, но, суммировав достижения предшественников, объединил их в одно целое, проникнутое грацией и гармонией. Рафаэль сформулировал изобразительный идеал, который остался в европейской культуре навсегда: «Поистине, именно благодаря ему мы и обладаем единством искусства, цвета и замысла, доведенным до той вершины и до того совершенства, о которых нельзя было и мечтать, и пусть ни одна человеческая душа и не думает о том, чтобы когда-либо его превзойти»[24].

Рафаэль
Афинская школа. Фрагмент:
Автопортрет Рафаэля
Ватиканские музеи

ЛИЧНОСТЬ

Парадоксальным образом, при всей имперсональности стиля Рафаэля, ему, быть может, как никакому другому художнику той эпохи, подходят слова, сказанные много позже Ж.-Л. Л. де Бюффоном: «Стиль — это человек», — столь важную роль в восприятии искусства мастера играла его личность и судьба. Так, Вазари, говоря о художественных достоинствах произведений, вовсе не ставит Рафаэля на первое место среди прочих современников. В его глазах тот уступает не только Микеланджело, но и Леонардо да Винчи. Его главное преимущество он видит совсем в другом: «Природа именно его и принесла в дар миру в то время, когда, побежденная искусством в лице Микеланджело Буонарроти, она в лице Рафаэля пожелала быть побежденной не только искусством, но и добронравием»[25]. Заключает же он жизнеописание «обаятельнейшего Рафаэля Урбинского»[26] так: «Все те, кто будет подражать его трудолюбию в искусстве, удостоятся почестей мирских, а те, кто уподобится ему святостью своих нравов, — награды небесной»[27]. Следует отметить, что в год смерти Рафаэля Вазари исполнилось только девять лет, он опирался на чужие свидетельства, уже сложившийся миф. Однако и современники описывали Рафаэля как человека дружелюбного, добродетельного и открытого. В самом его имени был намек на святость: художник носил имя архангела Рафаила, более всего известного чудом исцеления от слепоты, а его фамилия, которую записывали как Санцио, Санти или даже Санто, была созвучна слову *santo* — «святой». Вместе с тем любвеобильность Рафаэля, почти анекдотичная в описании Вазари, делала его образ более человечным. Чрезвычайно важно и то, что ранняя смерть спасла Рафаэля от старости: в отличие от старцев Микеланджело и Леонардо, он навсегда остался молодым и миловидным, лишенным каких-либо физических изъянов и тем более подходящим на роль идеального живописца.

Столь же безоблачной казалась впоследствии и эпоха Рафаэля. Вскоре после его смерти внезапно прервалось мирное и расточительное правление папы Льва X. Один за другим последовали экономический кризис, эпидемия чумы, наводнение и, наконец, *Sacco di Roma* — невиданная катастрофа, в глазах современников сопоставимая лишь с разорением древнего Рима варварами. Параллельно в Германии и Англии разгорелась Реформация — колебались самые основы мироздания. На фоне всего этого 1510-е казались золотым веком; этот образ пестовался и самими понтификами — Юлием II и Львом X [28], и именно так определил ту эпоху Вазари: «...ибо так мы вправе назвать счастливое время Льва X за талантливых его мужей и знатных художников»[29].

Итак, уже в 1520 году Рафаэль — это Христос и Апеллес, Рим католический и Рим античный, золотая середина и золотой век. Одним словом — воплощенный идеал.

Рафаэлевский миф сложился уже при жизни художника и окончательно оформился вскоре после его смерти. С течением веков он продолжал развиваться и обогащаться, те или иные стороны выходили на первый план, но основы были заложены уже в 1520 году.

XVI ВЕК. РАФАЭЛЬ И МИКЕЛАНДЖЕЛО

СТРАШНЫЙ СУД

1520-й, год смерти Рафаэля, считается концом Высокого Возрождения. Годом ранее, в 1519-м, в далекой Франции умер Леонардо да Винчи. Из триады «божественных» в живых оставался Микеланджело, которому было суждено прожить еще 44 года.

Противостояние Микеланджело и Рафаэля — глубже и значительней, чем просто борьба двух придворных живописцев за внимание и заказы понтифика. Они воплощают собой два принципиально разных типа художника, постоянно встречающиеся в истории искусства [30]. Рафаэль был окружен учениками, Микеланджело работал в одиночку [31]; Рафаэль был восприимчив к творчеству других, Микеланджело — замкнут на себе; Рафаэль стремился к абсолюту, вечному идеалу, Микеланджело был субъективен, выражал в искусстве собственные страсти и переживания. Главное свойство творений Рафаэля, по Вазари, — *grazia* (благодать), Микеланджело — *terribilità* (священный трепет, или страх Божий); Рафаэля сравнивали с Петраркой, Микеланджело — с Данте [32]. И так далее: гармония и драма, женское и мужское, линия и объем, — везде

23 *Condivi* A. Vila di Michelangelo Buonarroli scrilla da Ascanio Condivi suo discepolo. Pisa, 1823. P. 82.
24 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 190.
25 Там же. С. 154.
26 Так он назван в жизнеописании Браманте. Там же. С. 82.
27 Там же. С. 191.
28 Уподобления прослеживаются как в придворной риторике, так и в изобразительном искусстве, например фресках Микеланджело в Сикстинской капелле или на вилле Поджо-а-Кайано. См.: *Slinger C. L.* The Renaissance in Rome. Bloomington : Indiana Universily Press, 1998. Pp. 296–299; *O'Malley J.* Fulfillmenl of lhe Chrislian Golden Age Under Pope Julius II: Texl of a Discourse of Giles of Vilerbo, 1507 // Tradilio. 1969. Vol. 25. Pp. 265–338.
29 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 438.
30 Они прямо соотносятся с теми, что описаны в известном тексте В. М. Жирмунского «О поэзии классической и романтической»: «Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. Как искусный зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось, подчиненное законам равновесия; если здание укрепилось по законам художественного равновесия, цель поэта достигнута, он создал произведение искусства, прекрасное и совершенное. Классический поэт принимает в расчет лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал. Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до "личности" и "психологии" зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание? Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе, "раскрыть свою душу". Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. Он ликует от радости или кричит и плачет от боли; он проповедует, поучает и обличает, имеет тенденцию, если не всегда грубо-сознательную, то по крайней мере желание подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия. Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, "человеческим документом". Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении» (*Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. С. 134–135).
31 Начав расписывать потолок Сикстинской капеллы и осознав, что помощники не во всем достаточно умелы, он предпочел отказаться от их услуг и закончить титаническую работу самому.
32 Эти сравнения приводятся у Лодовико Дольче: *Dolce L.* Dialogo della pillura inlilolalo L'Arelino. P. 48.

Микеланджело
Страшный суд.
Фреска Сикстинской капеллы
Ватиканские музеи

Рафаэль и Микеланджело находились на разных полюсах. Одним словом, Рафаэль — классик, лучезарный Аполлон [33], Микеланджело — романтик, неистовый Дионис.

Как и любые противоположности, они соединялись в противоречивом единстве, образовав два полюса, инь и ян, так называемого римского стиля — и потому, при всем различии их манер, влияние одного подчас трудно отделить от влияния другого.

Но если Рафаэль олицетворял неизменный и совершенный идеал, то Микеланджело показал возможность альтернативы. Потому именно индивидуалистическое, экспрессивное, субъективное искусство позднего Микеланджело в первую очередь определило искусство маньеризма, началом которого считается тот же роковой 1520 год.

Маньеризм, как и подобает индивидуалистичному искусству, многолик. Великое разнообразие личных и региональных манер, которое понимается под этим словом, довольно сложно привести к единому знаменателю. Раздробленность, индивидуальность, штучность — одни из главных характеристик маньеризма, которые распространяются на всё: от общей картины развития искусств до композиционной организации произведений; цвет зачастую мыслился отдельно от рисунка, а красота каждой фигуры в картине ценилась выше выразительности композиции в целом.

После смерти Рафаэля уже никто не стремился к всеобъемлющей гармонии. Каждый старался выразить себя, найти свой путь, но для этого вынужден был так или иначе оглядываться на Рафаэля, олицетворявшего норму, точку отсчета, что притягивала одних и отталкивала других.

Фрагмент статьи В. Успенского «Рафаэль и маньеризм» (Линия Рафаэля. 1520–2020 : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020)

33 С Аполлоном сравнивал Рафаэля Винкельман.

ИТОГИ XVII ВЕКА

XVII век, время становления основ современной науки, формирования абсолютистской Франции, колониальных империй Испании и Голландии, экономического подъема Рима и усиления папской власти под знаменами Контрреформации, был эпохой «собирания камней», складывания больших художественных систем, многие из которых — классицизм Пуссена и барокко Рубенса, большой стиль Лебрена и болонский академизм — опирались на авторитет Рафаэля как на «столп и утверждение истины».

Центрами почитания Рафаэля были академии: от неформальных художественных объединений в Болонье и Харлеме до официальных институций в Риме и Париже. В академиях формулировалось новое понимание истории искусства, в центр которой ставилась классическая традиция во главе с Рафаэлем. Легко заметить, что Рафаэль в ту эпоху пользовался наибольшим почитанием в католических странах: Папском государстве, Франции, Фландрии, для которых само понятие традиции было системообразующим. К концу XVII века Рафаэль бесповоротно закрепляется в роли единственного идеала в искусстве. Лишь отдельные голоса противостояли общему хору.

Наиболее холодны к Рафаэлю были державшиеся особняком художники, которых иногда объединяют под термином «реализм»: Караваджо, Рембрандт, Веласкес, хотя каждый из них все равно так или иначе взаимодействовал с его наследием.

Закрепление за Рафаэлем статуса священного родоначальника классической традиции определило его последующее почитание, но и сыграло с ним злую шутку.

Фрагмент статьи В. Успенского «Рафаэль в эпоху Контрреформации и барокко» (Линия Рафаэля. 1520–2020 : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020)

XVIII ВЕК. РОКОКО

Идеалистическое искусство Рафаэля было для художников рококо уже выученным уроком и к тому же казалось слишком серьезным и холодным, навевало скуку: «Глупа как истина, скучна как совершенство». Среди мастеров прошлого у них были свои авторитеты: Рубенс, Корреджо, венецианцы, Рембрандт. Рафаэль воспринимался либо как школьный художник — собрание прописных истин для начинающих, либо как реликвия официозного академического искусства. Чуть чаще прочих к его композициям привычно обращались художники, тесно связанные с академией, наследники большого стиля Лебрена: Франсуа Лемуан, Шарль-Жозеф Натуар, Шарль ван Лоо. Из произведений Санти востребованнее всего были росписи Фарнезины — их настроение было более всего созвучно легкокрылому и игривому стилю. Во второй половине века, в эпоху сентиментализма, во французском искусстве более всего ценились рафаэлевские Мадонны и «Святые семейства», часто становившиеся моделями для трогательных семейных портретов с детьми.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Никола́ Пуссен
Святое семейство со святой Елизаветой и святым Иоанном Крестителем
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1213

№ 31

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Помпео Джироламо Батони
Святое семейство со святой Елизаветой и святым Иоанном Крестителем
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-12

КОНЕЦ РИМА

Екатерина II называла Рим «городом образцов» (*ville des modèles*) [34]. На протяжении XVIII века культурная роль города постепенно снижалась. Из центра художественной жизни Европы он постепенно превращался в культурный курорт, игрушечный городок в табакерке, каким его изображали такие граверы XVIII века, как Джузеппе Вази или тот же Вольпато [35]. Художественное и археологическое наследие Рима почиталось по всей Европе, но культурная инициатива переходила в другие страны. Так и Рафаэль, с Римом неразрывно связанный, терял свою власть над умами художников. Многократно скопированный в гравюрах, рисунках, живописи и прикладном искусстве — целиком и в деталях, — разобранный на цитаты, как на сувениры, расщепившийся на десятки других европейских «Рафаэлей»: французских, немецких, английских, он, казалось, исчерпал возможности творческой интерпретации, оставаясь лишь идеалом академий, призванных хранить художественные устои.

Точка в истории Рима XVIII века и всего Нового времени была поставлена в 1797 году, когда в город вошли войска революционной Франции. Папа римский изгнан, при поддержке местного населения провозглашена республика. Город подвергся разграблению, а его сокровища — включая «Преображение» и другие картины Рафаэля — были в 1797 и 1811 годах вывезены в Париж. Позже они, как и папа, вернулись, но от нанесенного удара Рим уже не оправился. Если в XVIII веке развитие искусства определялось двумя главными центрами: Парижем и Римом, то в XIX веке единственной столицей европейского искусства становится Париж.

Фрагмент статьи В. Успенского «Рафаэль в XVIII веке» (Линия Рафаэля. 1520–2020 : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020)

34 Письма императрицы Екатерины II барону М. Гримму (годы с 1774 по 1796) // Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1878. Т. 21. С. 102.

35 Исключение составляют прославленные гравюры Пиранези.

НЕМЕЦКИЕ РОМАНТИКИ

История восприятия искусства Рафаэля находит некоторые параллели в истории европейского христианства, что подтверждает неслучайность ассоциации Рафаэля с Христом. Раскол, смятение, разделение, религиозные войны в эпоху маньеризма соответствуют многообразию противоречивых реакций на Рафаэля. Упорядочиванию, нравственному обновлению и экспансии католичества, объединительным процессам внутри протестантизма сопутствовало формирование опирающихся на наследие Рафаэля художественных систем XVII века. Скепсис, ирония и размывание основ в XVIII столетии в равной мере затронули веру во Христа и авторитет Рафаэля. Французская революция совершалась под знаменами атеизма, однако начало XIX века сопровождало религиозное возрождение. Инициатива принадлежала немецким протестантским странам, и именно оттуда пришло новое осмысление искусства Рафаэля.

В 1810-м группа говорящих по-немецки художников поселилась в опустевшем по приказу Наполеона католическом монастыре близ Рима, образовав особое художественное братство. Все они имели академическую выучку, и все были ею недовольны, считая неоклассицизм Менгса и ампир Давида холодными и пустыми. К тому же последний был языком врага — Наполеон только что подчинил себе немецкие земли. Сами они называли свое объединение Союзом святого Луки — на манер средневековых гильдий, предшествовавших академиям. Современники же иронически прозвали их назарейцами — из-за религиозности, старомодных одежд и длинных волос они напоминали евангельскую секту назореев.

Вся классическая традиция XVI–XVIII веков была в их глазах обесценена. Устояли лишь Рафаэль и художники Раннего Возрождения. В них молодые немцы видели воплощение подлинного религиозного чувства, утраченного позднейшими художниками в погоне за внешней красотой. Еще с XVI века Рафаэль почитался воплощением духовного начала в искусстве, однако в XVIII веке эта сторона его мифа отошла на второй план — неоклассики больше ценили его связь с Античностью и чисто пластические качества стиля. Романтики и предшествовавшие им сентименталисты заново открыли проникновенность рафаэлевских образов, их способность пробуждать чувства — в спектре от нежного умиления до религиозного горения. Важно было и то уникальное положение, которое занимал Рафаэль в истории искусства. Его римские работы — воплощение высокой классики, но юношеские — созданные во Флоренции и Сиене и особенно в Урбино и Перудже — принадлежат Раннему Возрождению, тесно связанному с искусством Средних веков. Они были куда традиционнее работ его старших современников: Леонардо и Микеланджело. Если для Винкельмана Рафаэль был мостом, соединявшим современность с Античностью, то для романтиков он связывал современность со Средневековьем.

Именно на ранние религиозные работы Рафаэля в своем протестном архаизме ориентировались назарейцы, а вслед за ними и многие другие романтики. Эти произведения, разумеется, были известны и ранее, но оставались в тени превозносимых римских работ и имели в основном локальное значение. Теперь ориентиры изменились — именно со времен романтизма Рафаэль приобрел славу «живописца Мадонн», какую имеет и поныне.

Программное произведение назарейцев — «Триумф религии в искусстве» Фридриха Овербека (1829–1840, Штеделевский институт, Франкфурт; гризайльная версия — в Эрмитаже). Название ясно формулирует основной тезис. На полотне представлены десятки художников, от средневековых миниатюристов до самого Овербека, что творят и дискутируют, осененные небесным явлением: Мадонной в славе с сонмом святых — покровителей искусства. В центре бьет фонтан — евангельский «источник, текущий в жизнь вечную»: в отличие от Кастальского ключа, что струился вниз по языческому Парнасу, он направлен к небесам. Композиция картины является вариацией рафаэлевской «Диспута́», отдельные фигуры — цитатами из «Афинской школы», «Мадонны Макинтош» и других произведений Рафаэля, однако все они представлены в более застылой, лаконичной и сдержанной манере ранних, доримских работ художника. Даже цитируя Рафаэля, Овербек архаизирует его.

Важный мотив «Триумфа религии в искусстве» — единство итальянских и немецких мастеров перед троном Мадонны. В толпе художников равнозначное место занимают Рафаэль и Дюрер, Леонардо и Гольбейн. Становление ро-

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Фридрих Иоганн Овербек
Триумф религии в искусстве
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-7597

мантизма сопровождало все возрастающее значение национальной идентичности, особенно обострившееся после победы над Наполеоном. Соединение сюжетов из национальной истории со стилистикой итальянского Ренессанса — отличительная черта многих романтических работ (хотя среди тех же назарейцев были нередки примеры обращения исключительно к Северному Ренессансу). Здесь не видели противоречия: стилистика раннего Рафаэля мыслилась романтиками универсальной, общесредневековой. Хрестоматийный пример — хранящаяся в Эрмитаже картина «Певец» братьев Рипенхаузен (1820). Иллюстрирующая стихотворение Гёте, она восходит к Рафаэлю не только стилистически: целый ряд фигур прямо цитирует его произведения — от «Афинской школы» до «Мадонны в кресле». Впоследствии этот подход был перенят и в других национальных школах: например, во Франции он воплотился в так называемом стиле трубадур, хотя за обилием красочных исторических деталей подчас сложно разглядеть рафаэлевский прототип [36]. Так манера и образы раннего Рафаэля легли в основу универсального языка европейской исторической живописи.

Особое значение — не только у романтиков, но и во всей немецкой культуре XIX века — имела одна картина: «Сикстинская Мадонна». Тот факт, что по воле судьбы именно эта работа Рафаэля в 1754 году стала первой и наиболее значительной картиной Рафаэля в Германии, представляется счастливым, судьбоносным совпадением. Только в Германии эпохи романтизма она могла быть оценена по достоинству. Картина долго находилась на периферии внимания: ее видели редкие художники, специально приезжавшие в Пьяченцу, но не только ни одной гравюры, а и даже, кажется, рисунка с нее не было сделано. Созданная в римский период, она тем не менее не вошла в академический канон. Вазари кратко о ней обмолвился, сказав лишь, что это «вещь поистине из ряда вон выходящая и единственная в своем роде»[37]. Она действительно выделяется среди всех работ Рафаэля — прежде всего особым чувством, будоражащим психологизмом образов, в противоречивом единстве слитых с обычной для Рафаэля гармонией и миловидностью. Направленные прямо на зрителя взгляды Марии и Христа полны скорби, предчувствия Голгофы. Мотив предвиденья будущих Страстей был традиционен для католических Мадонн еще со Средневековья, но нигде не был воплощен с такой простотой и силой, сообщающей значение всеобъемлющего символа. В XVIII–XIX веках этот взгляд будоражил, доводил до религиозного экстаза, являлся во сне, сводил с ума.

Частью романтического подхода к искусству было жизнестроительство — отношение к собственной жизни как части творческого процесса, сознательное ее формирование в соответствии с исповедуемыми идеалами. Отсюда стилизация под средневековую мастерскую, старомодные одежды и прически назарейцев. Отсюда же — пристальное внимание к личности, биографии Рафаэля. В 1816 году братьями Рипенхаузен была издана первая серия гравюр, посвященная сценам из жизни художника [38]. За ней последовали другие, ей подобные. Как и в отношении наследия мастера, назарейцы расставляли свои акценты в биографии художника: уделяли особое внимание его детству и юности в Урбино и Перудже, создав образ ангелоподобного Рафаэля-ребенка, подчеркивали религиозность художника, его тесную связь с папой римским.

Прежде Рафаэль воспринимался скорее как отвлеченный идеал искусства. Теперь сама его жизнь становится мифом, граничащим с агиографией — житием святого: неслучайно особое внимание уделяется сцене смерти художника — его перехода в вечность. В Европе выпускается несколько его биографий, местами паломничества становятся места земной жизни Рафаэля, подчас совершенно недостоверные: родительский дом в Урбино, дворец и вилла в Риме. Особым почитанием пользовался хранившийся в Академии святого Луки череп Рафаэля. Он выставлялся рядом с упоминавшейся ранее картиной «Святой Лука, пишущий Мадонну», среди художников существовал обычай дотрагиваться до него своими кистями, приехавший в Рим Гёте заказал с него гипсовый слепок. Чтобы установить подлинность реликвии, в 1833 году в торжественной атмосфере была вскрыта гробница Рафаэля в Пантеоне, где были обнаружены и тут же тщательно изучены подлинные останки художника.

Оборотной стороной высоких духовных стремлений немецкого романтизма стал бидермейер — бюргерское, бытовое, приземленное прочтение его идеалов. Не избежал его и Рафаэль. По всей Европе практика копирования рафаэлевских образцов превращается из части аристократического воспитания в обывательское хобби, а репродукции его самых умилительных работ — в гравюре и фарфоре, в бронзе и вышивках — всё чаще проникают в быт; водевильная история любви Рафаэля и Форнарины, особенно популярная во Франции и Италии, становится расхожим сюжетом салонных картинок. Лелеемая назарейцами возвышенная духовность, будучи воспринята массовой культурой, оборачивается откровенным китчем. Формируется и собственный рафаэлевский канон: если иконой романтиков была «Сикстинская Мадонна», в особенности лики Марии и Христа, то предмет восхищения и нещадного тиражирования для немецкого бидермейера и интернационального Салона — скучающие ангелочки из «Сикстинской Мадонны» и «Мадонна в кресле», совершенно этим обесцененные.

РУССКИЙ РОМАНТИЗМ

Хорошо известно влияние немецких романтиков на русскую культуру первой половины XIX века. Однако для русского художественного процесса была характерна некоторая инерция, обусловившая более длительное господство классицизма, так что романтические по духу произведения нередко облекались в строгие академические формы.

По-своему воспринял романтическую тягу к национальному в искусстве тесно связанный с Академией художеств Алексей Венецианов (1780–1847). Его русские крестьяне, облеченные в идиллические образы ранних рафаэлевских Мадонн, — явление того же порядка, что и изображаемые романтиками герои национальной истории. Стоит, однако, отметить, что у Венецианова это соединение было менее нарочитым и потому — в лучших произведениях — более гармоничным.

Назарейцами восторгался склонный к духовным исканиям «русский римлянин» Александр Иванов (1806–1858), а вслед за ним — Жуковский и Гоголь. Сын академического живописца, Иванов оставался верен догме и образцам официального искусства, но ставил себе цели, каких академическое искусство не знало. В беседе с Чернышевским художник так сформулировал свою цель: «Соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации — вот задача искусства в настоящее время»[39]. Приступая к работе над своим главным произведением — «Явление Христа народу» (1837–1857), он прежде всего обратился к Рафаэлю, к его главному академическому образцу — «Преображению». Сама идея со- и противопоставления Христа и народа восходит к уникальной трактовке евангельского сюжета Рафаэлем. Иванов выполнил ряд копий с голов персонажей нижней части «Преображения», которые, наряду с другими классическими образцами, стали основой для персонажей «Явления». Иванов не воспринял архаизирующую стилистику назарейцев (хотя Стасов усматривал сходство с Овербеком в трактовке одежд [40]), однако, как и они, искал в Рафаэле не только идеальную форму и упорядоченность, но и источник сильного религиозного чувства. В выполненном им в Дрездене карандашном рисунке с голов «Сикстинской Мадонны» небольшие отличия от оригинала — более строгое выражение лица, увеличенные, драматически зачерненные зрачки — усиливают мистицизм рафаэлевских образов.

Как и у его немецких коллег, следование Рафаэлю приняло у Иванова характер подвижничества. Перфекционизм и, как следствие, чрезвычайно длительная работа над произведением были общим свойством многих романтиков. Иванов работал над «Явлением Христа народу» 20 лет, Овербек посвятил 12 лет «Триумфу религии в искусстве». Гравер Иоганн Мюллер потратил 10 лет на создание гравюры с «Сикстинской Мадонны». Его русский коллега Федор Иордан 16 лет зарисовывал и гравировал «Преображение». Этот перечень можно продолжать.

Даже с большей страстью, чем в Германии, почитали в России «Сикстинскую Мадонну». «Это не Мадонна, это вера Рафаэля»[41], — писал Александр Бестужев-Марлинский. «Сикстинская Мадонна» стала главным религиозным образом XIX века — века сомнения и богоискательства, который уже не удовлетворяли гармоничные и совершенные образы. Ее репродукции висели в кабинетах Толстого и Достоевского — женские образы последнего, кажется, смотрят на нас взглядом «Сикстинской Мадонны». Создавая образы Мадонн, русские художники, особенно — романтического или символистского склада, неизменно обращались к «Сикстинской Мадонне». Чем ближе к концу века, тем выше поднимался градус трагизма во взорах, у Врубеля достигший почти мунковской экспрессии.

Алексей Венецианов
Сенокос
Государственная Третьяковская галерея

36 Так, композиция картины Флёри Ришара «Валентина Миланская, оплакивающая смерть мужа, герцога Орлеанского, убитого в 1407 году герцогом Бургундским Бесстрашным» (1802, Эрмитаж), считающейся одной из отправных точек стиля трубадур, восходит к гравюре Раймонди по Рафаэлю «Сон святой Елены».

37 *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. С. 181.

38 *Riepenhausen F. und J.* Leben Raphael Sanzios von Urbino Vila di Rafaele Sanzio da Urbino. Frankfurl am Main, 1816. Другая серия на ту же тему, изданная позже одним Иоганном Рипенхаузеном: *Riepenhausen J.* Vila di Raffaelle da Urbino. Roma, 1833.

39 Цит. по: *Ковалевская Н. Н.* История русского искусства первой половины XIX века. М. : Искусство, 1951. С. 171.

40 *Стасов В. В.* О значении Иванова в русском искусстве // Стасов В. В. Избр. соч. : живопись, скульптура, музыка : в 3 т. М. : Искусство, 1952. Т. 2. С. 81.

41 *Бестужев-Марлинский* А. А. Соч. : в 2 т. М. : Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 186.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Неизвестный художник по картине Рафаэля
Мадонна с Младенцем (Мадонна Макинтош)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6968

ЭНГР

Таким же противоречивым ретроградным новатором, как Иванов и назарейцы, был Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867). Энгр — ученик Давида, многим ему обязанный. Его рано сформировавшийся стиль претерпел мало изменений на протяжении жизни. Его идеалы были ясно и категорично им сформулированы: «Я хочу, чтобы все знали: уже с давних пор в своих произведениях я следую только одному образцу — Античности и великим мастерам того прославленного века, когда Рафаэль установил вечные и незыблемые пределы прекрасного в искусстве. Мне кажется, я доказал в моих картинах мое единственное стремление быть на них похожим и продолжать искусство, начав с того, на чем они остановились. Итак, я — хранитель верных доктрин, а не новатор»[42]. А также: «Пусть мне больше не говорят о следующем нелепом изречении: “Нужно новое, надо следовать за своим веком, все меняется, все изменилось”. Это не что иное, как софизм… Разве природа меняется, разве свет и воздух меняются, разве страсти человеческого сердца изменились со времен Гомера? “Надо следовать за своим веком”. Но если мой век неправ? <…> В великие столетия Нового времени гениальные люди снова делали то, что сделали до них. Гомер и Фидий, Рафаэль и Пуссен, Глюк и Моцарт в действительности говорили одно и то же»[43]. Бескомпромиссность заявлений Энгра — защитная реакция на девальвацию классических идеалов в современном ему искусстве. Последний апостол классической традиции, он, так же как Иванов и назарейцы, полжизни прожил в Риме; но если в XVI или XVII веке приезд в Рим означал стремление быть в центре художественной жизни, то в XIX веке он был формой эскапизма, в котором, однако, звучал и некий вызов.

Энгр пристально изучал Рафаэля и много копировал в живописи и в графике — почти исключительно работы римского периода; наследник академической традиции, он не стремился, как назарейцы, открыть нового Рафаэля, но — воспринять и усвоить его высокую классику. Хранящаяся в Эрмитаже копия с «Мадонны Макинтош», вероятно, восходит к копии, выполненной Энгром: в ней сохранены изменения, внесенные художником в сильно пострадавший оригинал Рафаэля [44]. Цитаты из Рафаэля, а также отдельные приемы, почерпнутые в его произведениях, рассыпаны по всему творчеству Энгра.

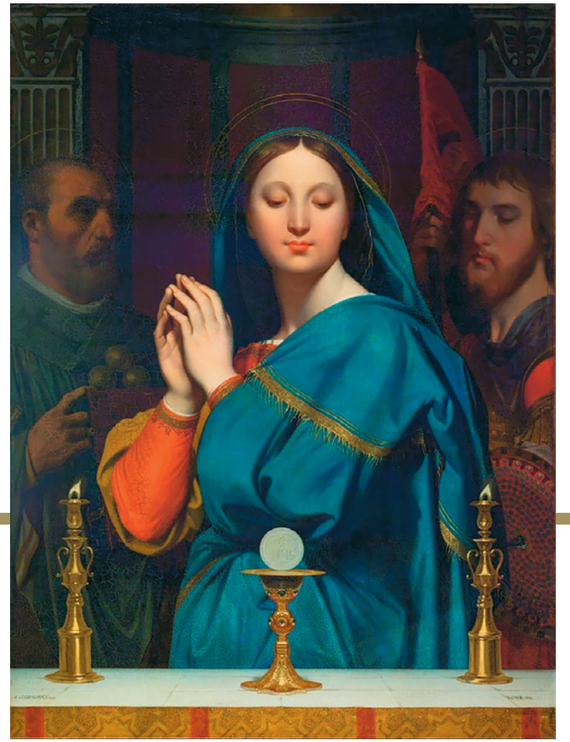
Художник разделял внимание романтиков к личности Рафаэля и собирался создать серию работ, посвященных сценам из его жизни [45], но написал лишь две композиции. Главная из них — «Рафаэль и Форнарина» — представляется программной, неслучайно она известна в пяти версиях, созданных в разные периоды творчества. Изображен сидящий перед мольбертом Рафаэль, в момент отдыха посадивший Форнарину на колени, но продолжающий, отвернувшись от нее, разглядывать свою начатую работу — «Форнарину» из палаццо Барберини. Тут же, неподалеку, — одно из наиболее ценимых Энгром произведений Рафаэля — «Мадонна в кресле»: считалось, что моделью для Мадонны послужила все та же Форнарина. В окне виднеются ватиканские Лоджии, перед ним — альбом с надписью «Библия Рафаэля» (сборник религиозных композиций из Лоджий). Композиция прочитывается как аллегория искусства, объединяющего и подчиняющего себе чувственное и духовное, любовь земную и любовь небесную, — то, что в XVI веке определялось словом *grazia*. Именно образ возвышенной женской красоты стал центральным в почитании Рафаэля Энгром.

Иногда преданность Рафаэлю была у Энгра явной и декларативной, как в созданной «в рафаэлевском и моем духе»[46] алтарной картине «Обет Людовика XIII» (1820–1824, Монтабан, собор Нотр-Дам), которая на Салоне 1824 года противостояла живописи Делакруа и принесла Энгру долгожданное признание. Было установлено, что ее композиция восходит к «Мадонне ди Фолиньо», фигура Марии — к «Мадонне Макинтош», один из ангелов — к росписи Санта-Мария-делла-Паче, а фигура Людовика — к «Пожару в Борго»[47]. Однако составленное из них целое далеко от Рафаэлевой гармонии. Как это часто случается, подлинная близость к Рафаэлю достигалась Энгром не там, где открыто заявлялась. В лучших и одновременно наиболее близких по духу к Рафаэлю произведениях Энгра — «Купальщица Вальпинсона» (1808, Лувр), «Портрет мадемуазель Ривьер» (1805, Лувр), «Источник» (1856, Орсе) — наблюдается скорее внутреннее родство, чем прямое заимствование. Наиболее показательна «Купальщица Вальпинсона» — главный шедевр Энгра, созданный молодым художником спустя два года после прибытия в Италию. В позе сидящей есть сходство с одной из граций виллы Фарнезина, а тюрбан на ее голове ассоциируется с головным убором обнаженной Форнарины, однако все это может быть и совпадением. Само ощущение вневременной гармонии, исходящее от фигуры, сочетание предельной простоты и тончайшей выверенности всех нюансов, естественности и идеальности — главных составляющих *grazia* — заставляют искать рафаэлевский прототип, которого, возможно, и не было.

Центральная, и, при всей простоте, самая радикальная идея художника: «Искусство должно быть только прекрасным и должно учить нас только красоте»[48] — главное, что отличает искусство Энгра от насквозь идеологизированных работ его учителя Давида и современных ему французских романтиков и что более всего сближает с Рафаэлем.

Как и у Рафаэля, основным выразительным средством Энгра, блестящего рисовальщика, была линия, главной пластической единицей — фигура. Красота линии была доведена им до геометрического, почти абстрактного совершенства. В погоне за ним Энгр не считался даже с правилами анатомии, чем навлекал на себя гнев наиболее строгих поборников академических норм. Вкупе с цельностью формы, простотой и ясностью композиции лучших работ Энгра это рождало ощущение строгого, самодостаточного совершенства.

Своим искусством, верностью возвышенным идеалам классики и целеустремленностью Энгр произвел столь сильное впечатление на французов, что для художников XIX века фактически заменил Рафаэля: как для позднейших салонных художников, так и для модернистов первым примером идеального в искусстве был Энгр.



Жан Огюст Доминик Энгр
Мадонна перед чашей с причастием
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

42 Энгр об искусстве. М. : Изд-во АХ СССР, 1962. С. 35.
43 Там же. С. 72–73.
44 Вместе с тем высказывается предположение, что Энгр мог копировать не оригинал, а другую копию, исполненную в XVII веке Себастьяном Бурдоном.
45 Первоначально предполагались следующие сюжеты: рождение Рафаэля, отъезд из Урбино, Рафаэль перед картиной Перуджино, Юлий II перед фреской «Диспута́», Лев X с Рафаэлем в Лоджиях, Рафаэль в окружении художников, Рафаэль на смертном одре, похороны Рафаэля. Описание см. в: *Delaborde H.* Ingres: sa vie, ses Iravaux, sa doclrine, d'après les noles manuscriles el les el les lellres du maîlre. Paris, 1870. P. 327–328.
46 Энгр об искусстве. С. 98.
47 *Pope-Hennessy J.* Raphael. New York : New York Universily Press, 1970. Pp. 253–255.
48 Энгр об искусстве. С. 87.

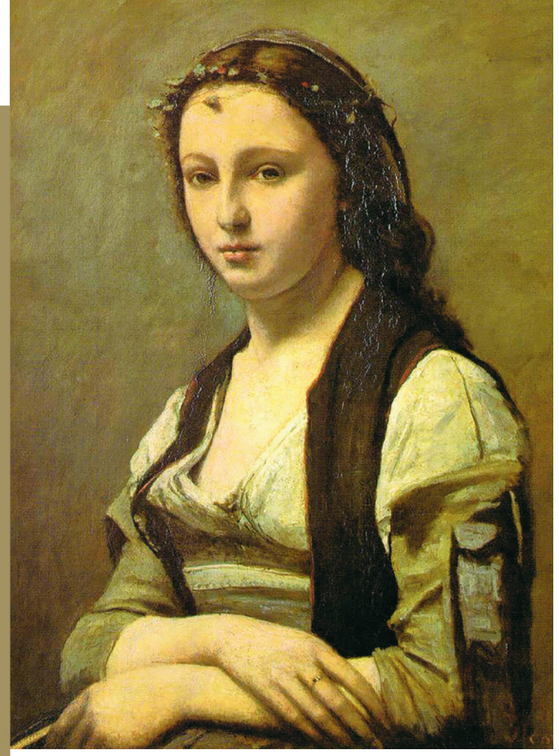
Назарейцы, Иванов и даже Энгр, при всей своей влиятельности, составляли скорее исключение из общей картины. Рафаэль жил в академиях и в совершенно девальвировавшем его салонном искусстве. Передовые отряды европейского искусства всё больше удалялись от Рафаэля. Особенно явным это стало в середине XIX века, в эпоху реализма. Лидер реалистов Курбе пренебрежительно дистанцировался от Рафаэля и открыто выражал презрение «рабам Рафаэля и Фидия»[49] во главе с Энгром. Влиятельные критики братья Гонкур бранили «Преображение»[50]. Толстой на склоне лет признавался в равнодушии к «Сикстинской Мадонне», находя сложенного из бумаги японского петушка-оригами более полезным [51]. Репин писал Стасову из Рима: «Но что Вам сказать о пресловутом Риме? Ведь он мне совсем не нравится: отживший, мертвый город, и даже следы-то жизни остались только пошлые, поповские (не то что в Венеции Дворец дожей). Там один "Моисей" Микельанджело действует поразительно, остальное, и с Рафаэлем во главе, такое старое, детское, что смотреть не хочется. Какая гадость тут в галереях! Просто смотреть не на что, только устаешь бесплодно»[52]. Идеалисту Рафаэлю противопоставляли реалиста Рембрандта, в котором единственном видели художника, достойного подражания [53].

И тут были исключения, но они скорее подтверждали правило. Восторженно высказывался о Рафаэле Иван Крамской (1837–1887), однако в его творчестве не отыскать следов влияния Санти, разве что, по остроумному предположению Т. И. Курочкиной, в «Неутешном горе» — далеком эхе «Сикстинской Мадонны»[54].

Исключением был и знаменитый пейзажист Камиль Коро (1796–1875), учившийся у последователя Давида и всю жизнь сохранявший симпатию к классической традиции. Особенно это заметно в его сравнительно редких портретах, главный из которых — «Женщина с жемчужиной» (1868–1870) — связан не только и не столько с «Джокондой», с которой его часто сравнивают, но — с «Форнариной» из палаццо Питти и, возможно, с хранящимся в Лувре эскизом к портрету Маддалены Дони [55]. Модель одета в костюм итальянской крестьянки: это намекает на то, что ассоциации с итальянским искусством неслучайны. Данный шедевр пожилого мастера — редкое по гармонии соединение живой непосредственности и возвышенной идеальности — кажется попыткой доказать возможность существования классической красоты в век реализма.

Особенно же показателен пример Эдуара Мане (1832–1883), от творчества которого иногда отсчитывают искусство модернизма. Воспитанный скорее старыми мастерами Лувра и поездками в Голландию и Италию, нежели своим учителем-академистом, Мане был антагонистичен большей части современной ему живописи. «Завтрак на траве» (1863, Орсе), отвергнутый официальным Салоном и выставленный на Салоне отверженных, спровоцировал скандал из-за своего вызывающе-фривольного сюжета — пикник двух одетых буржуа и двух обнаженных женщин — и свободной, беглой живописной манеры. Однако сюжет прямо восходил к луврскому «Концерту» Тициана (в то время приписывавшемуся Джорджоне), а центральная группа точно повторяла позы фигур из правой части «Суда Париса» Раймонди по Рафаэлю. Возможно, намерения Мане были схожи с теми, что двигали Коро, — примирить классику и современность. Однако реакция на картину заставляет воспринимать ее как своего рода художественную провокацию, не понятую современниками и показавшую лицемерие общественного вкуса, искаженное восприятие как старых мастеров, так и современности. Рафаэль, облеченный в одежды XIX века, оказался освистан поклонниками салонной живописи, превозносившей Рафаэля, но совершенно извратившей его идеалы.

Импрессионисты, позиционировавшие себя как художники натуры, а не идеала, в основном были к Рафаэлю равнодушны. Исключение составлял близкий, но не во всем тождественный импрессионистам Эдгар Дега, художник аналитического склада, особенно внимательно относившийся к поискам композиционного баланса. Дега даже стилизовал свой автопортрет под ранний автопортрет Санти. Стоит заметить, что учителем Дега был ученик Энгра. Поиски более ясной, строгой структуры ознаменовали «энгровский период» Ренуара, который мог бы быть назван и «рафаэлевским». Начавшийся после путешествия по Италии, он воплотился, например, в создании вариации «Суда Париса». Вершиной же нового стремления к порядку стало творчество Поля Сезанна, стремившегося «вернуться к Пуссену через природу». О Рафаэле Сезанн, никогда из Франции не выезжавший, высказывался довольно скептически и воспринимал его в основном опосредованно, через французских художников: Пуссена, Энгра, Мане. Так, его «Купальщики» своей пластикой, ритмом, пропорциями вызывают в памяти тот же «Суд Париса» и натурные рисунки Рафаэля: не в силу подражания или стилизации, но — схожести устремлений. Для Сезанна, как и для других художников той поры, Рафаэль был важен скорее как часть классической традиции, нежели как непосредственный источник вдохновения.



Жан Батист Камиль Коро
Женщина с жемчужиной
Лувр

Эдуар Мане
Завтрак на траве
Музей Орсе, Париж

49 *Silvestre T.* Les artistes français // Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Genève : P. Cailler, 1948. T. I. P. 50f.
50 *Goncourt E. de, Goncourt J. de.* Journal, mémoires de la vie littéraire. Monaco : Éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956. T. VIII. P. 19–20.
51 *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? Третья редакция // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 30 : Произведения 1882–1898 гг. М. : ГИХЛ, 1951. С. 410.
52 *Репин И. Е.* Избр. письма : в 2 т. Т. I : Письма 1867–1892. М. : Искусство, 1969. С. 66.
53 *McQueen A.* The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2003. Pp. 103–104.
54 *Курочкина Т. И.* О восприятии И. Н. Крамским творческого наследия Рафаэля // Рафаэль. М. : Изобразительное искусство, 1987. С. 87–88.
55 *Clarke M.* Corot and the Art of Landscape. New York : Cross River Press, 1991. P. 101.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Морис Дени
Фигуры в весеннем пейзаже (Священная роща)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9657

СИМВОЛИЗМ

Параллельно развивалась другая линия, продолжавшая идеи романтизма. В 1849 году было основано братство прерафаэлитов — английская реинкарнация союза назарейцев. Член братства критик Джон Рёскин в программном тексте движения писал: «Гибель искусств в Европе началась в этой самой комнате [Станца-делла-Сеньятура], причиной же в большой степени стало само совершенство того, кто обозначил начало упадка. Совершенство исполнения и красота черт, достигнутые в его работах и работах его великих современников, привели к тому, что главными целями всех художников стали безукоризненность исполнения и красота формы. И потому с тех пор искали исполнения, а не мысли; красоты, а не правды. <…> Главное же заключалось в потере моральной цели. <…> В средневековом искусстве правда на первом месте, красота — на втором; в современном: красота — первая, правда — вторая. Средневековые принципы идут по восходящей вверх, к Рафаэлю, современные нисходят от него вниз»[56]. Притом Рёскин считал, что этот драматический перелом произошел «не только в эпоху Рафаэля, но и в его собственном творчестве, в середине его творческой сознательной жизни»[57] — в момент переезда в Рим в 1508 году. Большинство прерафаэлитов ориентировалось на искусство XV и XIV веков, особенно Боттичелли, однако в творчестве некоторых, особенно Эдварда Бёрн-Джонса (1833–1898), заметно увлечение ранними работами Рафаэля.

Во Франции в чем-то схожие эстетические идеалы разделял Пюви де Шаванн, а чуть позднее — Морис Дени, эволюционировавший от возвышенной духовности символизма к более спокойному и декоративному неоклассическому модерну, прекрасным памятником которого является вдохновленный виллой Фарнезина цикл «История Психеи» для особняка Морозова. Всем им, как и прерафаэлитам, были свойственны декоративность, линеарность, обращение к стилистике Раннего Возрождения, отвлеченная возвышенность сюжетов и скорее эмоциональное, нежели пластическое восприятие Рафаэля.

Две линии — Сезанна и символистов — сошлись в Пикассо (1881–1973). Розовый период — один из начальных этапов его долгого пути в искусстве — объединяет символистскую отвлеченную поэтичность образов с началом формальных экспериментов. Кажется симптоматичным, что в нескольких работах этого периода чувствуется влияние Рафаэля, наиболее явно — в «Семействе акробатов с обезьянкой» (1905, Гётеборг), восходящем к «Святым семействам» Рафаэля (иногда в качестве прототипа называется эрмитажное «Святое семейство с безбородым Иосифом»). Итак, Рафаэль стоял у истоков противоречивого и разнообразного творчества Пикассо, в самых смелых экспериментах которого ощущалась — пусть и через отрицание — классическая основа.

56 *Ruskin J.* Pre-Raphaelilism // Pre-Raphaelilism. Chicago : University of Chicago Press, 1974. P. 97.
57 Ibid. P. 96.

Радикальный модернизм — авангард — провозгласил разрыв со всей предшествующей традицией:

Будущее ищем.
Исходили вёрсты торцов.
А сами
расселились кладби́щем,
придавлены плитами дворцов.
Белогвардейца
найдете — и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенке музеев тенькать.
Стодюймовками глоток старье расстреливай! —

писал футурист Маяковский в 1918 году [58]. Речь шла не просто о смене стилистики. Менялась вековая парадигма мышления. Христианское отношение к истории основывалось на эсхатологии: райское существование человека, как и век Христа, — в прошлом, будущее означает лишь постепенное приближение времени великой скорби, царства Антихриста и конца света, предотвратить которые человечество не в силах. Последующее всеобщее воскресение и новая жизнь предполагают новый мир, где времени, а значит, истории, уже не будет. Античное мифологическое представление об эволюции от золотого к железному веку соответствовало той же логике. Идеал, золотой век, находится в прошлом или в вечности. Художники Возрождения видели идеал в далекой Античности. Их последователи — в Возрождении. Атеизм, развитие индустрии и общего благосостояния в XIX веке поколебали эти представления. Человечество поверило в прогресс и переместило идеал из прошлого — в будущее. «Новое» было главной ценностью, и любое обращение к «старому», тем более такому затертому, как Рафаэль, было исключено. Отсюда — калейдоскопическая смена стилей и манер в начале XX века. Период бурного формотворчества 1900–1910-х закончился с Первой мировой войной. Невиданная прежде трагедия охладила умы. Наступила эпоха «возвращения к порядку». Анализируя созданное в начале века, модернисты осознали, что, созидая новое на развалинах старого, стремясь, отбросив все лишнее, достигнуть самого существа изобразительности, они, сами того не предполагая, вернулись к истокам. В 1920-м Метценже назвал Рафаэля отцом кубизма. В том же году Андре Лот писал: «Сезанн направляет наши искания, и мы указываем на Рафаэля как совершенный образец. <…> Если изучить Рафаэля во всей полноте и признать его работы идеалом пластической красоты, придется констатировать, что все, чем занимаются кубисты, — делают черновые наброски»[59]. «Для меня в искусстве не существует ни прошлого, ни будущего. Если произведение искусства утратило актуальность, на него не стоит обращать внимание. Искусство греков, египтян, великих старых мастеров — вовсе не искусство прошлого. Возможно, сейчас оно живее, чем прежде»[60], — говорит в 1923 году Пикассо, еще в 1917-м посетивший Италию, а в 1920-х ставший одним из центральных художников неоклассицизма. В его искусство возвращаются фигуративность, объемность, ясность. Центральными мотивами становятся сцены материнства, а также «Три грации» — воплощение классической гармонии. Рафаэль, Энгр и Античность здесь практически неразделимы, они соединяются в возвышенную и чуть ностальгически окрашенную идею чистой формы. Неоклассические тенденции продолжаются в искусстве 1930-х, становясь более рафинированными и стилизованными, переплетаясь с ар-деко. Параллельно развивается неоклассическое искусство тоталитарных режимов.

Трагедия Второй мировой войны положила этому конец. «После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование»[61] — этот тезис философа Теодора Адорно стал приговором восприятию Рафаэля во второй половине XX века. Главным воплощением возвышенного в искусстве несомненно является «Сикстинская Мадонна», особенно учитывая возникший вокруг нее романтический культ. И только этот образ Рафаэля продолжает волновать художников второй половины века, систематически подвергающих его деконструкции. Одним из первых, еще в первой половине столетия, был дадаист Курт Швиттерс, создавший коллаж (мерц-композицию) «Венцель дитя. Мадонна с лошадью» (1921), где голова Мадонны заменена вырезкой из модного журнала, сбоку добавлены фигура лошади и разрозненные вырезки из газет. С совершенно иными интенциями к в чем-то схожему результату пришел

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Пабло Пикассо
Три женщины
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9658

58 *Маяковский В. В.* Радоваться рано («Будущее ищем…») // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т. 2. С. 16.
59 *Lhole A.* Le qualrième cenlenaire de Raphaël // La Nouvelle Revue française. 1920. Vol. 14. P. 928.
60 Picasso Speaks // The Arls. New York, 1923. May. P. 316.
61 *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. М. : Научный мир, 2003. С. 328.

соцреалист Вучетич, уподобивший фигуре Мадонны своего Воина-освободителя в Трептов-парке [62] (1948). Многократно эксплуатировал «Сикстинскую Мадонну» сюрреалист Дали — назовем здесь лишь работу 1958 года, где ее призрачный образ вписан в составленное из точек изображение гигантского уха («Мадонна», Метрополитен-музей). Мастер поп-арта Энди Уорхол посвятил ей свою позднюю работу «Мадонна Рафаэля $6.99», где на близкую по размеру к оригиналу дважды мультиплицированную прорисовку фигур наложен гигантский ценник (1985, Музей Энди Уорхола). Неоэкспрессионист Георг Базелиц выставил репродукцию картины вместе с повернутым набок изображением восьми собак, которое скомпоновано схожим способом («Высказывание», 1999). Список далеко не полон.

Пикассо, пожалуй главный, системообразующий художественный гений XX века, в своем долгом творчестве прошедший через стадии подражания, отрицания, переосмысливания Рафаэля, закончил иронией. Несколько хулиганских офортов 87-летнего Пикассо из громадной «Сюиты 347» (1968) варьируют историю Рафаэля и Форнарины в эротико-обсценном ключе: здесь можно одновременно видеть и остроумный комментарий к Вазари, и насмешку над лицемерием салонных картинок XIX века, и своеобразный диалог с Энгром и самим Рафаэлем: противопоставление низового вакхического веселья их аполлонической выспренности, что стала казаться смешной.

Постмодернизм, одним из главных мотивов которого была игра со старым искусством, не обошел и Рафаэля — на отечественной почве наиболее явно в творчестве Новой академии Тимура Новикова, однако и тут он не был в числе самых востребованных, заметно уступая маньеристам и даже Энгру. Вышедший из Академии художник Егор Остров по сей день с классической стойкостью продолжает работать с наследием старых мастеров, но в новую эпоху его произведения звучат иначе. В его интерпретации «Сикстинской Мадонны», выполненной специально для эрмитажной выставки, чувствуется нечто, казалось бы, позабытое — искренность.

Егор Остров
Сикстинская Мадонна
2020
Холст, акрил
Собственность автора

РАФАЭЛЬ НАВСЕГДА

В 2018 году в Государственном Эрмитаже, на выставке «Инновация как художественный прием», была представлена работа художника и искусствоведа Дмитрия Гутова «Репортаж из XXI века»: за свисающими, словно лианы, проводами загадочных устройств виднеется экран с «Афинской школой», постепенно скрывающейся в плотных зарослях. Сбудется ли это предсказание? Суждено ли Рафаэлю кануть в цифровые джунгли будущего?

Нет сомнений, что Рафаэль сегодня сильно уступает в популярности не только Леонардо да Винчи и Рембрандту, но и Караваджо. Многие из современников согласятся с Толстым, что «Сикстинская Мадонна» «не вызывает никакого чувства, а только мучительное беспокойство о том, то ли я испытываю чувство, которое требуется»[63], — быть может, даже и без последнего. Рафаэль не просто нелюбим, но зачастую и непонятен [64]. Однако искусство Рафаэля настолько глубоко проникло в мировую культуру, что стало одной из ее констант, архетипов и потому уже не может из нее исчезнуть.

Сегодняшнюю культуру всё чаще определяют термином «метамодернизм», под которым, в частности, понимается «процесс возрождения искренности, надежды, романтизма, влечения и возврата к общим концепциям и универсальным истинам»[65]. Одна из целей данной выставки — показать, что на протяжении многих веков в области изобразительных искусств не было истины более универсальной и вдохновляющей, чем искусство Рафаэля. Быть может, собранные вместе произведения столь разных художников пяти веков, вдохновленных одним идеалом, помогут лучше почувствовать то, что их объединяет, и — вновь им проникнуться: не только понять, но и снова полюбить Рафаэля.

62 Благодарю Сергея Фофанова, обратившего на это мое внимание и усмотревшего связь с классическими прототипами и в других скульптурах ансамбля.
63 *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? Вторая редакция // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 30. С. 380.
64 «...Пришли времена, когда классика стала непонятнее и того и другого и Рафаэль нуждается в объяснении даже более, чем Малевич» (*Ипполитов А.* Визит Мадонны // Московские новости. 2004. № 34. С. 25).
65 *Тёрнер Л.* Метамодернизм: краткое введение. URL: metamodernizm.ru/briefinlroduclion (дата обращения: 14.10.2020).

Неизвестный нидерландский художник
Отдых на пути в Египет
Конец XVI в. Холст, масло
© Государственный Эрмитаж, 2020

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

Бартоломео Каварроцци
Святое семейство
1617–1625. Холст, масло
© Государственный Эрмитаж, 2020

К 500-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ РАФАЭЛЯ САНТИ

ЛИНИЯ РАФАЭЛЯ 1520-2020
Выставка в Невской анфиладе Зимнего дворца | 08.12.2020 – 28.03.2021

Генеральный спонсор РОСНЕФТЬ
При поддержке bp
0+ реклама

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

- 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?

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

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.

Вступайте в Клуб друзей Эрмитажа!

ВЫ ВСЕГДА МОЖЕТЕ НАЙТИ НАС В ОФИСЕ ДРУЗЕЙ
В КОМЕНДАНТСКОМ ПОДЪЕЗДЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА
(со стороны Дворцовой площади)
Тел. +7 (812) 710-90-05
www.hermitagemuseum.org

Часы работы:

Вторник–пятница: 10:30 — 17:00
В понедельник музей закрыт
Просьба предварительно звонить!

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

Ассоциация друзей Эрмитажа (Италия)
Association of the Friends of the Hermitage Museum (Italy)
Palazzo Guicciardini, Via dè Guicciardini, 15
50125 Firenze, Italia
Tel. (+39 055) 5387819
www.amiciermitage.it

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

Фонд Эрмитажа в Израиле
AFI Concord Tower
21 Bar Kochva Street, 11th floor
B'nei Brak, Israel
Tel: +972 (0) 3 7433255
www.hermitagefoundation.com

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

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

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

Чаша из горного хрусталя в серебряной золоченой оправе
Чаша: Италия, Милан, к. XVI в.
Крышка: Россия, сер. XVIII в.

Проект реставрации уникальной чаши из цельного куска горного хрусталя работы миланской мастерской Саракки реализован при финансовой поддержке членов Клуба Друзей Эрмитажа

РЕКЛАМА
ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТОКОПИИ ИСКУССТВА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Фоторепродукция гравюры с картины Рафаэля «Видение Иезекииля»
Издательство Fralelli Alinari, Италия. 1855–1865
Альбуминовая печать
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГФ-5177

С момента изобретения фотографии воспроизведение предметов искусства стало одной из основных областей ее применения. Среди наиболее популярных объектов репродуцирования были творения прославленного итальянского мастера.

Искусство фоторепродукции второй половины XIX века. Фотографии работ Рафаэля в собрании Государственного Эрмитажа

ИРИНА ТЕРЕНТЬЕВА [1]

Самый ранний в эрмитажном собрании отпечаток выполнен французским предпринимателем и фотографом Луи Дезире Бланкар-Эвраром в 1852 году — это восковая репродукция женского бюста, считавшегося в XIX веке произведением Рафаэля.

Наибольший размах фотографирование предметов искусства приобрело в Италии. Работы итальянских фотоиздательств, таких как Alinari, Brogi, Poppi и др., широко представлены в Эрмитаже. В основном это массовый материал, рассчитанный на широкий круг покупателей, но позволяющий узнать любимые и часто воспроизводимые в XIX веке произведения Рафаэля. На выставке они представлены репродукциями картин «Видение Иезекииля», «Мадонна со щеглом», «Преображение».

Появление в середине 1850-х годов недорогих отпечатков визитного формата сделало фотографию доступной для всех слоев населения. Коллекционирование фоторепродукций стало популярным увлечением в обществе второй половины XIX века. Небольшой формат визитных отпечатков (6 × 9 см) позволял фотографам и издателям идти на уловки и вместо снимков оригинальной живописи продавать снимки с их гравированных воспроизведений. На выставке демонстрируются оба варианта — фотографии, выполненные как с картин Рафаэля, так и с гравюр по ним.

Важным этапом в развитии репродукционного жанра стало изобретение карбоновой печати. Этот способ, основанный на использовании пигментов вместо серебра, позволял получать отпечатки, не подверженные выцветанию. Лидером по их выпуску стал французский фотограф Адольф Браун. В 1866 году он начал проект по фотофиксации музейных коллекций Европы и уже через несколько лет отснял все значимые художественные собрания. На выставке представлены фоторепродукции картин Рафаэля из таких знаменитых собраний, как Прадо, палаццо Питти, Музей Виктории и Альберта. Одним из первых Браун сфотографировал фрески Рафаэля в Ватикане, репродукции которых можно увидеть в экспозиции. В 1882 и 1889 годах фотографы ателье Брауна работали и в Императорском Эрмитаже, где были отсняты все хранившиеся там произведения Рафаэля, в том числе и «Мадонна Альба» (сейчас в Национальной галерее искусства в Вашингтоне).

Фоторепродукции художественного уровня высоко ценились и нередко коллекционировались наравне с произведениями живописи и графики. Из собрания Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского происходит удивительная по красоте исполнения фоторепродукция фрагмента «Сикстинской Мадонны».

Фотоотпечатки с произведений Рафаэля подчас становились дипломатическими подношениями. На выставке демонстрируются фотографии фресок Рафаэля на вилле Фарнезина, подаренные римским фотографом Пьетро Довициелли императору Александру II.

Съемка предметов искусства требовала от фотографа не только технического мастерства, но и художественного вкуса. С развитием технологий фоторепродукция утратила значение «художественного направления» искусства фотографии, перейдя в разряд вспомогательных материалов. Однако то, что еще вчера казалось заурядным и неважным, сегодня обрело новый смысл и историко-культурную ценность. Это в полной мере относится к фоторепродукциям произведений Рафаэля, как тех, что хорошо сохранились, так и тех, что были утрачены или дошли до нашего времени в измененном виде.

1 Ирина Терентьева — научный сотрудник, хранитель фотографий отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

2 Выставка «Искусство фоторепродукции второй половины XIX века. Фотографии работ Рафаэля в собрании Государственного Эрмитажа». 23 декабря 2020 — 28 марта 2021. Государственный Эрмитаж.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Фоторепродукция картины Рафаэля «Мадонна Альба»
Издательство Braun & Cie, Франция
Конец XIX — начало XX века
Карбоновая печать
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГФ-5504

Фоторепродукция рисунка Рафаэля «Три грации»
Издательство Braun & Cie, Франция. 1860-е
Карбоновая печать
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГФ-8873

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа продолжает серию выставок, посвященных истории ранней фотографии. В связи с проведением Года Рафаэля (2020) посетителям музея предлагалось проследить развитие репродукционного жанра на примере отпечатков, выполненных с произведений Рафаэля во второй половине XIX столетия европейскими фотографами. Более 40 ранее не экспонировавшихся снимков, представленных на выставке «Искусство фоторепродукции второй половины XIX века. Фотографии работ Рафаэля в собрании Государственного Эрмитажа», позволяют проанализировать качество разных техник печати, а также взглянуть на произведения великого художника глазами зрителя XIX столетия.

Карл Брюллов
Последний день Помпеи
1833
Холст, масло
456,5 × 651 см
Государственный Русский музей

ЮРИЙ ГУДЫМЕНКО

РАФАЭЛЬ И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА. КАРЛ БРЮЛЛОВ

Эжен Делакруа. Дневник

«Только путем достижения совершенной формы может быть уничтожена форма», — эта фраза Шеллинга [1], как нам кажется, наиболее ярко характеризует суть романтического воззрения на искусство. Иными словами, глубочайший анализ внешней стороны художественного произведения способен раскрыть его истинный, потаенный смысл. В искусствоведческом обиходе мы привыкли называть это «единством содержания и формы». В этом — объяснение почитания и приверженности романтической эпохи искусству мастеров Возрождения: Рафаэля, Микеланджело, Корреджо, Тициана, Леонардо, творчеству которых в высшей степени свойственна содержательность формы. «Великие художники... должны подражать своим предшественникам... постоянно, сознательно или невольно... так как это возбуждает и поднимает над собственным уровнем».

Карл Брюллов
Последний день Помпеи (эскиз)
1828
Бумага на картоне, масло
58 × 81 см
Государственный Русский музей

«Для написания “Помпеи” мне еще мало было таланта, мне нужно было пристально вглядеться в великих мастеров» — эта фраза Карла Брюллова, переданная Николаем Рамазановым, подтверждает, что знаменитое полотно — продукт глубокого изучения и осмысления искусства прошлого [2]. Это было очевидно уже для современников: «...в иной части картины видна грандиозность Микель-Анджело, в другой — грация Гвидо, иногда художник напоминает Рафаэля, иногда кажется, что в нем снова ожил Тициан»[3]. В современной литературе о Брюллове неоднократно подчеркивалась связь «Помпеи» с произведениями античной пластики и мастеров XVI–XVIII веков, особенно Рафаэля. Значение последнего было определяющим. В основном Брюллов использовал мотивы фигур и групп трех рафаэлевских фресок: «Афинская школа», «Изгнание Элиодора» и «Пожар в Борго». Об этом свидетельствуют многочисленные эскизы к картине и окончательный вариант.

В масляном эскизе из Третьяковской галереи (58 × 76 см) фигура женщины, взывающей о помощи, схожа с рафаэлевской фигурой в центре композиции «Пожар в Борго», а «Изгнание Элиодора» подарило Брюллову использованные в том же эскизе мотивы «бегущего» (фигура юноши с розгами) и «несущего короб» (фигура из свиты Элиодора) [4]. В другом эскизе (58 × 81 см, ГРМ), на переднем плане слева, появляется группа из трех человек: женщина, обнимающая своих дочерей (возможно, переработка мотива из «Элиодора»). Окончательный вариант, помимо уже названных мотивов, отсылает нас не только к «Элиодору»[5], но и к «Афинской школе» (в фигуре наклонившегося вниз лысого старика на ступенях).

Однако главным, что почерпнул Брюллов у Рафаэля, было не творческое переосмысление мотивов указанных фресок, а умение построить сложную композицию, разместив на холсте три десятка персонажей. Именно в этом контексте следует воспринимать признание Брюллова в том, что он осмелился писать «Помпею» только потому, что прошел через познание «Афинской школы».

Связь с персонажами «Афинской школы» осуществлена, помимо всего прочего, с помощью основных композиционных линий, имеющих дугообразный характер. Так, уровень голов групп переднего плана, расположенных слева, образует змеевидную линию, переходящую к фигурам на ступенях, а от них — к центру композиции.

В том месте, где эта линия резко поворачивает влево к центру, существует контрастирующая с ней дуга, образованная силуэтами фигур, стоящих справа у пилястры. Наконец, некоторые группы вписаны в окружности (например, группы Пифагора и Евклида).

Винкельман, а вслед за ним Шеллинг, характеризуя «высокий греческий стиль», который «превратил жесткость и внезапные скачки в формах в мягкие очертания»[6], сравнивали его с произведениями Рафаэля. Одним из главных достоинств последнего считалась линия — предмет изучения и восторга многих мастеров в первой половине XIX века. Она воспринималась как золотая середина между «резкими» линиями мастеров Кватроченто, с одной стороны, и «волнообразными очертаниями грациозного стиля» Корреджо и Гвидо Рени — с другой [7]. Ее характер — «дуговатость черт» и «сбережение главных линий» — определил для себя много изучавший Рафаэля Александр Иванов [8].

1 Цит. по: *Парамонов Б.* Конец стиля. М. : Аграф ; СПб. : Алетейя, 1999. С. 24.
2 *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России. М. : Губ. тип., 1863. Кн. 1. С. 186.
3 Цит. по: *Бочаров И. Н., Глушакова Ю. П.* Карл Брюллов. Итальянские находки. М. : Знание, 1984. С. 16.
4 Что касается «мотива ноши» (молодой человек, несущий на плечах старика), то трудно утверждать, что первым толчком к его изображению послужила группа из «Пожара в Борго»; Г. Леонтьева, например, приводила в качестве возможного примера заимствования картину П. Батони «Бегство из Трои» и гравюру с декорации А. Санквирико «Гибель Помпеи» (см.: *Леонтьева Г. К.* Карл Павлович Брюллов. Л. : Художник РСФСР, 1991. С. 47, 48).
5 См. также фигуру упавшей матери на первом плане справа в «Помпее», позой напоминающую «поверженного Элиодора», и движение левой ноги языческого жреца (влево от центра), подсмотренное Брюлловым у Рафаэля в одной из женских фигур (схоже и их положение в композиции обоих произведений: движение влево от центра).
6 *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М. : Мысль, 1999. С. 376.
7 Там же. С. 377.
8 Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. М. : изд. дом «XXI век — Согласие», 2001. С. 76.

Восторженно отзывался об «изумительном равновесии линий»[9] у Рафаэля такой далекий от его искусства Делакруа: «“Суд Париса” Рафаэля на очень потертой гравюре предстает передо мной в совершенно другом свете с тех пор, как я восхитился его изумительной гармонией линий в “Мадонне с покрывалом” на улице Гранж-Бательер. Эта особенность, проявляемая везде, тоже является качеством, которое совершенно затмевает все, что можно видеть после него. Об этом не стоит слишком задумываться из страха выбросить все свое за окно»[10]. Т. А. Нефф, боготворивший Рафаэля, так высказывался о его «Положении во гроб» (Уффици): «Целое в его линиях удивительной мягкости связано с огромной силой, нечто совершенно умиротворяющее»[11].

«Положение во гроб» вообще было одним из самых популярных произведений Рафаэля в живописи первой половины XIX века. В 1841 году Н. В. Гоголь заказал через А. А. Иванова художнику И. С. Шаповалову «сделать копии головок Спасителя с Рафаэлева “Преображения” и с Рафаэлева “Положения во гроб”»[12]. Цитаты из последнего присутствуют в одноименной картине Дузи, написанной в 1850 году, за которую тот получил звание профессора (в настоящее время мозаика с этого образа украшает придел Святой Екатерины Исаакиевского собора). Картина Рафаэля использована и в рисунке П. Корнелиуса к «Фаусту» Гёте: «Вид на ночной пейзаж из двери Гретхен»[13]. Сохранилось документальное свидетельство о копировании рафаэлевского «Положения во гроб» Брюлловым в бытность его в Италии. Копия эта находилась в середине XIX века в «брюлловском зале» Академии художеств; в настоящее время ее местонахождение неизвестно [14]. И. Е. Эггинк, также посещавший в академии рисовальные классы, будучи в Риме, прислал оттуда «хорошую копию с известного славного произведения Рафаэля Санцио, находящегося в галерее Принца Боргезе и представляющего положение в гроб Спасителя...»[15].

Понять, почему «Положение во гроб» Рафаэля пользовалось такой популярностью в эпоху романтизма, можно только после внимательного анализа его выразительных средств. Рафаэль соединяет в одной картине два сюжета: «положение во гроб» и «потрясение Мадонны». Драматизм сцены подчеркивается передачей различных эмоций: от полного спокойствия в лице умершего Христа до упавшей без чувств Его Матери.

Передать разнообразие эмоциональных состояний в проявлении скорби, вероятно, и было главной задачей Рафаэля, изначально восходящей к задуманной ранее теме «оплакивания». Композицию определяют волнообразные линии, берущие начало от головы носильщика в левой части картины — своего рода «эмоциональной точке покоя». Повторяющая эту голову (ракурсом и эмоцией) голова Спасителя увлекает зрителя вниз и вместе с бессильно свисающим телом образует начало первой волны. Контрастная ей вторая волна начинается движением вверх и образована линиями голов Иоанна, Никодима и Магдалины. Пересекаясь в центре (фигура молодого носильщика), обе линии соединяются еще раз на фигуре Мадонны — эмоциональной кульминации картины. Безысходность, выраженная в ниспадающей линии, что образуема фигурой Христа, через некоторое время сменяется грандиозным эмоциональным всплеском: взгляд зрителя взлетает по диагонали, каковая образована рукой молодого носильщика, к полукругу из трех голов, обрамляющих, словно арка, упавшую без чувств Марию. Мотив оплакивания, кажется, обретает здесь почти звуковое сопровождение. «Выдох» и «вдох» — так можно обозначить «основную тему» этой кривой. Еще больше эмоциональных колебаний — во второй кривой, которая, доходя до фигуры Магдалины, получает два возможных направления, заканчивающихся, впрочем, в одной «точке» — фигуре Мадонны [16]. «Волнующееся море эмоций» усилено дополнительными линиями, повторяющимися, сталкивающимися, контрастирующими. Внимательный зритель будет поражен их обилием. Дугообразный, криволинейный характер этих линий придает всей сцене ощущение беспокойства, волнения и в то же время — «широкого дыхания».

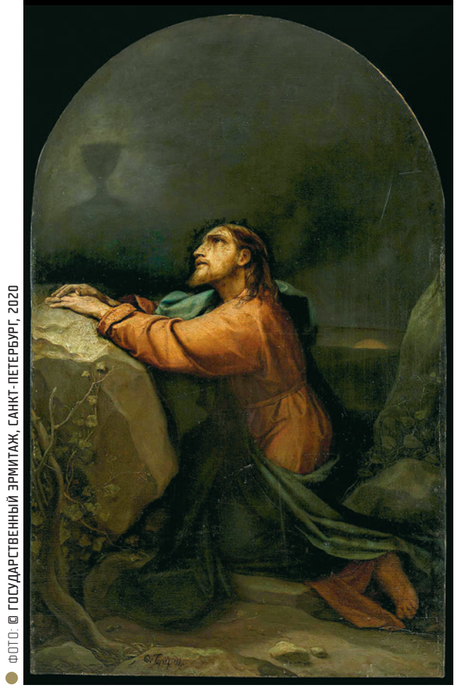


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Федор Бруни
Моление о чаше
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ЭРЖ-2713

9 Дневник Делакруа : в 2 т. М. : Изд-во АХ СССР, 1961. Т. 1. С. 146.
10 Там же. С. 152.
11 *Grünewaldt M. von.* Skizzen und Bilder aus dem Leben Carl Timoleon von Neff. Darmsladt, 1887. S. 221.
12 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. : в 14 т. [М.] : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11. С. 353.
13 См.: Peter Cornelius Zeichnungen zu Goelhens Faust aus der Graphischen Sammlung im Sladel. Frankfurl am Main, 1991.
14 К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М. : Изд-во АХ СССР, 1961. С. 235. М. Железнов, сообщающий эти сведения, вспоминает также, что еще до написания «Помпеи» Брюллов выполнил картину «Положение во гроб» для одной из римских церквей (Там же. С. 204, 205).
15 Смесь. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. 1823. № 5. С. 430.
16 Первое направление — от плеча Магдалины через зеленую одежду носильщика к синему покрывалу Мадонны; второе — от рук Магдалины и Спасителя через ногу последнего к коленям сидящей девушки и по ее спиралевидной фигуре — к Матери Христа.

Композиция «Положения во гроб» совершенствовалась в других произведениях Рафаэля. Ее дальнейшей разработкой, напоминающей лежащую на боку замкнутую S-образную линию, стало «Изгнание Элиодора из храма». Разница с «Положением во гроб» заключается только в том, что в «Элиодоре» между двумя сторонами указанной фигуры существует большое пространство. Достоинство данной композиции — в ее упрощенности и, следовательно, легкой читаемости с большого расстояния. Папа Юлий II, взобравшиеся на колонну юноши, молящийся первосвященник, бегущие к Элиодору юноши, сам поверженный Элиодор, всадник, его топчущий, и, наконец, толпа на переднем плане слева — вот основные вехи проделанного зрителем пути при восприятии произведения. «Чудесный улов рыбы» как бы завершает развитие опробованной композиционной схемы, делает ее не столь сложной и более компактной. Жесты рук Христа, апостола Петра и стоящего апостола Андрея образуют первую дугу, которая, меняя направление, вздымается вверх по спинам тянущих невод. Возвращение к фигуре Христа аналогичное, только строится по зеркальному принципу. Движение идет по низу задней лодки, через руки ловцов рыбы, левую руку апостола Андрея, а затем, вздымаясь по его плечу и голове, ниспадает к фигуре Христа. Это только основные линии, главная цель которых — создать длительность восприятия; комбинации этих линий более многогранны.

Тщательно разработанная система волнообразных и дугообразных кривых в «Положении во гроб», «Изгнании Элиодора» и «Чудесном улове» сделала эти произведения весьма популярными в первой половине XIX века — в эпоху, когда необычайно чутко относились к такому выразительному средству, как линия, и особенно ценили ее «содержательность».

С произведениями Рафаэля, в композиции которых основные группы связаны между собой и образуют лежащую букву S, удивительно перекликается композиция «Помпеи». Начало объединяющей линии мы видим в крайней слева фигуре второго плана — мужчины, отпрянувшего от дверного проема. Затем линия вздымается вверх, огибая толпу заднего плана, и ниспадает к фигуре погибшей женщины; далее по линии ног трех основных групп правой части на переднем плане вновь поднимается выше, к всаднику, а от него — к силуэту руки несомого старика. Рука эта (вернее, ее кисть с раскрытыми в стороны пальцами) несет функцию ритмического повтора — этот жест видим и в фигуре отпрянувшего мужчины, и в фигуре женщины с кувшином, и в фигуре бегущего, укрытого плащом. Вероятно, неслучайно совпадение этих «содержательных жестов» с главной композиционной линией.

Говоря о принципах построения композиции в больших многофигурных полотнах эпохи романтизма, Магдалина Ракова справедливо отмечала: «Перенося внимание на толпу людей, на ее внутреннюю жизнь, оттеснив “героя” с его центрального места в композиции, художники встали перед необходимостью искать иные объединяющие моменты, на которых можно было бы построить многофигурную картину. Как истинные романтики, они ищут их в сфере эмоциональной. Брюллов видит возможность объединить толпу чувством ужаса, вызванным вспышкой молнии, новым взрывом в жерле вулкана.

В картине Бруни (“Медный змий”. — *Ю. Г.*) организующее начало, сливающее отдельных персонажей в единую толпу, — это две тесно сплетенные эмоциональные темы: с одной стороны — ужас перед надвинувшимся бедствием, с другой — надежда на спасение»[17]. Все же к «эмоциональному объединению» групп на картине Брюллова следует добавить и объединение «линейное». Это характерно и для «Помпеи» (как мы уже видели), и для «Медного змия», и для «Явления Мессии».

Брюллов, Бруни и Иванов, изображая на своих исторических полотнах толпу, стояли перед трудной проблемой создания легко читаемых групп при обязательной их связи между собой. Фризообразная композиция, построенная то в виде треугольника, то с использованием единой «волнообразной» линии, в таком случае уже не удовлетворяла.

Вот почему, начав в первых карандашных набросках с традиционной компоновки групп, эти мастера скоро понимали бесперспективность подобного композиционного решения.

К Рафаэлю они обратились потому, что именно у него подобная схема была наиболее функциональной и содержательной, наиболее подходила для изображения толпы.

Момент рождения этой схемы в произведениях русских мастеров, вероятно, следует отнести ко второй половине 1820-х годов. В эскизах Бруни к «Медному змию» S-образная композиционная схема появляется в эскизе, который, по предположению Анны Верещагиной, был послан в качестве отчета о проделанной работе в Общество поощрения художников. Эскиз был рассмотрен в 1828-м, и этим годом он предположительно датируется [18]. В дальнейшем композиция принципиальным образом не изменялась; расширялись только границы картины, добавлялись новые группы. Если эскиз сепией из Русского музея действительно был создан в 1828 году, то Бруни первый среди русских мастеров его поколения использовал рафаэлевскую схему в историческом жанре. Брюллов только на последнем этапе создания «Помпеи» организовал на полотне группы в виде рафаэлевской «восьмерки». При этом все же следует иметь в виду, что оба мастера в своем творческом развитии шли параллельно: уже в «Итальянском полдне» (1827, ГРМ) Брюллов обнаруживает изучение Рафаэля с точки зрения линии. Итальянский период творчества Брюллова вообще следует считать временем самого пристального изучения творчества Рафаэля, в произведениях которого проблемы линейной организации композиции были первостепенными. Округленность и мягкость форм, дугообразность композиционных линий заметны не только в «Итальянском полдне», но и в «Девушке, собирающей виноград в окрестностях Неаполя» (обе: 1827, ГРМ), «Вирсавии» (1832, ГРМ), портрете Демидова (Флоренция, Питти) и других работах, выполненных до возвращения в Петербург. «Последний день Помпеи» стал всего лишь своеобразным итогом этих исканий [19].

17 *Ракова М. М.* Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М. : Искусство, 1979. С. 29.
18 *Верещагина А. Г.* Федор Антонович Бруни. Л. : Художник РСФСР, 1985. С. 108.
19 *Гудыменко Ю. Ю.* Рафаэль, Микеланджело и русские художники первой половины XIX в. Очерк о «содержательности формы» в живописи эпохи романтизма // Труды Гос. Эрмитажа. Т. XL. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 132–138.

Рафаэль
Положение во гроб
Галерея Боргезе, Рим

98
«БОЛЬШАЯ ГАЛЕРЕЯ ВЕРСАЛЯ»: РЕДКАЯ СЕРИЯ ГРАВЮР ИЗ СОБРАНИЯ ГЕРЦОГА МОРТЕМАРА

108
ТАИНСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

112
ПОЛЬ СЕЗАНН КАК ХУДОЖНИК РУССКОГО АВАНГАРДА

120
В ТУПИКАХ СУБЪЕКТИВИЗМА И ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ АБСТРАКТНОСТИ

126
НОТР-ДАМ ПОСЛЕ ПОЖАРА: ЗЕРКАЛО НЕВОЗМОЖНЫХ ПЕРЕМЕН

Корешок переплета альбома «Кабинет герцога Мортемара». 1810-е
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-У-222/1-25

«Большая галерея Версаля»: редкая серия гравюр из собрания герцога Мортемара

Дмитрий Озерков

В коллекции гравюр Государственного Эрмитажа имеется альбом с надписью на корешке «CABINET // DE DUC // DE // MORTEMART», то есть «Кабинет герцога Мортемара»[1]. В альбоме находится 25 листов с уникальными ранними оттисками гравюр из серии «Большая галерея Версаля», которая полностью была издана в 1752 году. Хранители Эрмитажа давно установили авторов эстампов: рукой эрмитажников середины XIX века под каждым листом карандашом проставлены имена граверов (в финальной версии издания, где гравюры будут напечатаны с досок последнего «состояния», имена появятся внизу гравюр). Ранее эти листы не привлекали внимания исследователей.

Иллюстрации:

Листы с оттисками гравюр из альбома «Кабинет герцога Мортемара»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-У-222/1-25

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

«Увековечить галерею Версаля»

6 мая 1682 года было публично объявлено о том, что двор Людовика XIV переселяется в Версаль, но работы по украшению дворца и обустройству парка еще шли полным ходом. Из скромного охотничьего имения Версаль превращался в «эффективный инструмент абсолютизма»[2] и памятник репрезентации королевской власти — величия, богатства и изысканного вкуса монарха. Над убранством трудился «первый художник короля»: Шарлю Лебрену (Charles Le Brun; 1619–1690) было поручено продумать всё до мельчайших деталей. Статуи в парке, предводительствуемые Аполлоном, метафорически отсылали к образу «короля-солнца» и изображали весь универсум в его подчиненности властителю. Среди прочих фигур Лебрен задумал здесь четыре стихии, четыре времени года, четыре времени суток и четыре человеческих темперамента. На балконах дворца он разместил 12 месяцев, его своды и стены украсил семью планетами, а также многочисленными аллегориями королевских деяний и победоносных сражений. Историограф Андре Фелибьен (André Félibien; 1619–1695) в своем описании Версаля указывал на подчиненность всей программы убранства парка и интерьеров теме солнечной метафорики: «Поскольку солнце — девиз (la Devise) короля, а поэты смешивают солнце и Аполлона, в этом превосходном доме нет ничего, что не имело бы отношения к названному божеству; так что все фигуры и украшения, которые мы здесь видим, размещены вовсе не случайно, но имеют отношение или к солнцу, или к тем конкретным местам, куда они помещены»[3].

Центром апофеоза «короля-солнца» стала Большая (или Зеркальная) галерея дворца. Декорацию этого огромного по тем временам зала (73 × 10,5 × 12,3 метра), раскрывающегося в парк 17 большими окнами, Лебрен осуществлял с 1678 по 1686 год. Роспись роскошного свода составила более тысячи квадратных метров. Сюжетами стали исторические события с 1661 по 1678 год, выбранные, чтобы сохранить в веках правление Людовика XIV. Центральный плафон «Король правит самостоятельно» симметрично фланкируют большие и средние по размеру композиции, сливающиеся в единый триумфальный ансамбль.

Декор Лебрена королю понравился, и он пожелал увидеть свод галереи размноженным в серии подносных эстампов. Величие дворца и парков Версаля не могло не стать неотъемлемой частью издательского проекта, срежиссированного Жан-Батистом Кольбером (Jean-Baptiste Colbert; 1619–1683) под названием «Кабинет короля» и подчиненного идее увековечить правление «короля-солнца». Беспрецедентная инициатива предполагала изготовление сотен гравюр и описаний королевских парков, резиденций и хранящихся в них картин, статуй и шпалер. Роскошно переплетенные альбомы рассылались в качестве дипломатических даров, чтобы навечно остаться в главных библиотеках мира. Трудоемкое гравирование растянулось на многие годы, как и работы по устройству парка и отделке дворца, которые, по свидетельствам современников, никогда не прекращались.

Гравюра, средство тиражирования и репродукции, воспринималась во Франции конца XVII века как основной метод сохранения шедевров искусства в вечности. В предисловии к первому тому «Кабинета короля» Фелибьен писал: «С помощью тиража эстампов, печатаемых с одной доски, картина сохраняется и множится почти до бесконечности. При этом сама она остается уникумом, который сможет просуществовать лишь ограниченное число лет. Так что <…> именно благодаря гравируемым доскам <…> потомки однажды увидят в приятных фигурах историю великих деяний этого августейшего монарха <…> Благодаря эстампам все народы восхищаются роскошными постройками, которые король повелел повсюду воздвигнуть, и богатым декором, которым они украшены»[4]. Этот взгляд в полной мере отразился и на проекте данного издания, предназначенного увековечить декор Лебрена. Когда оно вышло в свет, влиятельный «Журналь де Треву» (Journal de Trévoux) написал: «Галерея Версаля может погибнуть, но [гравированные] доски не погибнут никогда»[5].

Вырезать доски для тиража версальской галереи еще при жизни Лебрена было поручено граверу Шарлю Луи Симонно (Charles Louis Simonneau; 1645–1728). Он приступил к работе, согласившись делать по эстампу в год, и в 1688-м завершил первый лист — композицию «Второе завоевание Франш-Конте». Симонно начал и второй лист — «Король вооружается на суше и на море», однако работа была остановлена из-за вспыхнувшей затяжной войны с Аугсбургской лигой и по причине смерти маркиза де Лувуа (François Michel Le Tellier, marquis de Louvois; 1641–1691), преемника Кольбера [6]. В царствование Людовика XIV проект издания так и не был осуществлен.

Людовик XV провел годы регентства в Париже и вернулся в Версаль лишь в 1722-м. Спустя 35 лет к идее публикации свода было решено вернуться. В 1723 году к проекту обращается художник Жан-Батист Массе (Jean-Baptiste Massé; 1687–1767). Издание гравюр Большой галереи стало главным делом его жизни. При поддержке герцога д'Антена (Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duc d'Antin; 1665–1736) и с позволения Людовика XV для него в галерее были возведены леса, на которых он провел восемь лет, последовательно зарисовывая декорацию потолка всей галереи и двух примыкающих к ней залов — Войны и Мира. Под наблюдением Массе лучшие граверы приступили к гравировке оставшихся композиций, на что ушло еще более 20 лет.

В 1752 году проект был завершен: 52 гравюры были опубликованы под заголовком «Большая галерея Версаля и два сопутствующих зала, расписанные Шарлем Лебреном, первым художником Людовика XIV, зарисованные Жан-Батистом Массе, художником и советником Королевской академии живописи и скульптуры, и награвированные под его надзором лучшими мастерами эпохи»[7]. В создании гравюр действительно участвовали главные французские граверы середины XVIII века. Помимо Симонно листы подписаны именами еще 22 резчиков [8]. Издание предварено небольшим предисловием, в котором кратко изложена история реализации проекта и дано последовательное описание всех композиций, скомпилированное из более ранних источников.

1 Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-У-222/1-25. Размер крышки переплета: 605 × 510 мм. Размер альбомного блока: 595 × 490 мм. Титульного листа в альбоме нет. Под кабинетом (cabinet) немецкий теоретик и коллекционер Карл Генрих фон Хайнекен (Carl Heinrich von Heinecken; 1707–1791), по «системе» которого в начале XIX века было реорганизовано эрмитажное собрание (см.: *Ozerkov D.* Das Grafikkabinett Heinrich von Brühls // Bilder-Wechsel. Sächsisch-russischer Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2009. S. 152–153), понимал репродукционное издание находящегося в одном и том же месте собрания картин частного лица. Если речь шла о коллекции коронованного властителя, издание такого собрания он называл галереей (gallerie); если гравюры воспроизводили картины, находящиеся в разных местах, — сборником (recueil). В его классификации все эти типы изданий эстампов объединены в «Первый класс» («Галереи»). В своей этапной книге «Общая идея полной коллекции эстампов» (Idée générale d'une collection complette d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images. Leipzig ; Vienne : Jean Paul Kraus, 1771), где Хайнекен вводит это деление, он перечисляет в составе «Первого класса» 11 галерей, 14 кабинетов и 20 сборников. Никакого «Кабинета Мортемара» здесь нет: гравированного издания с таким названием не существовало.

2 *Sabalier G.* Versailles ou la figure du roi. Paris : Albin Michel, 1999. P. 41.

3 «Il est bon de remarquer d'abord que comme le Soleil est la Devise du Roy, & que les Poëtes confondent le Soleil & Apolon, il n'y a rien dans cette superbe Maison qui n'ait rapport à cette divinité; aussi toutes les figures & les ornemens qu'on y voit n'estant point placez au hazard, ils ont relation, ou au Soleil, ou aux lieux particuliers où ils sont mis» ([*Félibien* A.]. Description sommaire du Chasteau de Versailles. Paris, 1674. P. 11–12).

4 «Par le moyen de plusieurs Estampes qui se tirent d'une seule Planche, l'on perpetuë, & l'on multiplie presque à l'infini un Tableau qui demeurerait unique, & qui ne pourroit subsister qu'un certain nombre d'années. De-sorte qu'entre tant d'excellens Ouvrages que le Roy fait faire, il est tres-certain que les Planches que l'on grave doivent tenir un rang considerable. C'est par elles que la posterité verra un jour sous d'agréables Figures, l'histoire des grandes actions de cét Auguste Monarque, & que des-à-present les Peuples les plus éloignez jouïssent aussibien que nous des nouvelles découvertes que l'on fait dans les Académies que Sa Majesté a établies pour les Sciences & pour les Arts. C'est encore par le moyen de ces Estampes que toutes les Nations admirent les somptueux Edifices que le Roy fait élever de tous costez, & les riches ornemens dont on les embellit» ([*Félibien* A.]. Tableaux du Cabinet du Roy. Slatuës et busles anliques des Maisons Royales. T. I. Paris, 1677. P. 1).

5 «La Galerie de Versailles pourra périr mais les planches ne periront point» (Mémoires pour l'Histoire des Sciences & des beaux Arts, commencés d'être imprimés l'an 1701 à Trévoux. Decembre. 1753. Vol. I. Art. CXXV. Paris, 1753. P. 2778–2779). Ср.: «Élerniser la galerie de Versailles» (Ibid. P. 2794).

6 *Sabalier G.* Beneath the Ceilings of Versailles // Iconography, Propaganda, and Legilimation. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1998. Pp. 226–227.

7 La Grande Galerie de Versailles, et les Deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles le Brun premier Peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé Peintre & Conseiller de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture; et Gravés sous ses yeux par les meilleurs Maîtres du tems. Paris, 1752. Полный эрмитажный экземпляр: инв. № ОГ-У-221/1-52. Всего здесь 55 композиций на 52 листах: под № 12, 13 и 14 представлено по две композиции. Впоследствии издания снабжались гравированными портретами Лебрена и Массе.

8 Хайнекен в своей книге верно перечисляет их имена ([*Heinecken C. H. von*]. Idée générale… P. 42).

Длительность работы над проектом Массе объясняет тем, что стремился привлечь к исполнению лишь высококлассных граверов, а также тем обстоятельством, что с самого начала было решено отказаться от обычного в подобных случаях зеркального воспроизведения: это дополнительно усложнило работу, поскольку граверам пришлось резать доски в обратную сторону, прибегая к помощи зеркал [9].

25 сентября 1753 года, в день приема зарубежных послов при дворе, эстампы были представлены вниманию королевской семьи прямо в Большой галерее. «Вот и увековечена моя галерея, ибо это сохранится», — заключил в присутствии послов король, указывая на гравюры [10]. А королева терпеливо и «с услужливой добротой» выслушивала объяснения Массе об изображенных на картинах аллегориях [11]. Снабженные рамами эстампы спешно отправили в Париж, чтобы успеть представить их на ежегодном Салоне, который как раз завершался. В благодарность король назначил Массе хранителем своих картин и приобрел все подготовительные рисунки [12]. Парижские журналы отсылали любителей изящных искусств за покупкой вновь изданных гравюр к Массе на площадь Дофина, а переплетать серию рекомендовали у известного королевского переплетчика Падлу (Padeloup) на углу площади Сорбонны.

9 В 1753 году предисловие Массе было переиздано одноименной брошюрой меньшего формата и скромной печати ([*Massé J.-B.*]. La Grande Galerie de Versailles, et les Deux Salons qui l'accompagnent, peints par Charles le Brun premier Peintre de Louis XIV, dessinés par Jean-Baptiste Massé Peintre & Conseiller de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture; et Gravés sous ses yeux par les meilleurs Maîtres du tems. Paris, 1753).

10 «Voilà ma galerie éternisée, car cela restera» (Mercure de France, dédié au Roi. 1753. Novembre. P. 159. Здесь указана другая дата осмотра эстампов королем — 23 ноября 1753 года).

11 Mémoires pour l'Histoire des Sciences & pour les Arts. P. *2777*; Journal des sçavans. 1753. Décembre. P. 200.

12 *Campardon É.* Un artiste oublié J. B. Massé peintre de Louis XV. Paris, 1880. P. 21. Рисунки хранятся в фонде рисунков и миниатюр Лувра (Fonds des dessins et miniatures. Inv. 30890–30943). Рабочие рисунки сангиной и черным мелом приобрел у Массе барон А. С. Строганов (1733–1811) для петербургской Академии художеств, откуда они были переданы в Государственный Русский музей, где хранятся в собрании рисунков с атрибуцией Г. Ф. Шмидту (1712–1775). См. об этом: *Medvedkova O.* Wille et les Russes // Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle. Paris : École du Louvre, 2009. P. 200–201.

РЕДКИЕ ОТТИСКИ

Любители искусств и коллекционеры традиционно ищут листы «до надписи», то есть оттиски ранних состояний доски, еще не пущенной в тираж. В 1810-м знаменитый библиограф Жак Шарль Брюне (Jacques Charles Brunet; 1780–1867) писал об издании Массе 1752 года, что «полные экземпляры "до надписи" найти очень трудно»[13], а в 1862-м добавлял, что «листа "Франш-Конте" работы Симонно <…> "до надписи" не существует»[14].

Эрмитажная серия из 25 листов содержит только оттиски до надписи (за исключением листа работы Симонно, об особенностях которого речь дальше), а также пробные отпечатки незавершенных композиций. Бóльшая часть оттисков безупречно, без следов клея намонтирована на альбомные листы — в места, предварительно размеченные карандашом. Другие обрезаны под формат и вплетены в альбомный блок. На листе 1 помещен оттиск овальной композиции «Помощь Голландии против епископа Мюнстера» (№ 21 в стандартном издании серии) до нанесения надписи, а на листе 2 — оттиск с еще более раннего состояния той же доски, еще менее проработанной. Следующие листы (3–9) — оттиски с таких же ранних состояний досок, принадлежащих к той же группе из 12 овальных композиций (№ 22, 16, 17, 19, 26, 25, 23 соответственно); лист 10 — ранний оттиск восьмиугольного медальона (№ 12**); листы 11–12 — ранние состояния люнетов под № 38 и 47 соответственно; лист 13 — полностью законченный офорт Симонно «Второе завоевание Франш-Конте» (№ 11). От оттиска со стандартного состояния доски его отличает только надпись на нижнем поле на французском и на латыни, включающая год исполнения (1688): при финальном издании всей серии она была затерта и заменена обычными, сходными с другими листами парами имен. Лист 15 — неоконченное обрамление свода и рамы композиции «Взятие города и крепости Гент» (№ 6), а листы 14, 16 и 17 — три обрамления свода и рамы одной и той же композиции «Король берет Маастрихт за тринадцать дней» (№ 5) разной степени проработанности. На листе 18 в пустой разворот рамы композиции «Действия испанцев перечеркнуты взятием Гента» (№ 7), словно для пробы, аккуратно вклеено центральное поле другой большой композиции — «Переход через Рейн» (№ 4); наблюдательный эрми-

13 *Brunet J. C.* Manuel du libraire et de l'amateur de livres. T. 1. Paris, 1810. P. 177.

14 Ibid. T. 3. Paris, 1862. Col. 910.

тажный хранитель середины XIX века при этом педантично замечает карандашом на полях: «Ce plafond n'apparlienl pas à la frise» («Этот плафон не соответствует данному фризу»). Лист 19 — фрагментарный отпечаток неоконченной доски «Взятие города и крепости Гент» (№ 6); лист 20 — оттиск незавершенной композиции «Величие соседних с Францией держав» (№ 3); лист 21 — неоконченная композиция, изображающая трубящих гениев славы (№ 32). На листах 22–25 помещены незавершенные композиции двух люнетов из галереи (№ 31, 33) и двух из зала Войны (№ 36, 37).

Аналогов столь полному собранию ранних оттисков версальской галереи нам найти не удалось. Предварительный анализ листов в сравнении со стандартным изданием Массе 1752 года позволяет утверждать, что они фиксируют промежуточный этап этой масштабной работы. Здесь нет ни общего вида свода галереи, ни центрального плафона «Король правит самостоятельно», ни центральных картин (№ 8–10), ни куполов залов Войны и Мира. Из 12 овальных медальонов есть семь, а из шести восьмиугольных медальонов имеется один. Нет ни номеров, ни еще, кажется, четкого представления об итоговой последовательности композиций в издании. Вместе с тем видно, как идет работа над степенью прорисованности оттисков и над форматом бумаги, которому будет уделено отдельное внимание. Массе напечатает всю серию на бумаге формата grand-aigle, а два купола — на большем формате grand-louvois. «Журналь де Треву» указывал: «Бумага grand-aigle слишком мала для этих фрагментов. Таким образом, те, кто захочет переплести свой экземпляр в формат grand-aigle, получат складку поперек каждого купола (залов Войны и Мира. — *Д. О.*), что является достаточно обычным неудобством во всех больших собраниях. Однако во избежание этого маленького беспорядка, часто неприятного для чутких коллекционеров, автор напечатал 100 экземпляров целиком на бумаге grand-louvois, цена которых составляет 400 ливров»[15] — в отличие от 300 ливров за обычный экземпляр. Брюне впоследствии отметит, что стандартная бумага вдобавок желтеет, а листы большего формата — нет [16].

15 Mémoires pour l'Hisloire des Sciences & pour les Arls. P. 2793–2794. См. соответствующие водяные знаки на бумаге эрмитажных листов.

16 *Brunel J. C.* Manuel du libraire el de l'amaleur de livres. T. 3. Col. 910. На парижском аукционе Chrislie's 9 ноября 2010 года издание полной серии «с надписями» было продано за 3 125 евро при эстимейте три-четыре тысячи евро (URL: www.chrislies.com/lolfinder Lol/le-brun-charles-1690-1690-la-grande-galerie-5371797-delails.aspx (дата обращения: 27.07.2019)).

Медные доски вначале травили офортом, а потом дорабатывали резцом. На последнем этапе на нижнее поле доски наносилась надпись с названием и именами инвенторов и граверов. Нередко каждый этап выполнялся другим мастером. Про серию Большой галереи современник писал: «Многие из этих умелых граверов не ставили окончательный штрих на фрагменты, над которыми работали. Другие приходили им на смену, а потому под некоторыми эстампами можно прочесть: награвировано (gravé) таким-то, закончено (fini) таким-то»[17]. В стандартном издании под 16 листами стоит по два имени инвенторов (Лебрена и Массе) и по два имени граверов (офортиста и резчика). На эрмитажных оттисках почти нет подписей: отпечатки с досок здесь сделаны до этапа введения резца или вообще до проработки сложных элементов — лиц и гербов. В правом нижнем углу листа 6 (№ 19) стоит едва заметная подпись офортиста Жана Мишеля Лиотара (1702–1796): «J. Michel Liolard sculp», то есть «Вырезал Жан Мишель Лиотар» (инв. № ОГ-У-222/6), сделанная тонкой иглой. Это исключение, которое подтверждает правило. В стандартном издании надпись будет затерта, а на ее месте появится другая: «gravé par Liolard, el fini par Tardieu fils» («Награвировано Лиотаром, окончено Тардьё-сыном»). Редкие оттиски из эрмитажного собрания фиксируют промежуточные состояния досок — возможно, при их передаче от офортиста к резчику. Такие промежуточные отпечатки играли для резчиков служебную роль в работе, а для растущего рынка искусств в Париже середины XVIII века всё больше становились коллекционными уникумами.

ИСТОРИЯ АЛЬБОМА

Эрмитажный альбом исторически хранится среди других изданий «Первого класса» («Галереи») — тех, что перечисляет в своем труде Хайнекен. Курьезное название вытиснено золотом на корешке обычного альбомного переплета [18] основного собрания Императорского Эрмитажа. Обрез альбомного блока выкрашен в стандартный желтый цвет.

17 Mémoires pour l'Hisloire des Sciences & pour les Arls. P. 2788–2789.

18 Такие переплеты были разработаны и изготовлены из светлой кожи с тисненной золотом рамкой и императорским гербом по центру верхней крышки в 1809–1814 годах.

Создание этих альбомов стало завершением перестройки собрания по «системе Хайнекена», начатой в 1806 году [19]. Альбомы мыслились как основное и итоговое место хранения эстампов. Под отсутствующие в коллекции листы в них оставлялись пропуски с наклеенными бумажками-заместителями, которые должны были в будущем, при пополнении коллекции согласно списку дезидерат, заменяться на эстампы. Однако проект завершен не был [20].

Возможно, название на корешок переписали со старого переплета, который не сохранился, но это можно объяснить и беспрецедентно многократным указанием имени Мортемара прямо на листах альбома. Пером, тщательной каллиграфией, по линиям, которые заранее проведены карандашом, внизу почти каждого (!) альбомного листа (всего в альбоме — 24 раза) крупно выведено: «Du Cabinet de M. le Duc De Morlemart»[21].

Историю эрмитажного альбома можно проследить по старым инвентарям. Альбом, после того как приобрел свой современный переплет в музее, был помещен в рукописный «Каталог Нота» (1817–1833), в «Первый класс», под № 44. Отсылающая к каталогу наклейка была помещена на форзац альбома [22].

В более ранней рукописной эрмитажной «Описи» (1797), где перечислены все альбомы кабинета гравюр на момент смерти Екатерины II, альбом, вероятно, указан под № 649: «Кабинетъ Версальской Разныхъ Автаровъ» (число эстампов — 29). Как и в «Каталоге», в «Описи» он стоит сразу за стандартным изданием о Большой галерее (1752), помещенным под № 648: «Галлерея Версальская, Лебрюнь» (число эстампов — 52) [23].

Таким образом, рассматриваемая сюита эстампов — одно из ранних поступлений в эрмитажном собрании. В Санкт-Петербург она попала около 1769 года в составе дрезденской коллекции саксонского премьер-министра графа Генриха фон Брюля (Heinrich von Brühl; 1700–1763), которую Екатерина II приобрела вместе с его знаменитыми собраниями картин и охотничьих ружей у обедневших наследников. Значительная графическая коллекция Брюля стала центральной для формирования эрмитажного собрания гравюр и рисунков.

Коллекция Брюля была создана в середине XVIII века ни кем иным, как упомянутым выше Хайнекеном, который занимал пост директора Дрезденской картинной галереи, возглавлял дрезденский кабинет эстампов и служил у Брюля секретарем. Именно этот знаменитый впоследствии знаток гравюр сумел составить для Брюля значительную коллекцию и отточить на ней исходные принципы своей системы классификации. В обнаруженном нами в Дрездене рукописном «Списке графических произведений» собрания Брюля (1768) эрмитажная серия помещена последней в перечне основного состава, под № 281, с указанием: «Первые отпечатки и офорты Большой галереи Версаля, Лебрена, редкое произведение, взятое из Кабинета г-на Герцога де Мортемара, в картоне»[24]. Таким образом, уже дрезденский эксперт конца 1760-х годов прекрасно понимал, с какой редкостью имеет дело. Здесь же появляется и имя Мортемара. Заметим, что во всем «Списке» обширного собрания Брюля это — единственное указание на предыдущего владельца. Из записи в «Списке» также становится ясно, что альбом имел переплет с картонными крышками, возможно изготовленный самим герцогом Мортемаром, которому возиться с картоном было не в новинку (см. ниже). В картонном переплете альбом, вероятно, и добрался до Санкт-Петербурга, где переплет был заменен на нынешний.

Для отбора вещей в коллекцию Брюль и Хайнекен пользовались целой сетью европейских агентов [25]. Во Франции главным контактом был Самюэль Дебре (Samuel de Brais), секретарь саксонского посольства в Париже. После смерти Дебре в 1742 году контактным лицом стал его личный секретарь Теодор Туссен Лёлё (Théodore Toussaint Le Leu). Через него в середине 1740-х Брюль активно закупал произведения искусства для своего собрания, о чем свидетельствуют сохранившиеся фрагменты оживленной переписки, где упоминаются картины и гравюры.

20 марта 1747 года в Париже началась посмертная распродажа собрания герцога Мортемара. Процессом руководил знаменитый парижский маршан Эдм-Франсуа Жерсен (Edme-François Gersaint; 1694–1750) [26]. Во время аукциона использовали изданный восемью годами ранее каталог собрания Мортемара, где под № 957 указаны: «27 листов Галереи Версаля, г-на Лебрена, по рисункам г-на Массе»[27]. Один из сохранившихся экземпляров каталога принадлежал парижскому ученому-библиографу аббату Жозефу-Жану Риву (Joseph-Jean Rive; 1730–1791). Он присутствовал на аукционе и в ходе торгов делал на полях каталога рукописные пометы. Под № 957 он приписал «офорт», что указывает на ранние состояния оттисков до завершения доски резцом, и зафиксировал высокую цену продажи: «47 ливров, 19 су»[28]. С большой долей вероятности это и есть те листы, которые благодаря Лёлё и Хайнекену попали к Брюлю, а у его наследников были приобретены в Эрмитаж. Купил ли Лёлё для Брюля на тех торгах что-то еще из бывшего собрания Мортемара, пока неясно [29].

«КАБИНЕТ» ГЕРЦОГА МОРТЕМАРА

Кто такой был герцог Мортемар и как в его руках оказались редкие оттиски? Луи II де Рошешуар, герцог Мортемар (Louis II Rochechouart, duc de Mortemart; 1681–1746), принадлежал к старинному аристократическому роду и был первым из пяти детей Луи де Рошешуара (1663–1688), от которого в возрасте семи лет унаследовал герцогский титул. Дед Луи II — Луи Виктор де Рошешуар (1636–1688), маршал Франции и вице-король Сицилии, брат госпожи де Монтеспан (1640–1707), всесильной фаворитки Людовика XIV, также урожденной Рошешуар. Прадед Мортемара — Габриэль де Рошешуар (1600–1675), губернатор Парижа и Иль-де-Франса; мать — Мари-Анн Кольбер (1665–1750), третья дочь великого Кольбера, инициатора создания «Кабинета короля». К традициям семьи принадлежало парадоксальное остроумие и проистекающее из него умение злонамеренно произносить издевательства и скандальные суждения самым невинным образом. Сен-Симон употребляет для этого ходячее выражение «мортемаров язык»[30] . Среди потомков Луи II был французский дипломат Талейран.

После разгульных лет молодости, ознаменовавшихся, по свидетельствам современников, любовью к вину, дуэлям и удовольствиям, Луи II направился по военной стезе, проложенной отцом. 7 мая 1710 года он принял решающее участие во взятии Дуэ и был удостоен чести оповестить короля о падении города. Как писал Сен-Симон, Людовику XIV понравился отчет об осаде и капитуляции противника, и Мортемар получил чин маршала лагеря. В 1714 году он участвовал во взятии Барселоны и стал герцогом и пэром. В период Регентства Луи II отвечал при дворе за временные и «спонтанные» декорации к торжественным церемониям, включая искусственную иллюминацию и фейерверки [31]. 30 мая 1720 года он был назначен генерал-лейтенантом королевской армии, а в 1721-м стал первым камер-юнкером.

Луи II скончался 31 июля 1746 года в возрасте 64 лет в своем загородном доме в Суази-суз-Этиоль под Парижем, его похоронили в местной приходской церкви. В Бога он не верил, был себе на уме и запомнился всем как искусный игрок в шахматы [32]. «По утрам он всегда сказывался заваленным делами, которые состояли в склеивании портфолио (cartons) и размещении этикеток, в листании и печатании названий картинок и прочих не менее легкомысленных занятиях, — писал герцог де Люин (1695–1758). — Он совершил безумные траты на украшение интерьеров своего дома, находящегося на улице Сен-Гийом (в Париже. — *Д. О.*). Не меньше безумства ушло на токарные станки, на портфолио, на эстампы и на книги. В течение многих лет он здорово напивался за обедом и всегда начинал нести небылицы — и после нескольких лет ведения такой жизни стал слаб на голову»[33].

Как, когда и почему Мортемар начал составлять коллекцию эстампов [34], купил ли он их все сразу либо собирал постепенно, остается неясным. Так или иначе, это распроданное в 1747 году собрание было одним из значительных

19 См.: *Ozerkov D.* Das Grafikkabinett Heinrich von Brühls. S. 172.

20 Начали как раз с двух «Первых классов» — «Галерей» и «Итальянской школы», для которых было изготовлено наибольшее число альбомов с новыми переплетами.

21 Высота заглавной буквы «М» составляет 13 миллиметров, длина надписи — 305 миллиметров. Помимо этого, тем же почерком каждый оттиск прямо в альбоме снабжен рукописными надписями, отсылающими к некой предшествующей классификации эстампов. Слово «кабинет» здесь использовано в более широком смысле — как буквальное указание на владельческую принадлежность размещенных в альбоме листов.

22 «Aulre volume de celle Galérie, conlenanl les épreuves à l'eau-forle dil Cabinel de Morlemar» ([*Noth* A.]. Calalogue Nominalif el Descriplif. 1er classe, 1er division, No 44. Vol. I. P. 8). Этот 36-томный каталог эстампов Императорского Эрмитажа, хранящийся в библиотеке отделения гравюр, был составлен в 1817–1833 годах эрмитажниками А. Нотом и И. С. Клаубером.

23 Опись эстампам разных авторов, находящимся при Императорском Эрмитаже: по Высочайшему Его Императорского Величества повелению сочиненная членами Академии Художеств, в конце сей описи подписавшимися. [СПб., 1797] // АГЭ. Оп. VI, G, № 7. Л. 54. Об этом документе см.: *Ozerkov D.* Das Grafikkabinett Heinrich von Brühls. S. 181, Anm. 81. В настоящее время готовится к печати комментированное издание «Описи».

24 «Premieres Epreuves el Eaux forles de la Grande Galerie de Versailles, de le Brun, ouvrage rare, lire du Cabinel de Mons. le Duc de Morlemarl, en carlon» (цит. по: *Ozerkov D.* Das Grafikkabinett Heinrich von Brühls. S. 216).

25 См.: *Озерков Д. Ю.* Источники формирования графического собрания Генриха фон Брюля // Почему Германия? Перспективы международного сотрудничества в области науки, образования, экономики и политики : сб. докл. участников междунар. конф. СПб., 2011. С. 271–278; *Spenlé V.* Carl Heinrich von Heinecken und die europäischen Netzwerke des Kunsthandels // Conlribulion à l'hisloire inlellecluelle de l'Europe. Budapesl : Országos Széchényi Könyvlár ; Leipzig : Leipziger Universitälsverlag, 2008. P. 149–164; *Schmidl O. E.* Minisler Graf Brühl und Karl Heinrich von Heinecken. Berlin, 1921.

26 *Glorieux G.* À l'enseigne de Gersainl. Edme-François Gersainl, marchand d'arl sur le ponl Nolre-Dame (1694–1750). Seyssel : Champ Vallon, 2002. P. 372.

27 «Vingl-sepl pieces, des Galléries de Versailles, de M. le Brun, sur les desseins de M. Massé» (Calalogue du Cabinel d'Eslampes de M. le Duc de Morlemarl, a vendre. Paris, 1739. P. 79 [Lugl 510]).

28 Экземпляр аббата Рива хранится в Британском музее (Inv. No. Sc. E. 1. 15).

29 Следует заметить, что в начале 1750-х Хайнекен, подобно Массе в Версале, был занят изданием в репродукционных гравюрах двух собраний — картинной галереи курфюрста Саксонии и собрания его премьер-министра графа Брюля. Эти два проекта осуществлялись в Дрездене параллельно и полностью завершены не были в связи с началом Семилетней войны. Из печати вышли два тома галереи, в 1753 и 1757 годах соответственно, включившие 101 гравюру, и один том собрания Брюля в 1754 году с 50 гравюрами (см. об этом: [*Heinecken C. H. von*]. Idée générale… P. 64, 85; *Schusler M.* Der Kurfürsl von Sachsen und König von Polen. Recueil de la Galerie Royale de Dresde, Dresden 1753–1757 // Fürslenglanz. Die Machl der Prachl. Wien, 2016. S. 141–153). Из 23 граверов, работавших над изданием, посвященным версальской галерее, шестеро (Авелен, Дюпюи, Дюфло, Сорник, Сюрюг, Тардье) гравировали также издание, посвященное саксонской галерее. Поэтому попавшие к Хайнекену в руки, очевидно — в том же 1747 году, подготовительные оттиски должны были представлять для него особый интерес, ведь официальное издание, посвященное версальской галерее, появится в продаже только в 1752-м. О пристальном внимании Хайнекена к профессионализму граверов свидетельствуют его слова об издании, посвященном собранию Брюля: «Этот враж <…> послужил издателю дрезденской королевской галереи (то есть самому Хайнекену. — *Д. О.*), так сказать, пробным камнем для испытания дарований отдельных граверов до того, как они были привлечены к этому большому предприятию» ([*Heinecken C. H. von*]. Idée générale… P. 85). В Дрездене гравировать в итоге тоже было решено в прямую, а не в обратную сторону, что требовало использования зеркал. В начале 1750-х годов Хайнекен через объявление подписки на издание, посвященное саксонской галерее, был занят привлечением средств для реализации обоих проектов.

30 См. об этом: *Elden D. J. H. van.* Esprils fins el esprils géomélriques dans les porlrails de Sainl-Simon. La Haye : Marlinus Nijhoff, 1975. P. 44–72.

31 Mémoires du Duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758). T. IV. Paris, 1860. P. 36–41.

32 Ср.: «Il faul parler à Dieu de lui, non à lui de Dieu; il a la lêle dominée par son imaginalion» (Correspondance de Fénelon archevêque de Cambrai. T. I. Paris, 1827. P. 366); «Il ne connoissoil nul principe de religion <…> il menoil une vie lrès-parliculière, el n'éloil plus guère connu depuis longues années que par son lalenl supérieur de jouer aux échecs» (Mémoires du Duc de Luynes. T. VII. Paris, 1861. P. 366).

33 «Il disoil loujours êlre accablé d'affaires dans sa malinée, el c'éloil pour coller des carlons el mellre des éliquelles, lourner, imprimer des lilres de lablelles avec des caraclères, el aulres occupalions aussi frivoles. Il avoil fail des dépenses folles dans l'inlérieur de sa maison, qui esl dans la rue Sainl-Guillaume; il n'avoil pas fail moins de folies, en lours, en carlons, en eslampes, en livres, el depuis plusieurs années s'éloil remis à boire considérablemenl à dîner, el à soulenir loujours des lhèses extraordinaires. Sa lêle même éloil affoiblie depuis quelques années par la vie qu'il menoil» (Mémoires du Duc de Luynes. T. VII. P. 366).

34 *Guillaume G.* La collection d'eslampes du Duc de Morlemarl (1681–1746) en son hôlel du 14, rue Sainl-Guillaume // Bullelin de la Sociélé de l'hisloire de l'arl français. Année 1963. Paris, 1964. P. 285–292.

для своего времени. Единственной наследницей герцога была вдова, которая через месяц после смерти мужа пригласила домой экспертов во главе с Жерсеном для осмотра и описания эстампов. Составленный за их подписью инвентарь [35] упоминает около 25,5 тысячи эстампов и позволяет заключить, что они хранились в собрании в альбомах и портфолио, организованных по национальным школам, а внутри школ — по алфавиту инвенторов: именно так они последовательно описаны в инвентаре. Упор был сделан на искусство Франции. Собрание насчитывало 21 том французских граверов, 12 томов иностранных школ (фламандской и итальянской) и девять томов различных сюжетов. Тома могли включать по несколько альбомов. В одном из томов, согласно инвентарю, находились работы Лебрена в количестве «250 листов или около того». В другой том были включены «различные сюиты, вынутые из "Кабинета короля", в количестве 220 листов или около того». Отдельно помещались «портреты», «пейзажи» и «орнаменты», а также «галереи» и «растения».

Этот принцип организации отражен и в печатном каталоге собрания, уже упомянутом выше. Он был опубликован в Париже в 1739 году, еще при жизни Мортемара, и анонсировал распродажу коллекции, которая, однако, тогда не состоялась. В предисловии к каталогу сказано: «Этот кабинет составляют примерно от 30 до 32 тысяч листов, награвированных по рисункам самых крупных мастеров, на собирание которых ушло много заботы, времени и средств. Мы старались подразделить каталог на школы (итальянскую, фламандскую и французскую), а имена отдельных мастеров выстроить в алфавитном порядке для каждой школы, посему любопытные могут с легкостью найти, что имеется каждого мастера, отыскав его на своем месте в своей школе. Любопытные с удовлетворением обнаружат, что большое количество листов составляют офорты до надписи; надписи и контрэпрёвы, как, в частности, работы Бернара Пикара, Куапелей и пр.»[36]. В самом каталоге за перечнем произведений мастеров итальянской, фламандской и французской школ следует перечисление эстампов, классифицированных по сюжетам. Они описаны как работы «различных французских мастеров, которые имеются в количестве, недостаточном для того, чтобы их можно было упорядочить по алфавиту», а на самом деле представляют собой портреты, пейзажи, орнаменты и иллюстрации к литературным произведениям [37]. Далее следует раздел «Галереи и плафоны», включающий в себя итальянскую и французскую части. Первый том составляют 14 итальянских сюит, а потом перечислены французские (как раз здесь и стоят «27 листов Галереи Версаля») с дальнейшими подразделами: «Сюиты, вынутые из "Кабинета короля"», «Статуи, бюсты, архитектура, виды, здания, особняки и фонтаны», «Естественная история». Последний раздел, «Рим древний и новый», включает четыре тома.

Таким образом, и инвентарь (1747), и каталог (1739) описывают коллекцию в том виде, как она была обустроена, с указанием на отдельные альбомы и портфолио в составе томов. А рукописная классификация, начертанная прямо на листах альбомов, отсылала к соответствующему разделу собрания Мортемара. Слова «Galeries // École Françoise // Charles le Brun Peinlre // Versailles», написанные пером на каждом развороте эрмитажного альбома, ведут в раздел «Галереи и плафоны», подраздел «Французская школа», алфавитную литеру «B» (Le Brun) и конкретную сюиту «Версаль»[38].

Итак, хранящиеся в Эрмитаже уникальные оттиски ранних состояний версальских гравированных досок характеризуют промежуточный этап работы над репродукционным изданием, посвященным росписи потолка, которую исполнил Лебрен, — важнейшим проектом по сохранению в веках центрального образно-аллегорического корпуса Версаля — и должны быть датированы периодом от начала 1730-х, когда приступили к созданию гравюр, до 1739 года, когда был опубликован печатный каталог собрания Мортемара. Дальнейшее изучение оттисков позволит обратиться к очередности и логике реализации проекта Массе, а также к вопросу о совместной работе граверов над досками. Кроме того, оттиски позволяют проследить редкую по своей полноте историю коллекционирования, которая иллюстрирует интенсивность собирания эстампов в Европе и в России середины — второй половины XVIII века. Здесь остается последний вопрос: как и почему именно в коллекции герцога Мортемара оказались эти 25 редких оттисков? Объяснением служит свидетельство о том, что не кто иной, как Мортемар, отвечавший за версальские декорации, поддержал Массе в начале его работы и обеспечил ему все необходимое. На это однозначно указывает Пьер-Жан Мариетт (Pierre-Jean Marielle; 1694–1774) в своем сборнике материалов о художниках [39]. Когда-нибудь удастся выяснить, была подборка из 25 эффектных оттисков благодарностью Мортемару от Массе за поддержку или промежуточным отчетом о состоянии работы над проектом.

35 Ibid. P. 289–292.
36 Calalogue du Cabinel d'Eslampes de M. le Duc de Morlemarl. P. 3–4.
37 Подобная классификационная нестыковка «школ» и «сюжетов» типична для середины XVIII века: лишь «система» Хайнекена смогла ее преодолеть.
38 Сходные классификационные рукописные надписи на листах из собрания Мортемара были обнаружены и изучены Э. Гриффитсом и К. Хартли в Музее Фицуильяма в Кембридже и в Британском музее (*Griffilhs A., Hartley C.* The Print Collection of lhe Duc de Morlemarl // Print Quarlerly. 1994. Vol. XI. No. 2. Pp. 107–116). Во всех случаях присутствует карандашная разметка листа, предваряющая надписи пером, как и в эрмитажном альбоме. Листы наклеены на альбомную бумагу так же чисто и умело, по карандашной разметке. Исследователи объясняют безупречность наклейки тем, что жидкий клей наносился не на сам эстамп, а на более плотный лист дублирующей основы. На обороте ряда листов из собрания Мортемара встречается подпись дилера П.-Ж. Мариетта (на эрмитажных листах таких подписей нет). Это позволило Гриффитсу и Хартли предположить, что графическое собрание Мортемара стало еще одной большой коллекцией, составленной для своего владельца при участии фирмы Мариетта — одной из главных по гравюрам в Европе первой трети XVIII века (см. об этом: *Smenlek K.* Marielle and lhe Science of lhe Connoisseur in Eighleenlh-Century Europe. London ; New York : Roulledge, 2016).
39 «Il y éloil encouragé par le duc de Morlemarl, qui s'éloil fail curieux el qui <...> lui procura loules les facililés nécessaires pour l'exéculion de ce grand ouvrage» (*Marielle P. J.* Abecedario. T. 3. Paris, 1856. P. 278).

Sotheby's EST. 1744

КАМИЛЬ ПИССАРРО
Иней. Молодая крестьянка, разжигающая костер, 1887-88
Эстимейт £8,000,000–12,000,000
Продано за £13,296,500
Аукцион Sotheby's в Лондоне
4 февраля 2020 года

Импрессионисты и модернисты
АУКЦИОНЫ В ЛОНДОНЕ В ФЕВРАЛЕ 2021 ГОДА

ОТДЕЛ ПРИНИМАЕТ РАБОТЫ НА ПРЕДСТОЯЩИЕ АУКЦИОНЫ

МОСКВА, РОМАНОВ ПЕРЕУЛОК 4, СТР. 2, 125009
КОНТАКТЫ: МОСКВА +7 495 772 96 88 IRINA.STEPANOVA@SOTHEBYS.COM
ЛОНДОН +44 20 7293 5789 THOMAS.BOYD-BOWMAN@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/IMPMOD #SOTHEBYSIMPMOD
РЕКЛАМА

S EST. 1744
СКАЧИВАЙТЕ ПРИЛОЖЕНИЕ SOTHEBY'S
СЛЕДИТЕ ЗА НАМИ @SOTHEBYS

ТАИНСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

Пастель Одилона Редона «Женщина с полевыми цветами»

АСЯ КАНТОР-ГУКОВСКАЯ [1]

...Многотерпеливые и многоверные с учительской серьезностью хлопочут еще и по сей день вокруг кипящего ключа, который во Франции живая горячая кровь расы снова очевидно вливает в широкое русло, стремящее из года в год искусство этой счастливой страны. Этот поток течет в долине закономерности, а не в безбрежности произвола.

Граутофф О. Французская живопись с 1914 г. М. : Новая Москва, 1923. С. 55.

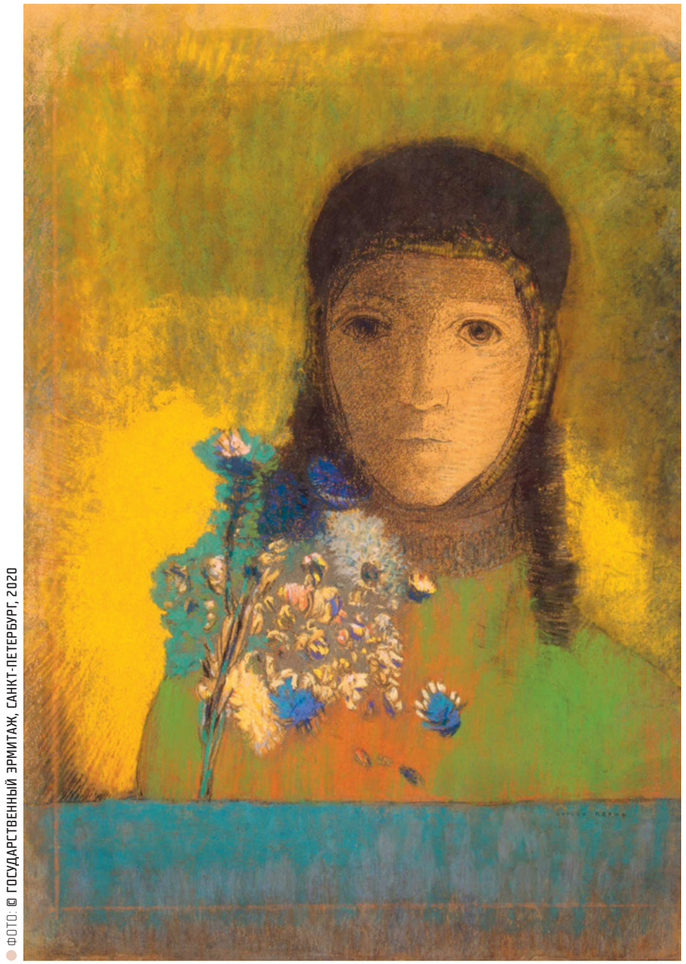


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

В 1975 ГОДУ ЗАКУПОЧНАЯ КОМИССИЯ ЭРМИТАЖА ПРИОБРЕЛА ДЛЯ СОБРАНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РИСУНКА ПАСТЕЛЬ «ЖЕНЩИНА С ПОЛЕВЫМИ ЦВЕТАМИ» ОДИЛОНА РЕДОНА (1840–1916). ДО ЭТОГО ВРЕМЕНИ ФРАНЦУЗСКИЙ ХУДОЖНИК БЫЛ ПРЕДСТАВЛЕН В НАШЕМ МУЗЕЕ ЛИШЬ ОДНИМ МАЛЕНЬКИМ ЭТЮДОМ (ТЕМПЕРОЙ), СВЯЗАННЫМ С РАБОТОЙ НАД ПРОЕКТАМИ КАРТОНОВ ДЛЯ ФАБРИКИ ГОБЕЛЕНОВ И ОФОРМЛЕНИЕМ ИНТЕРЬЕРОВ — РАБОТОЙ, КОТОРОЙ РЕДОН ЗАНИМАЛСЯ В 1904–1912 ГОДАХ [2].

Одилон Редон
Женщина с полевыми цветами
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-46438

Но все, что можно сказать, пытаясь нарисовать чей-либо интимный портрет, — лишь отдаленно... похоже на более точный образ, который наша мысль рисует в душе, когда мы говорим о нем. А этот последний образ, в свою очередь, не что иное, как эскиз великого, глубокого, живого, но непередаваемого изображения, которое ее присутствие начертало в нашем сердце, как свет на чувствительной пластинке. Сравните последний снимок с двумя первыми: как бы они ни казались нам точными и отделанными, они показывают нам лишь гирлянды и арабески рамы, более или менее приспособленной к образу, который она будет заключать в себе. Но истинный лик, подлинная цельная личность с единственно реальным добром и злом, которые заключены в его, по-видимому, реальных добродетелях и пороках, — все это возникает из тени лишь при непосредственном соприкосновении двух жизней. Самые прекрасные проявления энергии и самые худшие проявления бессилия почти ничего не прибавляют к таинственному утвердившемуся единству и ничего у него не отнимают. Нам открывается истинная природа его судьбы. Тогда мы познаём, что существование, которое находится перед нами и которого все скрытые возможности лишь проходят через наши глаза, чтобы достигнуть нашей души, — на самом деле есть то, чем оно желало бы быть, или же всегда будет лишь тем, чем она искренно пытается не быть.

Морис Метерлинк. Разум цветов. Женский портрет

Вновь приобретенный рисунок (поступил в Эрмитаж в 1975 году, приобретен у частного лица) исполнен углем и пастелью на желтоватой бумаге. Внизу справа, на густо окрашенной синей пастелью плоскости — характерная подпись художника мелкими четкими подражающими печатным литерам буквами: ODILON REDON. Размер листа 510 × 381 мм, но следует учесть, что Редон, стремясь, видимо, к более уравновешенной композиции, обрамил ее ясно различимой линией, оставив часть листа (вверху, слева и внизу) вне поля зрения и сократив тем самым размер изображения до 450 × 340 мм. Пастель не датирована, но ряд черт, о которых будет сказано ниже, позволяет отнести ее к середине 1890-х годов.

1 *Кантор-Гуковская А.* Пастель Одилона Редона // Сообщения Гос. Эрмитажа. [Вып.] XLV. Л. : Искусство, 1980. — *Ред.*

2 Печатную графику Одилона Редона из коллекции Эрмитажа можно было увидеть летом 2019-го на четвертом этаже Главного штаба: таинственные и мрачные работы 90-х годов XIX века — иллюстрации к «Цветам зла» Шарля Бодлера, «Искушению святого Антония» Гюстава Флобера, книге Андре-Фердинана Герольда «Сентиментальные рыцарства». — *Ред.*

Как известно, Редон до 1890 года работал главным образом в так называемой черно-белой (или черной) манере и прославился литографиями и рисунками углем. В отличие от повсеместно принятой в его время художественной практики, Редон обращался к краскам (будь то масло, акварель или пастель) лишь в этюдах, связанных с изучением натуры. Итог же своих наблюдений и натурных штудий он переводил затем в виртуозно разработанную черно-белую гамму рисунков углем и литографий, считая черный цвет самым значительным, самым содержательным и психологически насыщенным и, что самое главное, наиболее адекватным средством выражения своего мироощущения. На протяжении многих лет художник лишь один раз изменил своей лишенной ярких красок, сумрачной тональности — это произошло в 1880-м, в год женитьбы, когда он выполнил пастелью портрет жены. Но с 1890 года в творчестве Редона наступает резкий перелом. Он не отказался от прежних серых гармоний, однако в рисунки углем стал активно вводить пастель, чтобы (по его собственному признанию) придать больше материальности своим мечтам.

Эрмитажная пастель в иконографическом отношении очень близка к вещам, выполненным в черно-белой манере. Широко расставленные глаза с неподвижным, застывшим взглядом; сухая, жесткая линия рта с плотно сжатыми губами; высокий лоб; короткий, чуть плоский нос — все это встречалось в творчестве художника предыдущих лет. Те же черты присущи лику «Безумия» (рисунок углем, 1877, собрание К. Роже-Маркса) и «Маске красной смерти» (рисунок углем, 1883, собрание Бонгер, Алмен) — иллюстрациям к рассказам Э. По, вышедшим в переводе Ш. Бодлера на французском языке; повторяются они и в многочисленных женских профилях. Этот загадочный, бесплотный, непроницаемый для постороннего взгляда облик — литературно-художественный символ, плод мистико-символической концепции Редона. Образ этот очень емкий, и художник неоднократно вводит его в свои композиции, каждый раз придавая ему новый смысловой оттенок. В эрмитажном листе созданный Редоном образ обретает бóльшую человечность, хотя по-прежнему окутан атмосферой тайны. Странный головной убор, плотно облегающий голову наподобие средневекового шлема; высокий, подпирающий подбородок воротник; полевые цветы, воспринимающиеся здесь не столько как букет, сколько как символ мечты или атрибут, призванный раскрыть содержание происходящего, — все придает этому женскому облику какую-то неуловимую вневременность, намекает на связь с неким литературным или историческим персонажем. При сравнении с другими произведениями Редона особенно заметно сходство с «Жанной д'Арк» (пастель, вторая половина 1890-х, частное собрание, Париж) или с вагнеровскими образами, нашедшими воплощение в литографиях и пастелях под названием «Парсифаль» (1892 и 1912, частное собрание, Париж).

Но если иконографически образ женщины с полевыми цветами сложился на основе черной манеры художника, то в цветовом отношении эта пастель целиком связана с творчеством Редона 1890-х годов. Сочетание работы углем с густой растушевкой в сплошное темное пятно и графической проработкой контуров (абрис лица, глаз, линии рта и т. д.) с чисто живописной трактовкой букета полевых цветов, а также проработка фона пятнами зеленой, желтой и синей пастели характерны для колористической манеры художника середины 1890-х годов.

В растительном мире, который на первый взгляд кажется нам столь мирным и кротким, исполненным духа послушания и безмолвным, на самом деле возмущение против судьбы обнаруживается с наибольшим напряжением и упрямством. Самый главный питательный орган растения — корень — приковывает его неразрывно к почве. Если среди великих законов, тяготеющих над нами, трудно указать, какой из них более всего давит на наши плечи, то по отношению к растениям тут нет никаких сомнений: самым тяжелым оказывается закон, осуждающий растение на неподвижность от рождения до смерти. Поэтому растение лучше нас знает, против чего оно должно направить свое возмущение, не разбрасывая, подобно нам, своих сил. И энергия этой idée fixe, которая возникает из мрака корней для того, чтобы окрепнуть и распуститься в свете цветка, представляет собой несравненное зрелище. Вся она выражается в одном неизменном порыве, в стремлении победить высотою роковую тяжесть глубины, обмануть, преступить, обойти тяжелый, мрачный закон, вырваться на волю, разбить узкую сферу, изобрести или приманить к себе крылья, убежать из плена как можно дальше, победить пространство, в котором заключил его рок, дотянуться до другого царства, проникнуть в мир движущийся и оживленный... И то, что растение этого достигает, столь же изумительно, как если бы нам удалось жить вне времени, к которому мы прикованы своим роком, или проникнуть во вселенную, освобожденную от наиболее тяжелых законов материи. Мы дальше увидим, что цветок дает человеку удивительный пример непокорности, мужества, неутомимости и находчивости. Если бы мы в борьбе с подавляющими нас нуждами, например в борьбе со страданиями, со старостью или со смертью, употребили половину той энергии, которую развивает любой маленький цветок в нашем саду, то позволительно думать, что наша судьба во многом отличалась бы от того, чем она пребывает теперь.

Метерлинк М. Разум цветов // Метерлинк М. Полн. собр. соч. : в 4 т. / под ред. Н. Минского. Пг. : Тов-во А. Ф. Маркс, 1915. Т. 4.

ВСТРЕЧА

Одилон Редон и Делакруа [1]

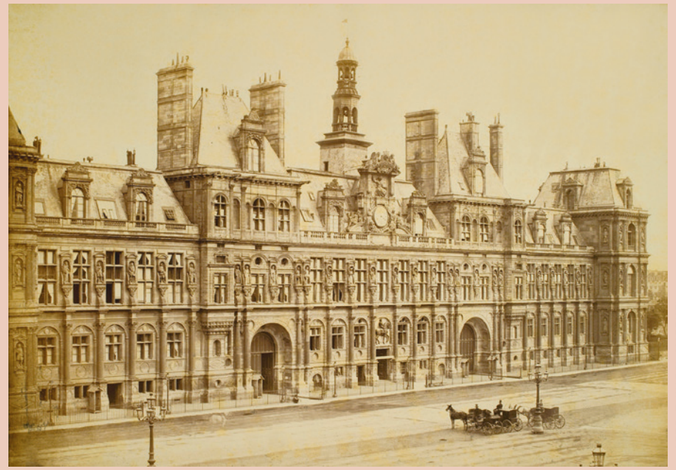


ФОТО: © ШАРЛЬ МАРВИЛЬ

Париж. Отель «Де Вилль»
1865–1875

УОЛТЕР ПАЧ

Я был знаком с таким человеком, Одилоном Редоном, и знаю, что ни одно воспоминание о его долгой и насыщенной жизни не было ему дороже, чем единственная встреча с тем, кого он превозносил выше всех современников. Я рассказываю эту историю так, как ее рассказывал мне художник. «В 1861-м Делакруа посетил бал в отеле "Де Вилль", где мы с братом были ему представлены. Мне тогда был 21 год, мой брат был моложе, поэтому мы не осмеливались много говорить с ним, но весь вечер следовали за ним от группы к группе, чтобы услышать всё, что он скажет. Знаменитые мужчины и женщины, как и мы, замолкали, когда он говорил. Его нельзя было назвать красивым, но когда он покинул бал, мы с братом всё еще хотели рассмотреть его поближе, поэтому шли за ним по улицам. Он двигался медленно и, казалось, медитировал; мы держались на расстоянии, чтобы не потревожить его. Шел дождь, и я помню, как он подбирал шаги, чтобы не наступить в лужу. Дойдя до дома на правом берегу, где он прожил много лет, он, казалось, понял, что пришел туда по привычке, повернул назад и все так же медленно и задумчиво побрел по городу на другую сторону реки, на улицу Фюрстенберг. Там ему предстояло умереть через два года».

Одилон Редон в 1861-м уже был художником, и отчасти та преданность, которую он и его брат (музыкант) испытывали к Делакруа, была вызвана его великими достижениями. Но значение встречи, о которой пишет Редон, будет, возможно, более понятным, если мы посмотрим на это событие с точки зрения эффекта, произведенного Делакруа — не художником, а человеком. И в этом свете мы можем перечитывать отрывки из дневника Делакруа, например тот, где он сравнивает Рафаэля и Рембрандта — в пользу последнего (в большой степени дерзость в то время), или тот, где Делакруа пишет, как осматривал одну крупную коллекцию: увидев работы Рубенса и Ватто, своих кумиров на всю жизнь, он чувствует, что именно Рёйсдал, с его простотой, обладает наивысшим качеством.

1 Из вступительной статьи Уолтера Пача (1883–1958) к The Journal of Eugene Delacroix (New York : Covici, 1937).
2 Речь идет об Эжене Делакруа (1798–1863), знаменитом французском живописце и графике.

ПОЛЬ СЕЗАННКАК ХУДОЖНИКРУССКОГОАВАНГАРДА

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

Сезанн сыграл важнейшую роль не только в русском авангарде, но и в целом в русском искусстве первой половины XX века. Это было время хаотического движения от проблемы поиска идеала, унаследованной от конца XIX века [1], к установлению идеологии. Сезанн был включен в это движение вначале как мученик и пророк, потом был взят на вооружение как образец великого борца, потом списан со счетов как формалист, а потом возвращен как непререкаемый классик.

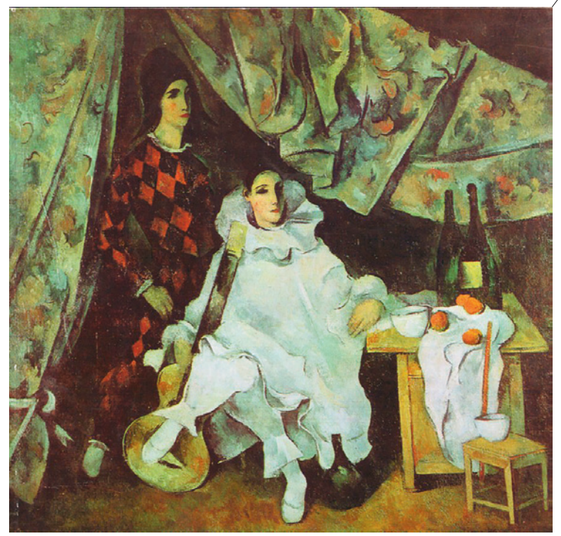
Поль Сезанн
Марди Гра
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

ПРЕЛЮДИЯ: ЩУКИН И МОРОЗОВ

12 ноября 1903 года московский коллекционер Сергей Щукин приобретает в парижской галерее Дюран-Рюэля свой первый натюрморт Сезанна Boîle à lail, carafe el bol (FWN 770), а ровно через год — полотно Mardi Gras (FWN 668). Картины отправляются в Москву, чтобы занять место в особняке Щукина на Знаменке — среди произведений Моне, Писсарро, а вскоре и Гогена. На тот момент картина Mardi Gras считалась одной из важнейших работ Сезанна: при жизни художника она была опубликована в Revue de l'Arl и Kunslchronik и представлена на выставках в Берлине, Вене и Париже. Щукин охотно показывает свои парижские покупки москвичам. Самыми восприимчивыми посетителями его дома становятся молодые художники — никому не известные Ларионов, Гончарова, Малевич, Розанова, Татлин [2]. На них картины производят гипнотическое впечатление. С 1908 года коллекцию особняка мог осмотреть любой желающий. К тому времени здесь было уже восемь полотен Сезанна. Несмотря на сильное заикание, Щукин любил сам проводить экскурсии, искренне радуясь эпатажу, производимому на обывателей. «Щукин победил свою воскресную публику, — писал искусствовед Яков Тугендхольд, — и не его вина, если эта победа, помимо блага, привела к опьянению русской молодежи модернизмом»[3]. «Щукинская галерея вся создалась на моих глазах, — напишет художник Михаил Ларионов искусствоведу Николаю Пунину. — "Куст сирени" Моне был приобретен в 1898 году, Гоген весь при мне, то есть начиная с 1900-х годов. На меня влияли Сезанн и Жорж Сёра в это время»[4].

Искусствовед Павел Муратов первым в 1908 году написал о собрании Щукина. Он увидел в галерее «наиболее сильный проводник в России западных художественных течений, так ярко выраженных в принадлежащих ей произведениях Клода Монэ, Дегаза, Сезанна и Гогена»[5]. «Влияние Сезанна на молодежь огромно, — писал он. — Начала, выраженные в его творчестве, провозглашены основой синтетической и декоративной живописи»; Сезанн — «признанный учитель современной молодежи»[6].

Вслед за Щукиным работы Сезанна начинает собирать другой московский коллекционер, Иван Морозов. Две первые картины он приобретает 5 октября 1907 года у Амбруаза Воллара: Nalure morle avec rideau el pichel fleuri (FWN 844) и La Monlagne Sainle-Victoire vue du chemin de Valcros (FWN 127); а в последующие годы — еще 16 холстов Сезанна.



Александр Шевченко
Братья Сирано — жонглеры
Государственный Русский музей

Первые художественные плоды этих московских приобретений не заставили себя ждать. На выставке под провокационным названием «Бубновый валет», открывшейся в Москве 10 декабря 1910 года, художники Малевич, Ларионов, Кончаловский, Машков, Куприн и другие выступили со своими вариантами сезаннистских натюрмортов и гогеновских фигур. «Бывало — сезон, наш бог — Ван Гог, другой сезон — Сезанн», — рифмовал в 1924 году поэт и художник Владимир Маяковский в стихотворении «Верлен и Сезанн»[7]. Прямые цитаты русских живописцев из французских холстов были более чем очевидны современникам. «Вместо того чтобы искать нового, [эти художники] безбожно подражают Сезанну, Матиссу», — писала современная критика [8]. В 1916-м Александр Бенуа издевательски назовет бубнововалетцев русскими сезаннистами, после чего за ними закрепляется это имя, которое спустя годы утратило пренебрежительный оттенок и приобрело героический смысл. Грубо написанный

1 Ср.: *Коваленская Т.* М. Русский реализм и проблема идеала. М. : Изобразительное искусство, 1983. С. 149–162.
2 *Бессонова М. А.* Постимпрессионизм, фовизм, кубизм и русский авангард — эффект синхронного прочтения текста // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М. : Наука, 2000. С. 37–38; Поль Сезанн и русский авангард начала XX века : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1998.
3 *Тугендхольд Я.* Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 6.
4 Письмо М. Ф. Ларионова Н. Н. Пунину. 4 июля 1930 года. Париж. Цит. по: *Пунин Н. Н.* Мир светел любовью : Дневники. Письма. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 311.
5 *Муратов П. П.* Щукинская галерея. Очерк из истории новейшей живописи // Русская мысль. 1908. Кн. 8. С. 116 (2-я паг.).
6 Там же. С. 117, 121.
7 В иллюстрации Натана Альтмана (1889–1970) к этому стихотворению (коллекция Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме, Санкт-Петербург) грубый, тяжеловесный поэт ленинским жестом мощной руки приветствует в парижском кафе милых старичков Сезанна и Верлена и, кажется, дает им ценные указания. Сезанн списан с Porlrail de l'arlisle au bérel (FWN 529).
8 Цит. по: *Доронченков И. А.* «Бубновый валет» в сознании современников: между Западом и Востоком // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2016. № 3. С. 282.

гигантский (208 × 270 см) «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» работы Ильи Машкова выглядел на выставке 1910 года как подлинный манифест нового искусства. При этом его композиция и колорит представляли собой парафраз полотна Сезанна Jeune fille au piano — Ouverlure de Tannhäuser (FWN 600) из собрания Морозова [9]. Как и у Сезанна, фортепиано — слева, кушетка — у задней стены, украшенная цветами ткань — справа. Те же, что у Сезанна, два персонажа, только вместо буржуазных женщин, замкнутых в своих мыслях и делах, Машков словно издевательски изображает брутальных, смотрящих прямо на зрителя едва одетых мужчин. Это программный образ идеальных художников будущего — физически крепких, как тореадоры (надпись над фигурой тореро на подставке фортепиано отсылает к знаменитому матадору Рикардо Торресу II Бомбите (1879–1936)), духовно утонченных (в их руках альт и ноты фанданго) и интеллектуально образованных. Книги на полке иллюстрируют целый культурный пласт, причем на корешке центрального тома выделяется имя Сезанна.

Образцом для другого парного автопортрета — Александра Яковлева и Василия Шухаева — послужило щукинское полотно Mardi Gras. В 1914 году художники изображают себя в виде Пьеро и Арлекина (210 × 142 см, Государственный Русский музей), перефразируя щукинского Сезанна. Иной вариант Mardi Gras Сезанна дал в 1920 году художник Александр Шевченко в картине «Братья Сирано — жонглеры» (Государственный Русский музей).

ГЕОГРАФИЯ: МОСКВА И ПЕТЕРБУРГ

Увлечение Сезанном становится феноменом прежде всего московским. Яркие краски, аляповатые цвета, контрастные пейзажи, обилие рыночной снеди, как на прилавках Охотного ряда, — были близки купеческой Москве с ее ярким континентальным солнцем и легкой переимчивостью. Тугендхольд называл «опьяненных» Сезанном художников не русскими, а московскими сезаннистами [10]. В холодном и чопорном столичном Петербурге, где еще господствовал дух журнала «Мир искусства», Сезанна не спешили восхвалять. Петербургский художник Лев Бакст встречается с Морозовым в Париже в день покупки им первых Сезаннов, 5 октября 1907 года, и вечером пишет знакомой: «Видел Морозова; его уже Vollard нагревает на Cezanne (который хотя хорош, но не изумителен)»[11]. Живописец Валентин Серов вначале обзовет персонажей Mardi Gras деревянными болванчиками, а потом напишет: «Черт знает что: вот не люблю Сезанна — противный, а от этого карнавала, с Пьеро и Арлекином, у Щукина, не отвяжешься. Какие-то терпкие, завязли в зубах, и хоть бы что»[12]. Петербуржец Константин Сомов безоценочно запишет в дневнике: «Говорили о современной русской поэзии и живописи (главным образом о Cezanne'е и его влиянии на молодых художников), спорили»[13]. А идеолог мирискусников Бенуа, назвавший Москву в 1911 году «городом Гогена, Сезанна и Матисса»[14], в приватной полемике с художником Грабарем укажет: «Нам нужно… не уступать ни пяди какой-либо ереси, хотя бы самоновейшей… поступать в стадо ослов, кадящих идолам, Сезанну и Редону, я считаю недостойным и себя, и всех моих друзей. Напротив того, нам нужно помнить о нашей священной художественной культурной миссии и с ее точки зрения одинаково вооружаться как против грубости [художника-передвижника] Вл. Маковского, так и против сугубой грубости доморощенных редончиков и сезаннчиков»[15].

В художественном соперничестве двух столиц лидирует Москва. Приехавшие в Москву со всей страны провинциалы захватывают художественное первенство в русском искусстве 1910-х годов, следуя заветам «гениального провинциала» Сезанна с его «грубостью и неуклюжестью»

Илья Машков
Автопортрет и портрет Петра Кончаловского
Государственный Русский музей

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Поль Сезанн
Девушка у пианино (Увертюра к «Тангейзеру»)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9166

(это термины москвича Тугендхольда [16]). В неряшливости живописи Сезанна они чуют бунт — и немедленно поднимают его имя на свои знамена. Петербург по-настоящему откроет Сезанна лишь в 1912 году, когда 17 картин приедут в столицу в составе выставки «Сто лет французской живописи (1812–1912)», организованной журналом «Аполлон» и Французским институтом. С 17 января по 18 марта 1912 года выставку посетят 35 тысяч человек. Одна из переводных статей в каталоге, написанная публицистом Арсеном Александром, называлась «От Давида до Сезанна»[17]. В названии своего путаного очерка «От Сезанна до супрематизма» (1920) Малевич, кажется, имеет в виду эту статью [18]. Московские неофиты добавили скандальному экспериментатору Сезанну грубость и наглость (Бурлюк), брутальность (Машков, Кончаловский), авангардистскую витальность (Куприн), национализм (Ларионов) и сугубое теоретизирование (Малевич). Петербург не сразу разглядел живопись Сезанна за мифом, а потом увидел в нем западничество, европеизм, эстетизм, уравновешенность, подлинную красоту, изначальную гармонию и рембрандтовский гуманизм. Петербургские художники (Матюшин, Гуро, Школьник, Наумов, Груш и др.) видели в Сезанне не подрывателя устоев, а лишь живописца и пытались разобраться в сути его инноваций. Петербургская тенденция возобладает в советской России в 1920-х годах.

ЛЕГЕНДА: МУЧЕНИК И ПРОРОК

Легенда о Сезанне, сочиненная в Париже [19], проникает в Россию раньше картин. Русские художники, бывавшие в Париже рубежа веков, не могли отыскать его полотен, однако слышали о загадочном гении. Бенуа, попавший в Париж в 1896 году и знавший о Дюран-Рюэле, Волларе и Салоне независимых, вспоминает: «Что же касается до Сезанна, то из его картин я в Париже тех дней не видал ни одной, что, однако, не мешало ходить всяким рассказам об этом “еще большем чудаке”, скрывавшемся где-то в Провансе»[20]. Многие в литературоцентричной России знали о Сезанне по роману L'Oeuvre Эмиля Золя (1886). Художник Мстислав Добужинский, впервые приехавший в Париж в 1901 году, вспоминает: «…многое также мне открыл Золя в его Oeuvre (я так ясно представлял себе по роману живопись Жака (Сезанна), даже, казалось, чувствовал запах масляной краски!)»[21]. О романе Золя вспоминает и поэт Максимилиан Волошин в связи с Сезанном [22].

К концу 1900-х годов Сезанна и в России постепенно начинают воспринимать как важнейшего художника, непризнанного гения, героя, мученика. В первых рассказах о Сезанне в России тот почти сразу выглядит мучеником искусства, обитателем пантеона художественной славы, почти небожителем. Для Волошина Сезанн — «Савонарола современной живописи. На искупительном костре свое-

9 Ср.: *Доронченков И. А.* «Бубновый валет» в сознании современников: между Западом и Востоком. С. 280.
10 *Вакар И. А.* Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна» (К истории определения «русские сезаннисты») // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. СПб. : Славия, 1998. С. 147–157.
11 *Бакст Л.* Моя душа открыта. Кн. 2 : Письма. М. : Искусство — XXI век, 2016. С. 120. Письмо адресовано А. П. Боткиной, дочери московского коллекционера Павла Третьякова.
12 Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. Л. : Художник РСФСР, 1971. Т. 1. С. 529.
13 *Сомов К.* Дневник. 1917–1923. М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2017. С. 712. Запись от 15 января 1923 года.
14 Цит. по: *Семенова Н. Ю.* Сага о Щукиных. Собиратели шедевров. М. : Слово, 2019. С. 245.
15 Цит. по: *Стернин Г. Ю.* «Мои воспоминания» Александра Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX в. // Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV–V. М. : Наука, 1980. С. 614. Бенуа сменит гнев на милость лишь в 1930-х годах, уже живя в Париже, и за картинами «тупого», «беспомощного» и «бездушного» Сезанна признает возможность «настоящего живого откровения».

16 *Тугендхольд Я.* Французское искусство и его представители : сб. ст. СПб. : Просвещение, [1911]. С. 79, 82.
17 Выставка «Сто лет французской живописи (1812–1912)». СПб. : Аполлон, 1912. С. 25–46. Ср.: *Лавров А.* Французская выставка под знаком Аполлона // Символисты и другие : Статьи. Разыскания. Публикации. М. : НЛО, 2015. С. 245–258.
18 *Малевич К.* От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. [М.] : изд. отдела изобразительных искусств Наркомпроса, [1920].
19 Ср.: *Shiff R.* Cezanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art. Chicago : University of Chicago Press, 1984. Pp. 160–174; *Kear J.* Paul Cézanne. London : Reaklion Books, 2016. Pp. 22–25.
20 *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн. IV–V. С. 152.
21 *Добужинский М. В.* Воспоминания. М. : Наука, 1987. С. 169.
22 «…Жизнь Сезанна, как мы знаем ее по Клоду Лантье в романе Золя L'Oeuvre…» (*Волошин М.* Устремления новой французской живописи (Сезанн. Ван Гог. Гоген) // Золотое руно. 1908. № 7–9. Цит. по: *Волошин М.* Искусство и искус : эссе. СПб. : Лениздат, 2014. С. 67). «Творчество» Золя неоднократно издавалось в России, например в 1897 (под редакцией Ф. И. Булгакова. СПб. : Г. Ф. Пантелеев), 1903 (под редакцией М. В. Лучицкой. Киев : Б. К. Фукс) и 1913 (под редакцией Е. В. Аничкова и Ф. Ф. Батюшкова. СПб. : Просвещение) годах.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Поль Сезанн
Фрукты
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-9026

го творчества он сжег все внешне красивое, все маскарадные наряды и маски, все чары века сего. Это аскет, подвижник, иконоборец. Его живопись — это обнаженная правда»[23]. У публициста и будущего революционера Луначарского, писавшего в начале 1910-х годов в либеральную газету «Киевская мысль», Сезанн — «мученик художественного искания» (июнь 1911), «страдалец и труженик» (октябрь 1912), пророк и борец (январь 1914) [24]. Провинциалы тоже видели в нем мученика, как, например, архитектор и теоретик искусства Оттон Краснопольский (1877–1971), который в своем главном труде «Абстрактивизм в искусстве новаторов», написанном в 1916 году и опубликованном в Москве в канун революции, пишет о Сезанне как о последнем гении натурализма и гениальном зачинателе абстрактного искусства, доказавшем свою правоту «жизнью мученика»[25].

В 1912 году Кончаловский переводит на русский апологетическую книгу Эмиля Бернара о Сезанне [26], из которой становится понятно, что образ Сезанна, вылепленный Золя в «Творчестве», был глубоко поверхностным. Сезанн предстает как тонкий мыслитель, философ, провидец. Для художников живопись Сезанна становится жизнеутверждающим прорывом. Давид Бурлюк пишет в 1912 году: «То, что считалось “почерком” “тяжеловесного” Сезанна и судорожного Ван Гога, есть нечто большее — это откровение новых истин и путей»[27].

СЕЗАНН КАК СТОЛП И УТВЕРЖДЕНИЕ ИСТИНЫ, ПАМЯТНИК И КЛУБ

В образе мыслителя Сезанн вступает в 1917 год, который наделил его легендарную фигуру обличьем борца и соратника революционного авангарда. Сезанна зачисляют в пантеон Октября. «Когда отцвели гармонические поверхности Гогена, потускнел яркий Матисс, — Сезанн, незаметно войдя, внедрился в художественное сознание как “столп и утверждение истины” живописца», — писал весной 1918 года искусствовед Николай Тарабукин [28]. Летом 1918-го новая власть обсуждает список «выдающихся деятелей в области общественной и культурной жизни», которым рекомендуется установить памятники. Среди прочих Наркомпрос, во главе которого стоит Луначарский, предлагает установить памятник Сезанну. «В настоящее время критика относится [к Сезанну] с почтением и выносит его на пьедестал», — пишет в те годы Малевич в брошюре, изданной Наркомпросом [29]. Скульптор Александр Ленский приступил к работе. Совнарком, однако, в итоге сократил список памятников, и монумент Сезанну установлен не был [30]. Анонсируется и первая биография Сезанна, над которой уже, кажется, работает Вышеславцев [31], но и ей суждено было кануть в небытие. Первая непереводная книга о Сезанне выйдет на русском только в 1935-м. Ее написала на основе своей кандидатской диссертации 1929 года искусствовед Нина Яворская [32]. В 1918-м собрания Щукина и Морозова национализируются, из них в Москве формируется Государственный музей нового западного искусства, где Яворская служила [33]. В 1926 году, к 20-летию со дня смерти Сезанна, музей проводит его персональную выставку. На ней было представлено 26 произведений. В иллюстрированной брошюре Яворская развивает образ Сезанна как мыслителя и указывает на его определяющее влияние на «диких», кубистов, экспрессионистов и группу «Бубновый валет»[34].

В 1920 году в Москве возникает Клуб имени Сезанна. Он работал при Вхутемасе и располагался на Мясницкой улице, 21. На несколько лет клуб становится важным местом встреч, выставок преподавателей и студентов и ареной художественных диспутов. Здесь бывали Татлин, Эль Лисицкий, Малевич. Эль Лисицкий пишет в 1921 году: «Родоначальником нашего живописного выражения мы считаем Поля Сезанна. Он подошел к холсту как к полю, которое творец удобряет, обрабатывает, заливает и выращивает на нем новые плоды в природе»[35].

К концу 1910-х через изучение метода Сезанна и равнение на него проходят многие серьезные художники обеих столиц. Им становится очевидно, что Матисс и Пикассо, в свою очередь, испытали сильное влияние Сезанна (об этом писал еще Тугендхольд). Александр Куприн, Василий Рождественский, Александр Осмёркин, Николай Синезубов, Кузьма Петров-Водкин [36], Роберт Фальк [37] и др. пишут сезаннистские натюрморты; Василий Чекрыгин, Кончаловский, Куприн и Ларионов — сезаннистские пейзажи [38]. Осмёркин, Фальк, Чекрыгин и Сергей Герасимов — портреты в духе Сезанна. Не будет натяжкой сказать, что советская художественная школа была сформирована на идеалах Сезанна. А цитата из Сезанна о том, что художник везде должен видеть шар, конус, цилиндр и другие элементарные формы, которую взахлеб приводят все, начиная с Тугендхольда и Малевича, — вошла в советские педагогические анналы и даже нашла отражение в первом издании «Большой советской энциклопедии»[39]. В конце 1940-х Сезанн становится жертвой борьбы с фор-

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Поль Сезанн
Натюрморт с драпировкой
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6514

23 *Волошин М.* Искусство и искус. С. 69–70.
24 «В Сезанне есть нечто от педанта, но и нечто от пророка. Вы чувствуете, как тяжела его рука, но вы чувствуете также, как полновесны его мысли, настроения»; «Сезанна, не обладавшего талантом великого живописца [sic!], приходится признать одним из глубочайших людей, одним из борцов за тот художественный синтез, к которому устремляется и к которому придет человечество» (цит. по: *Луначарский А. В.* Об изобразительном искусстве. Т. 1. М. : Советский художник, 1967. С. 133–199).
25 *Краснопольский О.* Абстрактивизм в искусстве новаторов (постимпрессионизм и неоромантизм). М., 1917. С. 17.
26 *Бернар Э.* Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем. М. : тип. Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1912.
27 *Бурлюк Д.* «Дикие» России // Синий всадник. М. : Изобразительное искусство, 1996. С. 19.
28 *Тарабукин Н.* По мастерским. 3. Машков // Понедельник. 1918. № 8. 9 (22) апреля. С. 4. Цит. по: *Дороченков И.* А. «Бубновый валет» в сознании современников: между Западом и Востоком. С. 285.
«Столп и утверждение истины» — цитата из Нового Завета (1 Тим. 3:15) и отсылка к названию главного труда (1914) православного философа Павла Флоренского.
29 *Малевич К.* От Сезанна до супрематизма. С. 3.
30 Художественная жизнь советской России. 1917–1932. М. : Галарт, 2010. С. 55, 62.
31 Москва в октябре 1917 г. : иллюстрированный сб. заметок, воспоминаний участников движения. М. : [10-я гос. тип.], 1919. С. 225.
32 *Яворская Н. В.* Сезанн. М. : ОГИЗ–Изогиз, 1935. 87 с. Заявленный тираж: 5 000 экз.
33 *Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М. : Г МИИ им. А. С. Пушкина, 2012.
34 «Работы Сезанна… полны серьезности и глубины. В его живописи нет “красивости”; она нас не радует, а заставляет глубоко вдумываться… [эти вещи] поражают нас своим продуманным построением» (*Яворская Н.* Поль Сезанн (1839–1906). М. : ГМНЗИ, 1926. С. 4).
35 *Эль Лисицкий.* Уновис. Партия в искусстве // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард : материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. I. М. : Дефи, 2017. С. 252.
36 «Посещение музея, где я увидел мои картины и сравнил их с Сезанном, придало мне большую уверенность», — пишет Петров-Водкин 11 июня 1921 года (Петров-Водкин: В центре жизни жизней : Воспоминания. Письма. Документы. СПб. : Алетейя, 2018. С. 26).
37 См., например, «Фрукты, белая ваза и медный кувшин» Фалька (1914, частное собрание, Санкт-Петербург) (Роберт Фальк. 1886–1958. Живопись. Графика. СПб. : KGallery, 2018. С. 21).
38 Ср. «Лагерь» Ларионова (1911, Государственный Русский музей) и Paysage bleu Сезанна (FWN 345) из собрания Морозова.
39 «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете всё, что захотите» (Сезанн // Большая советская энциклопедия. Т. 50. М. : ОГИЗ РСФСР, 1944.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Поль Сезанн
Голубой пейзаж
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-8993

мализмом, но в годы хрущевской оттепели он выходит из забвения. Его слава реалиста и материалиста [40] (и только потом классициста) становится непререкаемой, а начальное обучение искусству в России до сих пор начинается с зарисовки элементарных геометрических форм.

СЕЗАНН КАК НАИБОЛЕЕ ПОЛНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ

«В подвиге Сезанна не то существенно, что он был живописцем чистой воды, как это принято думать, а именно то, что он стоял перед миром с таким раскрытым и очищенным от всякой не относящейся к искусству примеси — с таким раскрытым сердцем, каким не обладал ни один живописец прошлого, ни — в том числе — Рафаэль, Тициан и Веласкес. Сезанн — как бы представительствует от искусства живописи, является наиболее полным воплощением этого искусства...» — писал искусствовед Николай Пунин [41]. Этому романтическому образу Сезанна в России предшествовало объяснение сути его творчества, основанное на материализме его живописи. Первые попытки относятся к 1900-м годам. Муратов писал: «Сезанн всегда поглощен страстной мечтой о первичном, о самой материи, освобожденной от всяких случайных моментов и предстающей в чистом, “сыром” виде перед интуитивным и синтетическим познанием художника»[42]. В июне 1912-го Ларионов рассматривал предметы на картинах Сезанна в контексте собственных «лучистских» построений: «...если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей. Но чтобы получить целиком сумму лучей именно желаемого предмета, нам надо волею выделить только данный предмет. <...> Иначе говоря, это наивысшая реальность предмета не таким, как мы его знаем, а каким видим. К этому во всех своих работах склонялся и Поль Сезанн, отчего различные предметы на его картинах как бы перемещены, немного косят. Отчасти это происходило оттого, что он писал буквально то, что видел, а ровным предмет можно увидать только одним глазом, Сезанн же писал, как видит всякий человек, двумя глазами, т. е. предмет и чуть-чуть справа, и чуть-чуть слева. В то же время Сезанн обладал такой остротой зрения, что не мог не заметить того рефлективного стирания как бы небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. От этого получалось не развертывание самого предмета, а как бы перемещение его на другую сторону и срезание части предмета с какой-нибудь из сторон, что и давало реалистическую конструкцию его картинам»[43]. «В сезанновских работах сущностью была тяжесть, весомость вещи», — утверждал Малевич в 1920 году [44]. «Пикассо, Матисс, Сезанн — мастера материи», — говорил Чекрыгин [45].

Эта предметность (вещность, весомость, материальность, массивность, тяжесть) Сезанна воспринимается в России как абсолютное достижение живописи. И если Кандинскому из Мюнхена в 1910 году виделось, что предметы Сезанна живые и одушевленные [46], то для послереволюционной Москвы его материя мертва и безжизненна, а значит, податлива и может быть изменена любым образом. Так оценивал ее Борис Виппер, искусствовед и переводчик Вёльфлина [47], защитивший в 1918 году диссертацию о натюрморте в искусстве, которая в 1922-м вышла отдельной книгой. В ней он указывает: «Предмет был для Сезанна тем, что ему недоставало в человеке, — безмолвным объектом эксперимента... С [предметами] не нужно разговаривать... Ему хочется, чтобы в его живописи и человек и деревья, и небо и вода сделались предметами, то есть натюрмортом»[48]. Это жутковатое описание было сделано в те годы, когда небывалые эксперименты в России уже ставились над безмолвным человеком.

КОДА. НЕ ОБОЙДЕТ НИКТО СЕЗАННА

Русское искусство волновали поиски совершенной формы, темы одухотворения и «синтетизма». В 1910–1920-х годах эти запросы были спроецированы на творчество Сезанна, которое русские художники почитали за совершенство и в котором видели готовые приемы для разрешения своих вопросов и достижения своих целей. К 1940-м, с установлением идеологии, официальная версия взгляда на русский сезаннизм гласила: «В русском искусстве Сезанн оказал значительное влияние на художников группы “Бубновый валет” и на ряд советских мастеров, которым некритическое отношение к доктрине “сезаннизма”, воспринятой к тому же весьма поверхностно, принесло немалый вред, искусственно задержав их творческий рост. Только порвав с этой доктриной, они подготовили себе почву для перехода на реалистические позиции»[49]. Неофициальные художественные круги весь XX век продолжали почитать Сезанна за последнего серьезного живописца. Художник Лев Бруни весной 1946 года пишет Пунину: «Не обойдет никто Сезанна, а кто обходит, тот проваливается в тартарары. Потому что только Сезанн знал различие между предметом и пространством»[50]. Поиск русской живописью большого нового стиля, его тяга к неоклассицизму, неоромантизму и «соборности»[51] на рубеже 1909–1910 годов должны были прекратиться с выходом за пределы живописи — с последующим возвращением. С опорой на Сезанна этот выход из живописи осуществил русский авангард. И сумел вернуться к ней обновленным. «Я в те годы инстинктивно почуял, что без каких-то новых методов нет спасенья, нельзя найти дорогу к настоящему искусству, — вспоминал Кончаловский. — Оттого и ухватился за Сезанна, как утопающий за соломинку»[52]. Еще в 1923 году искусствовед Давид Аркин выделяет два периода сезаннизма: первый — скрытый, «латентный», второй — период подлинного овладения сезанновским методом. Он пишет: «Сезанн — слово почти магическое для русской живописи... Оно — знак целой системы живописной работы... В русской живописи Сезанну... суждено было сыграть... роль восстановителя живописи и утвердителя живописных начал картины... дифференцирующий процесс был введен им в русло живописного созидания»[53].

40 Ср.: «Сезанн — первый материалист в живописи» и «исчерпывающее ощущение материальности вещей, какое дает Сезанн в своих яблоках, грушах, этот “реализм до жути”, до ужаса в пределах искусства» (*Мельников Д. С.* Сезанн и сезаннизм // Творчество. 1921. № 4–6. С. 57, 55).
41 *Пунин Н. Н.* Указ. соч. С. 402.
42 *Муратов П. П.* Щукинская галерея. Очерк из истории новейшей живописи. С. 131–132.
43 *Ларионов М.* Лучистая живопись // Ослиный хвост и мишень. М. : изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 96–97.
44 *Малевич К.* От Сезанна до супрематизма. С. 12.
45 *Чекрыгин В.* Доклад 1920–1921 // Мурина Е., Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М. : RA, 2005. С. 202.
46 «Внешне “мертвые” вещи становятся внутренне живыми» (*Кандинский В.* О духовном в искусстве. М. : Архимед, 1992. С. 35).
47 *Вёльфлин Г.* Истолкование искусства. М. : Дельфин, 1922. Заявленный тираж: 1 050 экз.
48 *Виппер Б. Р.* Проблема и развитие натюрморта. [Казань, 1922]. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 58–59.
49 Сезанн // Большая советская энциклопедия. С. 638.
50 Письмо Л. А. Бруни Н. Н. Пунину. 7 мая 1946 года, Москва // Пунин Н. Н. Мир светел любовью : Дневники. Письма. С. 404.
51 Ср.: *Бобриков А.* Другая история русского искусства. М. : НЛО, 2012. С. 608.
52 Цит. по: *Вакар И.* Петр Кончаловский: взгляд из нового века // Наше наследие. 2011. № 99. URL: www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php (дата обращения: 08.10.2020).
53 *Аркин Д.* Роберт Фальк и московская живопись // Русское искусство. Вып. 23. М. ; Пб. [Пг.], 1923. С. 21–32. Цит. по: Роберт Фальк. 1886–1958. Живопись. Графика. С. 11.

В ТУПИКАХ СУБЪЕКТИВИЗМА И ФОРМАЛИСТИЧЕСКОЙ АБСТРАКТНОСТИ

КАТАРИНА ЛОПАТКИНА

«Открытие французской выставки в Москве — одно из самых выдающихся событий в художественной жизни нашей страны за последнее десятилетие. Мы располагаем богатым собранием французского искусства, при этом — шедеврами, которым завидуют в Париже. Но продолжительный перерыв культурного обмена, вызванный войной и революцией, угрожает нашим хранилищам западного искусства серьезной опасностью: из музеев современного искусства они могут превратиться в музеи исторические», — писал президент Государственной академии художественных наук Петр Семенович Коган в своей статье «Две культуры» для каталога выставки «Современное французское искусство» 1928 года.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ-МОДЕРНИСТОВ НА ВЫСТАВКАХ В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ В 1920–1950-Х ГОДАХ

Под «шедеврами, которым завидуют в Париже», конечно, имелась в виду коллекция Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ) [1]. В 1919 году музею были переданы национализированные собрания С. И. Щукина и И. А. Морозова — известных московских коллекционеров искусства Западной Европы, коим принадлежали выдающиеся произведения Мане, Ренуара, Дега, Моне, Ван Гога, Гогена, Писсарро, Тулуз-Лотрека, Сезанна, Матисса, Пикассо, Родена. Эти собрания стали I (щукинским) и II (морозовским) отделениями ГМНЗИ, которые в 1921 году были объединены. В 1924-м музей начал свою выставочную деятельность небольшим показом французского рисунка из московских собраний, затем последовали выставки немецкого искусства, персональные выставки Поля Сезанна, Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Луи Лозовика.

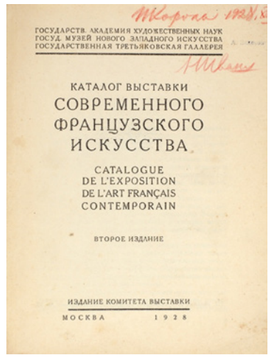
Выставка «Современное французское искусство», о которой так восторженно писал Коган, открылась 16 сентября 1928 года. Она была устроена по соглашению между Министерством народного просвещения Франции и Наркомпросом РСФСР при посредничестве парижской галереи Бийе и при помощи жившего в Париже художника Михаила Ларионова [2]. Работа над проектом была непростой. Пьер Вормс, директор галереи Бийе, писал в московский комитет выставки: «К сожалению, во многих случаях мы получили отказы, причиной которых были то опасения политического характера, то нежелание некоторых владельцев отправлять картины в СССР в то время, когда богатые иностранные коллекционеры могут приехать их купить в Париж»[3]. Тем не менее, несмотря на трудности, на выставке было представлено 262 работы 75 художников: живопись, графика, скульптура. Их разделили на две части: французскую (произведения современных французских мастеров) и русскую (произведения авторов русского происхождения, живших в Париже). В силу интернациональности парижской художественной сцены разделение было довольно условным: во французской части, кроме собственно французов, оказались итальянцы Модильяни, Де Кирико и Северини, румын Бранкузи, бельгиец Мазерель, испанка Бланшар, голландец Ван Донген, японцы Коянаги и Фужита [4].

Эта выставка, в действительности ставшая огромным культурным событием, была первым и последним масштабным смотром актуального искусства из Франции, организованным в СССР в первой половине XX столетия. Борьба с формализмом, развернувшаяся в Советском Союзе в 1930-х годах, и перестройка работы музеев привели к резкой переоценке творчества «французов». Уже в 1932-м на страницах журнала «Советский музей» директор ГМНЗИ Борис Николаевич Терновец изложил новую концепцию позиционирования своей институции: «Москва… цитадель мировой революции, столица мирового пролетариата. В ее стенах должен находиться музей, где, в противоположность мощному строительству, грандиозным успехам социалистического государства, должны быть показаны упадок, кризис, разложение, безысходные тупики буржуазного общества», подразумевая под этим актуальный подход к презентации постоянной коллекции музея [5]. И хотя издания, посвященные отдельным художникам, продолжали выходить (например, в 1933 году была выпущена небольшая, зато иллюстрированная монография Нины Викторовны Яворской о Пабло Пикассо), для советского зрителя следующий шанс увидеть новые работы того же Пикассо представился лишь в 1956-м.

Интересно, что попытки устраивать выставки художников из Франции не прекращались вплоть до 1935 года. В начале 1930-х активным участником организации показов западных мастеров стало Международное бюро революционных художников (МБРХ), учрежденное на Второй международной конференции революционных писателей в Харькове в 1930-м. Бюро за шесть лет провело несколько выставок: коллективные экспозиции МБРХ и объединения «Клуб Джона Рида», американской федерации организаций левых писателей, художников и интеллектуалов, персональные — Джона Хартфилда, Элиоса Гомеса, Франтишека Бидло и Альберта Абрамовича. Кроме того, бюро обеспечивало присутствие иностранных художников на больших юбилейных выставках, таких как «15 лет РККА». Несмотря на обозначенную в названии объединения задачу показа революционного искусства, бюро не сторонилось контактов и с буржуазными, но симпатизирующими левым идеям художниками. В 1933–1934 годах секретариат МБРХ переписывался с жившим в Париже Ильей Эренбургом по поводу приглашения французских художников посетить СССР и участвовать в выставках: обсуждались кандидатуры Мориса Вламинка, Андре Дерена, Амеде Озанфана, Пабло Пикассо, Фернана Леже, Поля Синьяка, Хаима Сутина. Ответственный секретарь МБРХ художник Бела Уитц сообщал о том, что бюро «дало поручение тов. Эренбургу связать нас с крупными французскими художниками» — Полем Синьяком («основателем буржуазного течения “пуантилизма”») и Андре Дереном («который пользуется мировой известностью среди интеллигенции»). МБРХ совместно со Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей планировало в 1935 году показать в Москве выставку «Буржуазные мастера Франции», но этот проект так и не был реализован, а в 1936-м Международное бюро революционных художников прекратило свое существование.

До начала Великой Отечественной войны увидеть произведения французских модернистов можно было в постоянной экспозиции в ГМНЗИ, в бывшем особняке Ивана Абрамовича Морозова на Пречистенке, и (с 1930-го) в ленинградском Эрмитаже. 23 февраля 1930 года в Эрмитаж из ГМНЗИ прибыла первая партия из 43 произведений, «полученных из Москвы в обмен на работы старых мастеров»[6]. Новые приобретения — холсты Моне, Ренуара, Сезанна, Гогена, Ван Гога, пастели Дега, шесть полотен Матисса и восемь работ Пикассо — были размещены в постоянной экс-

Объединение I и II отделений ГМНЗИ и их экспонатов в одном помещении ГМНЗИ. Развеска Руо и Дега
1928



Каталог выставки «Современное французское искусство». 1928

позиции на втором этаже Малого Эрмитажа, в Петровской галерее. Год спустя в Эрмитаж из ГМНЗИ прибыла вторая партия — 36 произведений, и в марте 1931-го в Петровской галерее организовали выставку новых поступлений. Еще через год, 1 мая 1932-го, на третьем этаже Зимнего дворца открылась постоянная экспозиция «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма», куда вошли все имеющиеся в собрании Эрмитажа работы конца XIX — начала XX века [7]. Эта экспозиция была открыта для публики на протяжении двух лет: в 1934 году в связи с теплофикацией эрмитажные произведения «новейшего французского искусства» перенесли с третьего этажа Зимнего дворца на второй, в Гербовый зал, и представили в виде временной экспозиции. Полотна Сезанна, Ван Гога, Гогена, Матисса и Пикассо разместили на мольбертах, что создавало «единственную в своем роде возможность для изучения их техники»[8]. Также были показаны графические работы Мане, Фантен-Латура, Тулуз-Лотрека, Синьяка, Ренуара, Родена, бóльшая часть которых до этого не выставлялась [9]. К 7 ноября выставку расширили, и мольберты были установлены не только в Гербовом, но и в Петровском зале: в конце октября 1934 года в Эрмитаж из «Антиквариата»[10] передали 35 произведений французской школы начала XX века. Все эти вещи в 1931–1933 годах изъяли из ГМНЗИ по секретным распоряжениям Наркомпроса и передали в «Антиквариат» для последующей продажи за рубеж. Однако картины проданы не были, и их направили вместе с «нереализованными» произведениями старых мастеров в Эрмитаж, в коллекцию которого все они впоследствии и оказались переданы. В 1935-м, после капитального ремонта помещений на третьем этаже Зимнего дворца, постоянная экспозиция французского искусства XIX — начала XX века снова была открыта для публики, уже в расширенном виде — в пяти залах, и оставалась там вплоть до Великой Отечественной войны.

Важно отметить, что в немилость к советской официальной культуре сперва попали новейшие «формалисты»: кубисты, сюрреалисты, экспрессионисты. В 1930-х главный живописец сталинской эпохи, будущий лауреат четырех Сталинских премий Александр Михайлович Герасимов, громя формалистские поиски коллег по цеху, тем не менее называл импрессионистов «последними вкладчиками в мировую сокровищницу культуры». Однако к 1949 году «формалистами» именовались уже все без исключения французские художники, и они позиционировались как предшественники американцев, послевоенных лидеров «нового искусства». В своей знаменитой статье «Распад буржуазного искусства» Герасимов подчеркивал: «Отказ от глубокого познания реальной действительности делает художника равнодушным к жизни, к окружающим его людям и природе, порождает в сознании гипертрофию собственного “я”, ведет к пессимизму и мистике. В этом идейное начало импрессионизма, кубизма и сюрреализма и вообще всех антинародных, реакционных по содержанию, абстрактных и уродливых по форме “модных” течений в изобразительном искусстве»[11].

На излете 1940-х повторилась череда идеологических проработок в области искусства. Борьба с космополитизмом и формализмом свела международные художественные контакты к минимуму, а центростремительные тенденции конца 1940-х сделали проведение выставок зарубежных художников практически невозможным. Постоянная экспозиция ГМНЗИ, как и залы Эрмитажа, посвященные французской живописи конца XIX — начала XX века, так и не была открыта после возвращения коллекций из эвакуации, а в 1948-м Музей нового западного искусства расформировали. После закрытия ГМНЗИ в 1948 году его коллекцию разделили между ГМИИ имени А. С. Пушкина и Эрмитажем: вся графика и львиная доля живописных произведений попали в коллекцию ГМИИ; Эрмитажу достались среди прочих наиболее «острые» полотна Матисса («Музыка», «Танец») и Пикассо («Танец с покрывалами», «Три женщины»), отвергнутые кураторами Музея изобразительных искусств. Переданное двум крупнейшим в стране художественным музеям собрание модернистской живописи тем не менее оставалось закрытым для широкой публики вплоть до середины 1950-х.

Постепенно даже информация о французских модернистах стала труднодоступной. Художник Эрик Булатов вспоминал красноречивый эпизод своей юности: «Я понимаю прекрасно, что мы ничего не знали. Могу рассказать такой позорный эпизод из моей жизни. Было это году в 1950-м или 1951-м. Один дальний мой родственник, профессор, оказался в Ленинграде, где стал преподавать. И он сказал мне, что у него есть знакомые и он может провести меня в запасник Эрмитажа. Я, конечно, обрадовался. Мы пришли туда, и я спросил, можно ли увидеть Ренуара. Я совершенно не представлял себе, что такое Ренуар, и вообще больше никого не знал, но в школьной библиотеке была монография Грабаря о Валентине Серове, где по поводу его “Девушки, освещенной солнцем” было написано, что “она напоминает Ренуара”. Кто такой Ренуар и что он сделал, было совершенно непонятно. Но картина мне нравилась, поэтому я так хотел узнать о прообразе. Меня встретили в запаснике две пожилые интеллигентные типично музейные дамы, которые сказали, что Ренуара, к сожалению, они показать мне не смогут, потому что он на реставрации, но могут показать не менее интересных художников. “Кого бы вы хотели увидеть? — спросили они. — Давайте мы вам покажем Матисса!” Я сказал: “Конечно”. Они показали мне Матисса, но для меня это была просто мазня. И я в недоумении спросил: “А настоящего, серьезного художника у вас нет?” Одна из дам грустно на меня посмотрела и спросила: “Скажите мне откровенно, вам искренне это не нравится?” Я ответил: “Да”. И тогда она сказала: “Какой вы счастливый человек!” Эта ее фраза врезалась мне на всю жизнь»[12].

Лишь с началом процесса десталинизации ситуация стала меняться. В 1955–1956 годах в ГМИИ имени

Пабло Пикассо и Илья Эренбург.
Мужен, 1966
Фотография
Отдел рукописей
ГМИИ им. А. С. Пушкина

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

«Зал Матисса». Экспозиция "Искусство Франции эпохи промышленного капитализма в Государственном Эрмитаже
1936
Архив Государственного Эрмитажа
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Вид экспозиции французских художников XIX-XX века в Государственном Эрмитаже
1934
Архив Государственного Эрмитажа.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

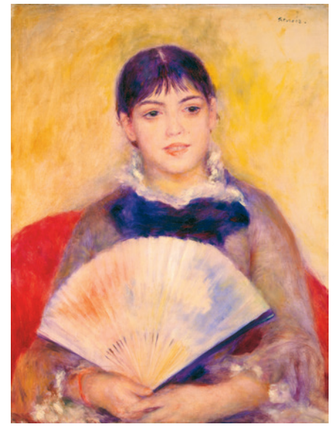


ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Огюст Ренуар
Девушка с веером
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6507

Пабло Пикассо
Мужчина со скрещенными руками
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-43481

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

А. С. Пушкина и в Эрмитаже — крупнейших музейных собраниях и важнейших выставочных площадках Советского Союза — случился настоящий экспозиционный бум.

Первой стала Выставка французского искусства XV–XX веков (из собраний музеев СССР), открытая осенью 1955 года в ГМИИ. Именно на ней — через семь лет после разгрома Музея нового западного искусства и впервые за 15 лет — были показаны полотна Сезанна, Ван Гога, Гогена, Матисса и Пикассо. Более двух тысяч экспонатов, представлявших зрителю эволюцию французского искусства от церковной утвари XII века и лицевых миниатюр XV столетия до полотен классиков французского модернизма, занимали практически всю экспозиционную анфиладу в ГМИИ с осени 1955-го до весны 1956-го, а затем, в апреле-ноябре 1956-го, 56 залов второго и третьего этажей Эрмитажа. Продолжавшаяся почти год в двух крупнейших музеях страны выставка начала восстановление живописи модернистов в ее художественных правах [13].

1956-й стал годом музейного бума: в Эрмитаже прошло 15 выставок. В «Объяснительной записке к отчету Государственного Эрмитажа об итогах выполнения плана за 1956 год» отмечалось, что 10 из них были организованы «сверх намеченного плана»[14]. На семи (!) из них ленинградцы и гости города впервые за долгое время смогли увидеть работы западных мастеров XX столетия: «Английское искусство XVI–XX веков», «Произведения французского искусства XII–XX веков из советских собраний», «Рисунки, офорты и литографии современных художников Италии», «Бельгийское искусство конца XIX — XX века. От Менье до Пермеке», «Выставка произведений Поля Сезанна. К 50-летию со дня смерти художника», «Выставка произведений Пикассо к 70-летию художника». Итальянская и бельгийская экспозиции, так же как и показ Сезанна, дались эрмитажным сотрудникам нелегко. В отчетах их выделяли особо: «...по характеру экспонатов, являвшихся в основной своей массе произведениями современного западноевропейского искусства, нам малознакомого, они представили значительные трудности как в отношении их изучения и освоения, так и в отношении популяризационной работы вокруг них»[15].

Выставка Пикассо, открывшаяся 24 октября 1956 года в ГМИИ и 1 декабря — в Эрмитаже, триумфально завершала эту череду выставок искусства XX столетия. Главным ее организатором был писатель Илья Эренбург, давний друг художника. Весной 1956 года Эренбург возглавил секцию друзей французской культуры Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, и выставка стала его первым значительным проектом в этой должности. Была представлена бóльшая часть произведений, хранившихся в запасниках ГМИИ и Эрмитажа, а также 25 холстов, восемь рисунков и пять керамических блюд, которые художник прислал из Франции. Эренбург добавил к списку экспонатов два рисунка и 17 литографий из своей личной коллекции и, кроме того, одно блюдо, принадлежавшее его шурину — режиссеру Григорию Михайловичу Козинцеву [16]. Проблем с популяризацией этой выставки у музеев не было. Владимир Слепян вспоминал: «Для меня, как и для многих других молодых советских художников, выставка Пикассо в Музее изобразительных искусств им. Пушкина стала самым важным и неповторимым событием нашей художественной жизни. Триумф, которым эта выставка пользовалась в Москве, впоследствии повторенный в Ленинграде, был широко известен в Советском Союзе, но не на Западе. В советской прессе лишь одна или две газеты посвятили несколько строчек этой выставке после ее закрытия. Не было никаких репродукций, никаких радио- или телепередач, никаких статей о выставке в художественных журналах. Однако, несмотря на безразличие прессы, я могу свидетельствовать, что успех Пабло Пикассо в Москве и Ленинграде был не менее восторженный — и очень вероятно, даже более восторженный, чем когда-либо испытанный им на Западе. В течение двух недель с раннего утра и до закрытия около Музея им. Пушкина выстраивалась гигантская очередь, и милиция была вынуждена впускать людей небольшими группами, потому что счастливчики, прошедшие на выставку, не хотели уходить и в залах яблоку негде было упасть»[17].

Выставка Пикассо, так же как и откровения абстрактного искусства и забытые опыты русских авангардистов, стала для советского зрителя знаком оттепели — времени, полного надежд.

1 С 1923 по 1928 год ГМНЗИ был филиалом ГМИИ, в 1948 году музей был расформирован.
2 См.: Из истории художественной жизни СССР: интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940 : материалы и документы. М. : Искусство, 1987. С. 132.
3 Там же. С. 134.
4 См.: Современное французское искусство : каталог выставки. М., 1928.
5 *Терновец Б. Н.* Очередные задачи Государственного музея нового западного искусства // Советский музей. 1932. № 5. С. 74.
6 Подробнее см.: *Лопаткина К.* Бастарды культурных связей. Интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-х годах. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019.
7 См.: Ленинград. Путеводитель. Т. II : Прогулки по городу. Музеи, научные учреждения : справочник. М. ; Л. : ОГИЗ, 1933. С. 415–416. Произведения были представлены в трех залах: «Эпоха высшего развития домонополистического капитализма и первого опыта пролетарской диктатуры 1870 года», «Эпоха загнивания капитализма — начало империализма» и «Эпоха империализма».
8 *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «Уединенный», или Выставочная мозаика. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа : в 2 т. СПб. : Славия, 2014. Т. 1. С. 179.
9 См.: Там же.
10 «Антиквариат» — советское государственное торговое предприятие, специализировавшееся на скупке и продаже антикварных предметов.
11 *Герасимов А.* Распад буржуазного искусства // Огонек. 1949. № 21. С. 27.
12 Цит. по: *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. Проблемы советского неофициального искусства, 1950–1960-е годы : статьи и материалы. М. : НЛО, 2018. С. 40.
13 См.: *Бессонова* М. А. Выставки современного искусства. Хроника прошедших событий // Бессонова М. А. Избр. труды. М. : Ballrus, 2004. URL: design.wikireading.ru/11918 (дата обращения: 26.08.2020).
14 *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «Уединенный», или Выставочная мозаика. С. 231.
15 Там же. С. 232.
16 См.: *Гуковский М.* Временные выставки художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 г. // Сообщения Гос. Эрмитажа. [Вып.] XIII. Л. : Искусство, 1958. С. 14.
17 Цит. по: *Кизевальтер Г.* Время надежд, время иллюзий. С. 131–132.

0+
реклама

Генеральный партнер
ЦУМ ST.PETERSBURG

НОТР-ДАМ ПОСЛЕ ПОЖАРА: ЗЕРКАЛО НЕВОЗМОЖНЫХ ПЕРЕМЕН

Танцуя танец ярости, Шива разрушает, но одновременно и творит мир.
Салман Рушди. Ярость

Пожар 2019 года
Wikimedia Commons

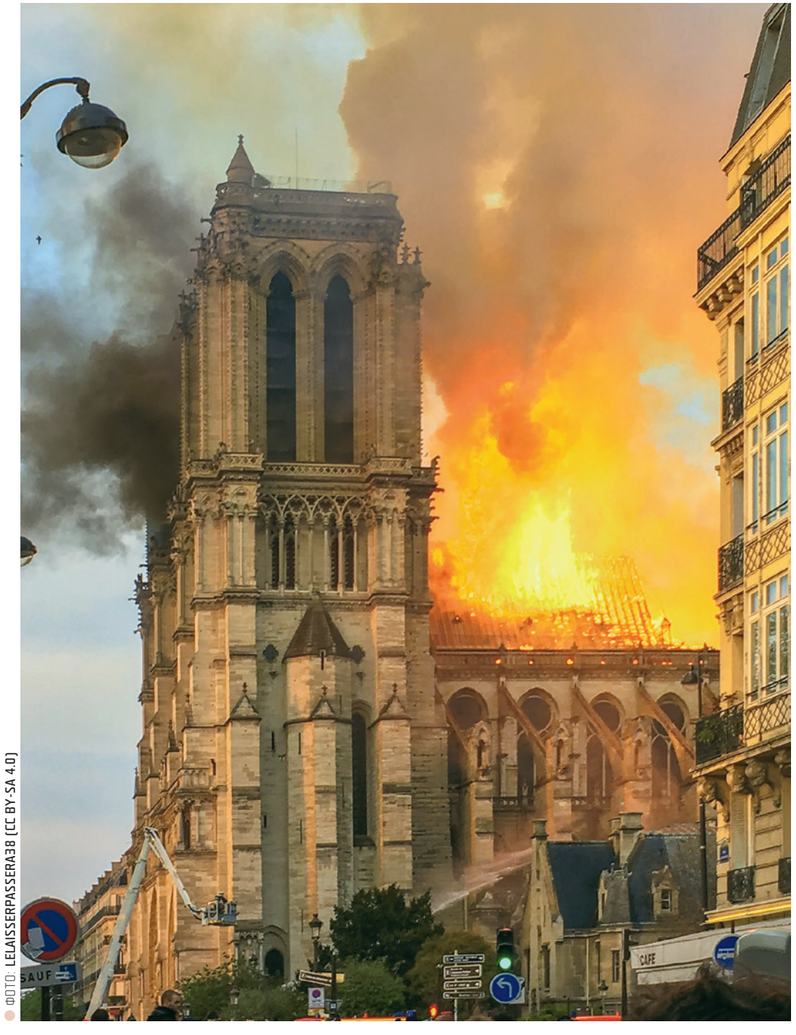


ФОТО: LELAISSERPASSERA38 (CC BY-SA 4.0)

МАРИЯ ЭЛЬКИНА

О том, как правильно восстанавливать памятники архитектуры, принято говорить с позиций вкуса и предпочтений, не раскрывая того, что стоит за каждой из позиций. О судьбе сгоревшего в апреле 2019-го шпиля собора Нотр-Дам-де-Пари спорили больше года, пока в июле президент Франции Эммануэль Макрон не огласил решение сделать купол и крышу точно такими, какими они были до пожара.

В альтернативном — уже очевидно не реализовавшемся — сценарии собор мог получить современную надстройку. Архитектурные бюро предлагали концепции, какой она могла бы быть. Среди них встречались и скучно провокационные, вроде замены крыши бассейном, и эстетически изящные — со световым шпилем вместо уничтоженного, и остро своевременные, в которых крыша собора превращалась бы в зимний сад.

Великое произведение архитектуры в момент своего создания всегда обращено в будущее: оно потому и выдающееся, что воплощает некую новую концепцию мироустройства. Стоит, однако, ему быть построенным и просуществовать некоторое солидное количество лет, как оно превращается в собственную противоположность: оплот стабильности, гарантию неизменности основ бытия. Не такую уж, заметим, и призрачную: физическое пространство, даже когда разуму его смысл недоступен, навязывает оптику и модель поведения. Наблюдая за тем, как горит знаменитый парижский собор, мир объяснимо впал в оцепенение. Нотр-Дам был частью привычного мира даже для тех, кто никогда не бывал во французской столице. Пожар выглядел символическим предзнаменованием: разрушалось то, что казалось незыблемым. Как ни осуждай суеверия, но теперь, спустя год и несколько месяцев, очевидно: в апреле 2019-го мир действительно стоял на пороге перемен, полный смысл которых на тот момент, когда пишется данная статья, все еще не понятен до конца.

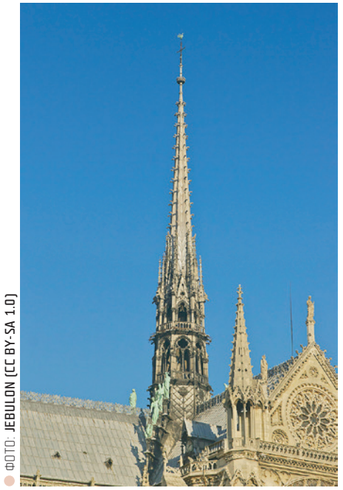


ФОТО: JEBULON (CC BY-SA 1.0)

Шпиль XIX века был разрушен во время пожара 2019 года
Wikimedia Commons

Именно в этом контексте и интересно говорить про восстановление собора. Не как про исключительно эстетический выбор, а как про выбор отношения к утратам. Любое опустошение — приглашение к новому началу. Или нет?

Ученый спор относительно того, насколько оправданно и допустимо восстановление произведения архитектуры до состояния «как было», начался не позже XIX века. Одним из его результатов и стал шпиль Нотр-Дам-де-Пари, рожденный воображением великого теоретика архитектуры и поклонника Средневековья Эжена Виолле-ле-Дюка. Виолле-ле-Дюк утверждал: реставрировать памятники надо так, чтобы в них отражался изначальный замысел. Впрочем, в чем этот замысел состоял, автор реконструкции, за отсутствием достоверных источников, мог только нафантазировать. К слову, это последнее обстоятельство и придает работам ле-Дюка некоторое обаяние, делает их не подражанием в чистом виде, а памятником своей эпохи, памятником рационализму, выдающему себя за мистицизм, и наоборот.

Со временем наука позволяла делать реконструкции всё более и более точными, что, в общем, скорее обострило проблему сохранения аутентичности.

Нет никакого резона снова ударяться в формально неразрешимый спор о допустимости буквальных реконструкций или, напротив, новых вторжений в памятник. Все аргументы в нем давно перебраны, и не раз. Однако стоит обратить внимание вот на что.

Выбор между «сделать как было» и «сохранить оставшееся и добавить что-то современное, достойное оригинала» очень часто зависит от исторического самосознания тех, кто этот выбор совершает. Не столько конкретных людей, принимающих решения, сколько общества, коллективного сознания и подсознательного. Особенно это верно для тех случаев, когда речь идет о насильственных разрушениях. В 1950-х годах разбомбленные пригородные дворцы под Ленинградом восстанавливали с нескрываемым намерением нивелировать потерю, притвориться, что «ничего не случилось». В 1990-х, после воссоединения Германии, здание Рейхстага Норман Фостер достроил стеклянным куполом, но щепетильно законсервировал все, что оставалось «настоящего» в постройке, включая надписи советских солдат. Постсоветский Советский Союз — общество, движимое по большей части страхом. Реконструкция была для него способом попробовать компенсировать случившуюся трагедию, не переживая ее до конца и не признавая. 1990-е для мира, и для Германии особенно, — время огромных надежд, связанных с окончанием холодной войны. И заказчики, и авторы проекта, и наблюдатели не сомневались в том, что впереди — лучшие времена, что все ошибки поправимы, а поэтому нет смысла их скрывать. Современные вторжения в памятники кажутся уместными или неуместными в зависимости от того, насколько люди верят в себя и себе, достаточно ли у них оптимизма в отношении будущего.

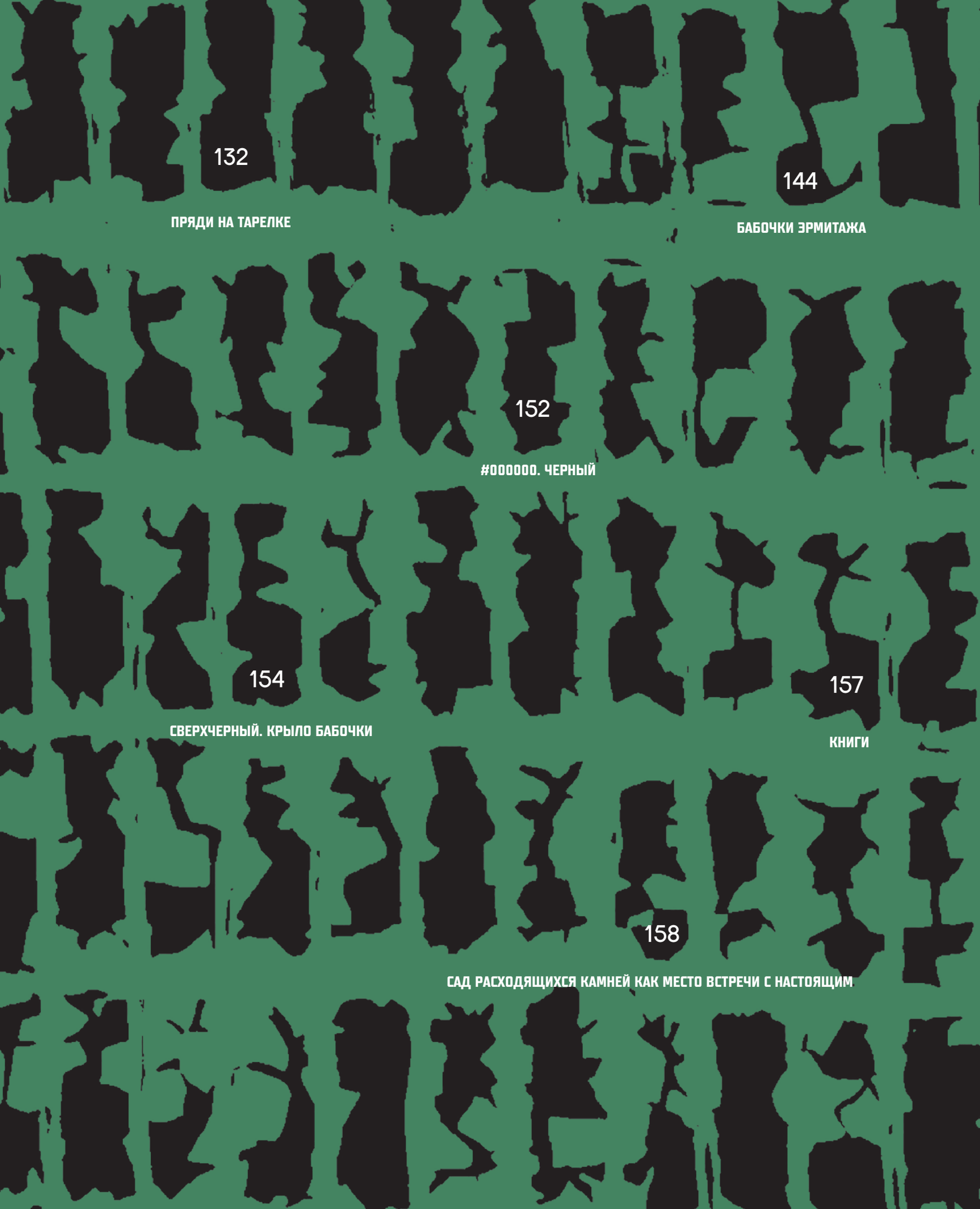
Решение касательно Нотр-Дама более знаковое, чем кажется. Конечно, его разрушили не боевые действия, и все же загоревшийся огонь довольно точно совпал с наступлением острого, кризисного момента для мира: сначала горящие по всей планете миллионы гектаров леса, потом аномально теплая зима и, наконец, вирус, изменивший жизнь миллионов людей. Кризис — никогда не конец, а только трансформация. Но пока, кажется, мы не готовы ее принять и пагубно мечтаем о том, чтобы все просто каким-то невообразимым способом вернулось на круги своя. Это, конечно, невозможно: восстановленный Нотр-Дам в самом лучшем случае станет лишь неполноценной версией сгоревшего. Пугает не то, что собор горит и мир меняется, — пугает то, что люди пока не готовы принять подобный вызов. На этот случай, правда, тоже есть красивое решение: законсервировать Нотр-Дам таким, каким его сделал огонь, — до тех пор, пока мы не сможем увидеть на месте пустоты что-то лучшее.

Фасад собора
Wikimedia Commons

ФОТО: BRETWA (CC BY-SA 4.0)

Лист с оттиском гравюры из альбома «Кабинет герцога Мортемара»
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-У-222/1-25

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020



132 ПРЯДИ НА ТАРЕЛКЕ

144 БАБОЧКИ ЭРМИТАЖА

152 #000000. ЧЕРНЫЙ

154 СВЕРХЧЕРНЫЙ. КРЫЛО БАБОЧКИ

157 КНИГИ

158 САД РАСХОДЯЩИХСЯ КАМНЕЙ КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ С НАСТОЯЩИМ

ПРИВЛЕЧЕНИЕ

Телесное как материал искусства

По другим преданиям, он [Ян Жижка [2]] повелел, чтобы содрали с него кожу и сделали из нее барабан, и предсказывал, что один звук этого барабана будет наводить ужас на неприятелей и победа всегда будет там, где кожа Жижки. Лянфан причисляет это поэтическое сказание, вполне соответствующее духу времени, к сказкам. Я весьма сожалела об этом. Вдруг вспоминаю, что Фридрих Великий в одном письме к Вольтеру уверяет, в стихах и в прозе, что нашел в Праге это сокровище и привез его с собой в Берлин.

Жорж Санд. *Ян Жижка*. 1843

ОТВРАЩЕНИЕ [1]

1_____По названию коллекции ожерелий из человеческих волос «Привлечение/отвращение» (Allraclion/Aversion) Керри Хаули (Лондон).
2_____Ян Жижка (около 1360 — 1424) — вождь гуситов, чешский полководец.

Керри Хоули
Серия «Привлечение / Отвращение»

ИРИНА БАГДАСАРОВА

ПРЯДИ НА ТАРЕЛКЕ

2

3

СЕГОДНЯ ТРУДНО ПРЕДСТАВИТЬ СЕРВИРОВКУ ОБЕДЕННОГО СТОЛА БЕЗ ФАРФОРОВЫХ ТАРЕЛОК. ВО ВСЕ ВРЕМЕНА В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ЗАСТОЛЬЯ — ПАРАДНОГО ИЛИ ВСЕДНЕВНОГО — ТАРЕЛКИ МОГЛИ УКРАШАТЬСЯ НАРЯДНО И БОГАТО ИЛИ СДЕРЖАННО И СРАВНИТЕЛЬНО НЕДОРОГО. В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ ТРАПЕЗНИЧАТЬ ИЗ ФАРФОРОВЫХ ТАРЕЛОК ВСЕГДА КОМФОРТНО. И ВКУСНО. ЧТО СКАЗАТЬ ПРО ФАРФОР С ДЕКОРОМ ИЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ВОЛОС?

1

Не правда ли, после начала про красиво сервированный обед этот «волос в тарелке» вызывает чувство брезгливости. Ощущение, будто волосинка попала в рот вместе с только что принятой ложкой супа. Пожалуйста, уйдем от этого чувства сейчас, поскольку никто не собирается угощать из фарфора с человеческим волосом.

К чему же тогда волосы на тарелке? На выставке «Романтика и усердие. Современное искусство Южной Кореи», прошедшей в Государственном Эрмитаже в рамках проекта «Взгляд из Кореи — 2020», среди произведений современных корейских художников был представлен авторский фарфор Сэгён Ли. Особенность работ этого мастера — оригинальный способ украшения фарфора: рисунки на зеркале и бортах тарелок выложены из окрашенных человеческих волос. Кунштюк! Да, и не только.

Если не знать технику исполнения декора, то с первого взгляда представляется, что перед нами росписи огнеупорными красками, прошедшими обжиг, во время которого пигменты сплавляются с глазурью. И даже если знать, то можно долго вглядываться в эти рисунки, но так и не поверить глазам своим, а просто принять к сведению, что изображения действительно выполнены с помощью волос, закрепленных гладью (видимо, посредством клеевой основы) к поверхности фарфора.

Известны еще более ранние примеры, когда человеческий волос вводился в декорирование других материалов. Так, в XVIII–XIX веках одним из видов дамского рукоделия была вышивка, которой в дворянских семьях обучали с детства. Многие часы досуга барышни посвящали этому занятию. Помимо шелковых нитей на светлом фоне могли использоваться человеческие волосы. Это позволяло создавать изделия, очень похожие на гравюры и карандашные рисунки. Чаще всего украшали вещи личного обихода, например бумажники и кошельки. Такие предметы служили памятными подарками близким и дорогим людям, ведь не каждому отдашь кусочек себя. Равно как и прядь волос, хранящаяся в медальоне, является реликвией — она несет в себе дух человека, которому принадлежал локон. Таким образом, в связи с использованием человеческого волоса, работы Сэгён Ли обретают сакральный характер. Не случайно все произведения, которые были представлены, — собственность автора.

Касательно творческого приема будем говорить о своеобразных обманках в искусстве фарфора. Ведь в созданиях Сэгён Ли одно мастерство выдается за другое. В основе — реальный фарфор, а вот изображения выполнены из человеческого волоса «под роспись фарфора», то есть имитируется подглазурная или надглазурная живопись. Причем за вдохновением автор обращается к определенным эпохам и странам, воспроизводя характерные рисунки и их цветовую палитру. Обратимся к конкретным произведениям Сэгён Ли, экспонировавшимся на выставке «Романтика и усердие» в Эрмитаже.

1. Волос на тарелке — 1

Некоторые образцы от Сэгён Ли выглядят как изделия фарфора XVIII века. Прежде всего, сами формы тарелок с ажурным трельяжным бортом или рельефными рокайлями по краю соотносятся с аналогичными европейскими произведениями в стиле рококо.

На одном из таких изделий из серии «Волос на тарелке» представлено изображение птиц на ветке, подобно тому как в эпоху Просвещения на европейском и русском фарфоре писали птиц, скопированных из орнитологических атласов. В то время этот подход отражал широкий интерес к различным областям науки, особенно к естествознанию, в задачи которого входила систематизация накопленных сведений об окружающем мире. Аналогичные рисунки можно увидеть, например, на предметах Собственного сервиза императрицы Елизаветы Петровны, исполненного на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге в 1750–1760-х годах.

На той же тарелке видим насекомых, словно ползающих вразброс по глянцевой поверхности. Это тоже признак раннего европейского фарфора. Создавать «насекомых» на посуде было особенно актуально в XVIII веке, когда технические процессы молодых производств еще не были достаточно налажены. Тогда — из-за несовершенства обработки массы — на изделиях после обжига нередко появлялись дефекты. Видимый на поверхности брак художники деликатно «прятали» под роспись, преобразовывая черные железистые точки и бугорки глазури в бабочку, муху, жучка, божью коровку. Вслед за продукцией Мейсенской фарфоровой мануфактуры подобные изображения встречаются на русских предметах Императорского фарфорового завода второй половины XVIII столетия. Насекомых также могли перерисовывать с гравюр и акварелей.

В работах Сэгён Ли использован совершенно чистый фарфор современного производства. Поэтому здесь насекомые ничего не скрывают, а лишь повторяют антураж немецкого и русского фарфора XVIII века. Через градацию цветов окрашенных волос хорошо передана и цветовая палитра ранних мастеров-фарфористов.

2. Волос на тарелке — 2

Несколько бегущих жучков можно увидеть еще на одном изделии корейского автора, с таким же названием — «Волос на тарелке». Насекомые исполнены сепией, как и основная сцена на зеркале тарелки, представляющая музицирующих дам и кавалера на фоне архитектурно-ландшафтного пейзажа. В этом случае колористическая гамма, тема сюжета и типичные светские костюмы также заимствованы из известных в XVIII веке пасторальных росписей. Подобные

4

5

5

6

мотивы находят свое отражение в картинах Ж. А. Ватто, Н. Ланкре, Ж. О. Фрагонара, других художников «галантных праздников». В Европе того времени популярностью пользовались загородные поездки дам и кавалеров: «пилигримы любви» отправлялись на лоно природы в поисках блаженных наслаждений и «утраченного рая». Железно-красными оттенками, по цветам сходными с мейсенской палитрой начала XVIII века, удачно смоделированы автором объемы фигур и пространственная перспектива. С помощью волос воспроизведена даже так называемая пунктирная манера письма по фарфору, когда краска наносилась мелкими штрихами — плотно один к другому.

3. Волос на тарелке — 3

Музыкальной теме подыгрывает работа Сэгён Ли под тем же названием «Волос на тарелке», представляющая композицию из лютни с нотной тетрадью, обрамленную цветами и растительной гирляндой по борту. Известно, что звук от лютни передается посредством щипка струны пальцем или плектром. Главное орудие Сэгён Ли — тоже руки мастера. Надо полагать, что для создания каждого отдельного «волосяного рисунка» требовался долгий и кропотливый труд.

4. Мейсенские ангелы

Следующее произведение приоткрывает секрет техники мастера. На зеркале тарелки «Мейсенские ангелы» изображены два парящих ангела или, скорее, амура «в духе Буше», поддерживающих корзину с цветами. Однако их ножки не завершены — они «не дописаны» серыми волосами, равно как и провисающая растительная гирлянда по сторонам борта. Оставшиеся свободно свисающими концы волос словно ожидают продолжения работы. Зритель может условно примерить к собственным возможностям завершение этого труда, требующего выдержки. В самом деле — «романтика и усердие», как удачно была названа эрмитажная выставка.

5. С востока на запад

Следующая пара тарелок называется «С востока на запад». Фарфор проходит обжигательную печь и тесно связан с огнем как метафорой солнца, несущего позитивную энергию и жизненную силу. Солнце восходит на востоке и после путешествия по небу заходит на западе. Движение света словно отражено на тарелке с райской птицей в саду.

Другая тарелка из этой пары обыгрывает орнаментику, связанную с использованием кобальта — серебристого металла с синеватым или розоватым отливом — в росписях фарфора. В керамическом производстве — при нанесении декора этим пигментом — художники видят натуральный серо-черный цвет; лишь после обжига кобальт приобретает синий оттенок. Поэтому немыслимой выглядит тарелка с цветочной композицией, нижняя часть которой будто осталась в сырой росписи, а верхняя уже прошла высокотемпературный обжиг. Такого не может быть при изготовлении фарфора, но вот с помощью соответствующей окраски волос Сэгён Ли представила этот смущающий специалистов фокус.

6. Перенесенные объекты

Тарелка «Перенесенные объекты» сбивает с толку сразу в нескольких направлениях. Первое впечатление — как будто она собрана из фрагментов подобных тарелок одинакового размера и формы, но с разным декором. Судя по видимым рисункам, таких тарелок должно было быть три: одна — с синей достаточно массивной цветочной росписью, другая — с полихромной росписью тонких цветочных гирлянд, третья — с росписью геометрических фигур и линий. Кажется, что разбитые части плотно подогнаны друг к другу и склеены. Можно обнаружить и места «склеек», и даже «трещины» по глазури. (Кстати, у реставраторов фарфора есть понятие «волосяная трещина», когда идущая по поверхности трещина действительно выглядит как волос.) Но впечатление собранной тарелки обманчиво. Стоит перевернуть тарелку, чтобы убедиться: эта вещь — цельная. В самих же представленных росписях продолжается идея «с Востока на Запад», но уже в контексте развития художеств на фарфоре: с синим кобальтом, изначально восточным, соседствуют европейские приоритеты разных эпох — цветочный «ситцевый», или «штофный», рисунок XVIII века и супрематистская композиция XX столетия.

Восток подарил миру фарфор. Классический белый фарфор появился на территории современной Кореи в X веке (с периода Корё). Знакомству с фарфором гончарство обязано Китаю, но на протяжении столетий корейское искусство керамики развивалось и совершенствовалось собственным путем.

Необычный фарфор с человеческими волосами из Кореи напомнил, что эта страна — одна из самых загадочных на Востоке. Через новейший фарфор Сэгён Ли душа Кореи немного раскрылась для нас. К тому же приятно, что современные корейские мастера подробно исследуют европейские образы и традиции.

Восточный фарфор вновь удивил. Как и почти пять веков назад, когда европейцы впервые увидели «белое золото царей» — именно так был назван этот самый совершенный вид керамики — фарфор: тонкий и звонкий, дорогой и благородный.

КОЖА. МАГИЧЕСКАЯ СИЛА

За всю историю человечества не было материала с более удивительными свойствами. Структура кожи позволяла ей играть роль других материалов, принимая их вид и приобретая присущие им качества, порой совершенно противоположные: мягкость ткани, эластичность резины, твердость дерева, пластичность металла, цвет и текстуру слоновой кости [2]; всего этого можно было добиться разными способами обработки.

Екатерина Некрасова [1]

Из кожи делали обувь и одежду, сосуды и футляры, книжные переплеты и сами книги, ее использовали как обивку для мебели и экипажей. Обрабатывать шкуры животных научились еще в древнейшие времена, и с тех пор кожа сопровождала человека повсюду, где занимались животноводством или охотой. Но, вероятно, только сейчас, в эпоху пластика, мы можем в полной мере оценить уникальную способность этого природного сырья превращаться, переходя в самые разные состояния и принимая разнообразные формы. Можно смело сказать, что до изобретения синтетических полимеров в начале XX века по диапазону применения к ним приближалась только кожа.

Кожа служила альтернативой текстилю, но превосходила его прочностью, долговечностью и обладала способностью пропускать воздух, не пропуская влагу. Такая одежда носилась дольше и лучше сохраняла тепло. Завесы из кожи использовались вместо тканых ковров и шпалер в летнее время: считалось, что они охлаждают помещения в жару, к тому же они не выгорали на солнце и меньше боялись насекомых.

Как материал более легкий, доступный и удобный в обработке, иногда кожа была предпочтительнее дерева, например в мебельном деле и оформлении интерьеров.

Прочность и пластичность кожи, водостойкость, способность принимать и «запоминать» самые сложные формы и даже становиться твердой сделали ее незаменимой в изготовлении чехлов и футляров, а также военного костюма. Слово «кираса» (от французского cuir — «кожа») хранит воспоминание о временах, когда из кожи делали доспехи — легкие, достаточно прочные, долговечные и дававшие гораздо бóльшую свободу для движения в сравнении с металлическими; из натуральной кожи лося или козла шили кирасирские лосины.

В качестве «современных доспехов» этот материал стал второй кожей героев XX века: летчиков, ковбоев, рок-музыкантов. И тут дело, конечно, уже не только в практичности. Существовавшая во всех древних культурах вера в то, что магическая сила животного передавалась надевшему его шкуру, не полностью стерлась из человеческой памяти, и во многом именно она лежит в основе той магии кожи, которая ощущается и в наше время. Во всяком случае, нельзя отрицать, что наше восприятие кожи имеет сильную эмоциональную окраску. Особенно это ощутимо в русском языке, где слово «кожа» обозначает сразу два понятия: наружный покров тела человека или животного, имеющий функцию защиты и одновременно органа чувств, и уже выделанные шкуры, а также изделия из них [3].

Одна из важнейших сфер применения кожи — книги. С началом Средневековья пергамент оказался основным носителем рукописных текстов, кожей стали отделывать и книжные переплеты, искусство украшения которых — отдельная блестящая страница художественного ремесла.

Кожа находила применение, хотя и более ограниченное, даже в изобразительном искусстве — как основа для живописных произведений [4] или как материал для скульптуры [5].

1 Фрагмент статьи: *Некрасова-Щедринская Е. Н.* История художественной обработки кожи в Европе: первое приближение // Кожа. Художественные изделия старой Европы : каталог выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019.

2 В XVI–XVII веках в Германии делали книжные переплеты из белой свиной кожи — под резную слоновую кость.

3 В других европейских языках это разные слова: skin и leather (англ.), peau и cuir (фр.), pelle и cuoio (ит.), pel и cuero (исп.), Pelz, Haul и Leder (нем.).

4 См., например, портрет императора Сигизмунда на пергаменте в Музее истории искусств в Вене, портрет Микеланджело в образе Моисея работы Федерико Дзуккаро.

5 В качестве примера можно привести немецкие позднеготические «Оплакивания».

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Фрагмент обоев

Нидерланды. Вторая половина XVII или XIX век
Кожа, листовое серебро, цветные лаки,
краски; тиснение, роспись
83 × 67 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Т-16297 (РН-1717; 13/86;
№ описи 29)

Публикуется впервые (с. 137–138)

Вертикальное панно из кожи оливкового цвета украшено пышным узором из крупных плодов, цветов, человеческих фигурок, животных, птиц. Он рельефно выступает над фоном (на оборотной стороне глубокие борозды тиснения заполнены специальной мастикой). Роспись выполнена в красноватых, зеленых и золотистых тонах. В верхней части по краям изображены летящая белка и ящерица, а также перевернутая крылатая фигурка Бахуса (судя по венку из виноградных листьев на его голове). От его руки вниз расходятся две гирлянды из круглых горошин, которые заканчиваются изображениями птицы слева и обезьянки справа. В нижней части панно слева златокудрый Амур со стрелой в руке восседает на плодах, а напротив него женская фигурка с распущенными волосами вырастает из цветов лилии, тюльпана и пышной гирлянды плодов. В руке она держит колос пшеницы, это Церера. Узор с использованием классической композиции «Бахус и Церера» был очень распространен в украшении кожаных обоев. Он встречается на многих образцах из разных собраний и выполняется даже современными западными мастерскими, создающими произведения в стиле прежних эпох. В лондонском Музее Виктории и Альберта панно с таким же узором, которое значится как работа нидерландских мастеров 1650–1670-х годов, выполнено в другой цветовой гамме: на голубом фоне узор выделяется золотом (инв. № 479-1869). В Музее кожаных обоев (Tapetenmuseum) в Касселе есть два варианта подобных панно: одно — такое же, как в Музее Виктории и Альберта, — на голубом фоне узор золотом (Нидерланды, 1660); другое — с узором золотом на голубом фоне, обогащенном коричневым цветом. Эта композиция использовалась и итальянскими мастерами.

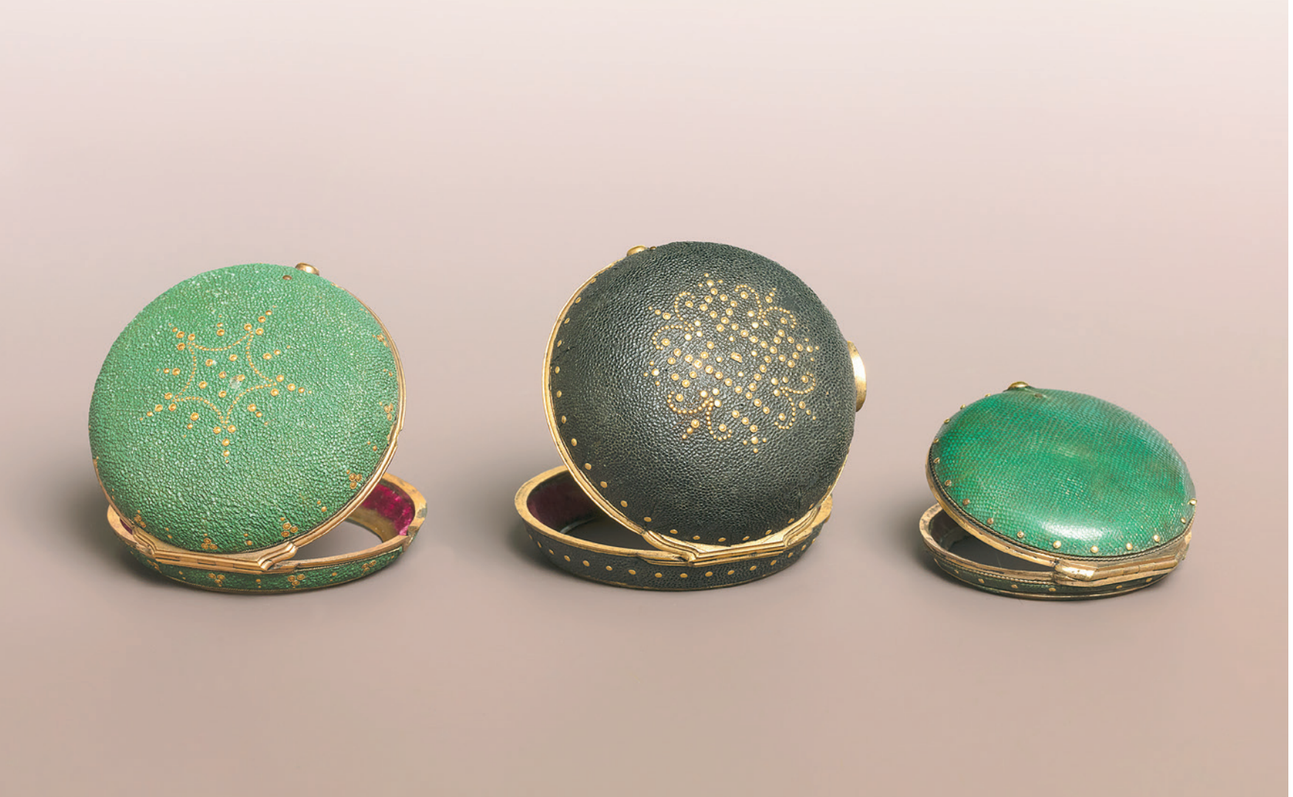
В палаццо Киджи в Ариччe, в зале Альбани, стены украшены подобными панно, которые приписываются римским мастерским 1665–1670 годов.

Этот декор любили повторять во второй половине XIX века, когда стали популярны кожаные обои и появились производившие их фирмы (они использовали узоры также из прежних эпох).

В Эссене сохранились доски-штампы, с которых печатали такие узоры. Интересно отметить, что эти же штампы служили и для выполнения узоров в более дешевом папье-маше.

В инвентаре Эрмитажа не указаны ни датировка, ни место производства данного фрагмента. Судя по характерным элементам декора и многочисленным аналогиям, его можно отнести к изделиям нидерландских мастеров. Используемый в нем характерный мотив горошин, так называемый стручковый, был очень распространен в орнаментальных композициях нидерландских маньеристов. Что касается датировки, то это может быть и XVII век, и виртуозное повторение узора и техники в XIX столетии.

ТАТЬЯНА КОСОУРОВА



Три футляра для карманных часов

Неизвестный мастер
Франция (?). Середина XVIII века

ОФД-2: кожа, медь;
инкрустация, шлифовка
Диаметр: 6,2; 5,8 см

ОФД-24: галюша, медь, золото;
инкрустация, шлифовка
Диаметр: 6,1; 5,9 см

ОФД-28: галюша, медь;
инкрустация, шлифовка
Диаметр: 5,1 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОФД-2

Публикуется впервые

Представленные футляры для карманных портативных часов — редкие и дорогие украшения начала XVIII столетия. Часы в то время могли иметь только самые влиятельные и богатые персоны, потому и футляры выполнялись из ценных и редких материалов. Их круглая форма повторяет наиболее распространенную форму часов. Футляры состоят из двух частей: меньшая, с круглым отверстием, предназначалась для осмотра циферблата, большая и глубокая — для вкладывания часовой коробки. Именно она украшалась в соответствии с желанием заказчика.

Интересна техника обработки кожи в середине XVIII века, получившая название «галюша». Этот термин происходит от фамилии ремесленников отца и сына Galuchat, которые работали в центре Парижа и выполняли заказы при дворе Людовика XV. Мастера использовали кожу крупных рыб — акулы, рыбы-пилы — и морских животных, например ската. Кожу снимали, натягивали на доски для просушки и красили. При необходимости наросты спиливали и шлифовали.

Способ обработки и окраски морских кож, известный ранее в странах Дальнего Востока и Передней Азии, получил в Европе новый расцвет в конце XVII века и был достаточно распространен на протяжении всего XVIII столетия. Европейские мастера достигли больших высот в разнообразии методов окраски кож, отдавая предпочтение синим, серым и зеленым цветам. Два зеленых футляра из эрмитажной коллекции украшены орнаментами, которые образованы металлическими «гвоздиками». В одном случае узор расположен только по контуру (инв. № ОФД-28), во втором — имеет более сложный композиционный ритм и розетку в центре (инв. № ОФД-24). По такому же принципу декорирован и часовой футляр из черной кожи (инв. № ОФД-2).

Часто орнамент имел и смысловую нагрузку — это могла быть монограмма, вензель или иной владельческий знак. Такие изделия представлены в часовой коллекции Лувра. Часы работы Гильома Пеке (Pecquet; инв. № OA 8422), Николá Грибелена (Gribelin; инв. № OA 8307) и др. вложены в кожаные футляры, изящно инкрустированные золотыми орнаментами. Однако были ли часы, датируемые концом XVII века, выполнены одновременно с футлярами или вложены в более поздние, пока неизвестно.

ОЛЬГА КОСТЮК

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Креслице

Западная Европа. XVII или XIX век
Орех, резьба; кожа, листовое серебро, цветные лаки, краски; тиснение, роспись; металл, литье
40 × 24 × 20 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Эпр-7584 (ЭРМб-596)

Миниатюрное кресло прекрасно передает особенности конструкции и декора одного из самых распространенных в XVII веке европейских видов мебели для сидения.

У него высокая прямая спинка, слегка изогнутые широкие локотники, а внизу четыре витые точеные проножки, обеспечивающие бóльшую устойчивость. Обычно такую надежную конструкцию украшали обивкой из ткани или шпалер, однако в представленном экземпляре спинка и сиденье сплошь покрыты тисненой кожей, закрепленной декоративными гвоздями с большими круглыми шляпками. Особое очарование этому предмету придает роспись по коже в виде крупного растительного орнамента. Подобная миниатюрная мебель обычно ассоциируется с обстановкой кукольных домиков, получивших большую популярность в XVII–XIX веках. Действительно, хранящиеся в лондонском Музее Виктории и Альберта исполненные в аналогичном масштабе миниатюрные кресла были созданы специально для кукол, которых охотно коллекционировали как дети, так и взрослые. К этим предметам можно отнести и эрмитажное креслице, если учесть его происхождение из Этнографического музея, где по сей день имеется собрание разнообразных кукол.

Однако тщательно выточенные мебельные миниатюры могли изготавливать и использовать и в совершенно другом контексте. Столяры и краснодеревщики создавали вещи в уменьшенном масштабе, чтобы получить звание мастера, так как эта работа требовала особого умения строго соблюдать пропорции и виртуозного владения техниками обработки материала. Наконец, миниатюрная копия могла служить мобильной моделью, которую демонстрировали заказчику, прежде чем изготовить полномасштабную версию.

ДАРЬЯ КУЛИКОВА

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

«БАБОЧКИ ЭРМИТАЖА»

КНИГА «БАБОЧКИ ЭРМИТАЖА» — ОДНА ИЗ ВАЖНЫХ ИЗДАТЕЛЬСКИХ ИНИЦИАТИВ МЕЖДУНАРОДНОГО ПРОЕКТА «МУЗЕЙ 15/24».

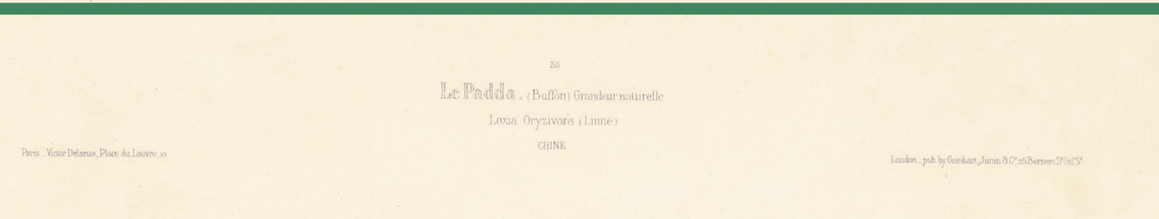
Изображения бабочек на музейных предметах в открытой экспозиции Эрмитажа в течение нескольких месяцев собирали волонтеры в возрасте от 15 до 24 лет, в том числе участники Международного молодежного консультативного совета проекта «Музей 15/24». Специальный «исследовательский маршрут» был пройден ребятами — подопечными благотворительного фонда «Дети-бабочки» вместе с актрисой и попечителем фонда Ксенией Раппопорт в сопровождении специалистов Эрмитажа. Исследование изображений более 700 насекомых (среди них — около 500 бабочек) было проведено учеными-энтомологами Санкт-Петербургского государственного университета. Примерно треть всех изображений оказалась «портретами» реально существующих насекомых, прорисованных часто с документальной точностью. Каждая запечатленная на картине, гравюре, в книге или на фарфоровой чашке бабочка (если она не придумана художником) получила научное определение. Изображения бабочек найдены на самых разных предметах музейной коллекции — произведениях живописи, гравюрах и рисунках, фарфоре и украшениях стола, вышивках и предметах одежды, ювелирных украшениях, росписях интерьеров, скульптуре — от I века до XXI столетия.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

Антуан Гравер Паскаль
Царские кудри,
внизу на стволе бабочка. № 17
Frililaire impériale
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-320083

Эдуард Травье
Loxia oryzivora
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-294140

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020



Эдуард Травье
Голубой реполов, летящий над ветвями дерева
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОГ-294138

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

БАБОЧКИ ЭРМИТАЖА

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

ПОЖАЛУЙ, МАЛО ГДЕ ПРИРОДА СТОЛЬ НАГЛЯДНО ДЕМОНСТРИРУЕТ СВОЮ СПОСОБНОСТЬ СОЗДАВАТЬ ПРЕКРАСНОЕ, КАК В «РИСУНКАХ» НА КРЫЛЬЯХ БАБОЧЕК. В УДИВИТЕЛЬНОМ СОЧЕТАНИИ СЛОЖНЫХ ОРНАМЕНТОВ И РАЗНООБРАЗНЫХ ОТТЕНКОВ «ЛЕТАЮЩИХ ЦВЕТОВ» ОТРАЖАЕТСЯ ОБЩАЯ ГАРМОНИЯ МИРА. НЕ СЛУЧАЙНО МНОГИЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ УЧЕНЫЕ, ХУДОЖНИКИ, ПИСАТЕЛИ И ДАЖЕ ПОЛИТИКИ С ДЕТСТВА УВЛЕКАЛИСЬ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕМ БАБОЧЕК. У ПОЭТОВ БАБОЧКА — СИМВОЛ НЕЖНОЙ КРАСОТЫ, ЛЕГКОСТИ, ВОЗДУШНОСТИ, А В ДРЕВНИЕ ВРЕМЕНА БАБОЧКУ АССОЦИИРОВАЛИ С ДУШОЙ УМЕРШЕГО ЧЕЛОВЕКА, УСТРЕМЛЯЮЩЕГОСЯ К НЕБЕСАМ.

АНДРЕЙ КОРЗЕЕВ [1]

Ученые-энтомологи, описывая и изучая разнообразие этих прекрасных созданий, как и других животных на Земле, используют строгие правила названий, так называемую бинарную номенклатуру. Это способ обозначения видов при помощи двухсловного названия (биномена) на латыни, состоящего из сочетания двух названий (имен): имени рода и имени вида. Имя рода всегда пишется с большой буквы, имя вида — всегда с маленькой (даже если происходит от имени собственного). В научных работах биномиальное имя обычно соответствует имени автора, описавшего вид, и может быть указана дата публикации описания. Например, Papilio machaon (Linnaeus, 1758) или — в сокращенном виде — Papilio machaon L.

Анализ художественных изображений бабочек (и членистоногих вообще) с целью их идентификации — сопряжен с объективными трудностями. Это в первую очередь высокая степень стилизации многих изображений, упрощение и искажение внешних признаков. Часто изображались совершенно вымышленные животные. Но, к счастью для нас, некоторые художники изображали насекомых достоверно, порой до степени документальности. При идентификации художественных изображений нами анализировались следующие группы признаков: форма и пропорции тела, ног и антенн животного; число, форма, тип жилкования и пропорции крыльев (если они имеются); окраска тела и крыльев, характерные элементы рисунка, тип рисунка крыльев; части ротового аппарата (если заметны на изображении).

Это традиционные признаки, на которые обращают внимание при первичном определении насекомых. Стоит отдельно пояснить признаки, касающиеся типа рисунка крыльев и элементов этого рисунка. Дело в том, что рисунок на теле и крыльях насекомых не случаен, а подчиняется вполне определенным закономерностям. Можно выделить систему элементов рисунка, проследить распределение и взаимодействие этих элементов, описать типичное состояние, выяснить изменчивость рисунка и предположить его эволюцию для той или иной группы насекомых. Проблеме рисунка (а именно рисунка крыльев бабочек) было посвящено известное во всем

1 Андрей Корзеев — кандидат биологических наук, старший преподаватель кафедры энтомологии биологического факультета СПбГУ. Научный руководитель исследования в рамках международного проекта «Музей 15/24» (2019–2020).

мире классическое исследование профессора Бориса Николаевича Шванвича (1889–1957) [2], возглавлявшего кафедру энтомологии Ленинградского государственного университета с 1930 года и возродившего ее после Великой Отечественной войны, в 1944-м. На могиле Шванвича на Большеохтинском кладбище в Санкт-Петербурге установлен памятник, где изображен план строения рисунка крыльев у дневных бабочек согласно его обобщениям.

Представление о типах рисунка крыльев, характерных для определенных семейств и групп семейств чешуекрылых, вместе с другими признаками внешнего строения дает нам возможность с некоторой долей вероятности предположить систематическую принадлежность прототипа бабочки, изображенной художником. Или, наоборот, с уверенностью судить о художественном вымысле и отсутствии реального прототипа в живой природе.

Нами было проанализировано более 500 художественных изображений разных жанров (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство), датированных XV–XVI, XVII, XVIII, XIX и XX веками. Изображения содержали одно или несколько (иногда более десятка) элементов (будем здесь называть их так) зоологической тематики. Помимо чешуекрылых и представителей других отрядов насекомых, нами идентифицировались все (по возможности) беспозвоночные животные.

Чтобы формализовать степень реалистичности художественных изображений, мы разделили результаты определения на пять групп достоверности:

A+ — документальное изображение животного.

A — изображено реально существующее животное. В изображении могут присутствовать некоторые искажения, но в целом есть возможность идентифицировать прототип с высокой вероятностью и с точностью до вида или близких видов.

B — в изображение внесена некоторая доля упрощения или вымысла, но присутствуют характерные признаки. Прототип можно определить с точностью до рода, подсемейства или семейства.

C — изображен характерный внешний вид, свойственный группе животных («типичная» дневная бабочка, оса, жук и т. д.). Прототип можно определить до группы семейств, подотряда или отряда.

D — в целом вымышленное животное. Если определение прототипа возможно, то лишь до отряда.

Некоторые изображения содержат элементы сразу нескольких групп достоверности, например изображены бабочка, уверенно определяемая с точностью до вида, и еще несколько насекомых и других беспозвоночных, идентификация которых возможна только до группы семейств или только до отряда.

В итоге: элементы с достоверностью определения группы A+ встречены на 24 изображениях, A — на 118, B — на 117, C — на 144, D — на 189 изображениях.

Как следует из соотношения этих цифр, художники чаще всего либо изображали вымышленных беспозвоночных животных, либо прибегали к стилизации (упрощению). Реже изображались более-менее реальные прототипы с характерными признаками ранга семейства или рода. И лишь отдельные художники достоверно изображали объекты живой природы, руководствуясь либо натурными наблюдениями, либо коллекциями — или репродуцируя уже имеющиеся точные изображения.

Соотнесение групп достоверности с временем создания предмета искусства не демонстрирует линейной зави-

2 См.: *Шванвич Б. Н.* Курс общей энтомологии: Введение в изучение строения и функций тела насекомых : учебник для гос. ун-тов. М. ; Л. : Советская наука, 1949.

Ян Давидс де Хем
Цветы в вазе
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1113

1. Дневная булавоусая бабочка адмирал из семейства нимфалид — Vanessa atalanta L. (Lepidoptera: Nymphalidae).
2. Дневная булавоусая бабочка зорька — Anthocharis cardamines L., самка, из семейства белянок (Lepidoptera: Pieridae).
3. Перепончатокрылое насекомое, оса из рода Ammophila, входящего в семейство роющих ос (Hymenoptera: Aculeata: Sphecidae).
4. Перепончатокрылое насекомое, оса, возможно из семейства складчатокрылых ос (Hymenoptera: Aculeata: Vespidae).
5. Мелкие насекомые в соцветии пиона, определить невозможно.
6. Наземный легочный моллюск, лесная улитка — Cepaea nemoralis L., из семейства хелицид (Pulmonata: Helicidae).
7. Гусеница бабочки (Lepidoptera), вероятно из группы семейств дневных булавоусых, относится к представителям семейства нимфалид (Lepidoptera: Nymphalidae).
8. Дневная булавоусая бабочка лимонница — Gonepteryx rhamni L., самец, из семейства белянок (Lepidoptera: Pieridae).
9. Прямокрылое насекомое, вероятно кузнечик зеленый — Tettigonia viridissima L., самка (Orthoptera: Ensifira: Tettigonidae).
10. Наземный легочный моллюск, садовая улитка — Cepaea hortensis O. F. Müller, из семейства хелицид (Pulmonata: Helicidae).
11. Насекомое, определить невозможно.

Бабочка Vanessa atalanta L.:
Европа, Сибирь, Малая Азия, Средняя Азия, Северная Африка, Северная Америка, Бермуды, Гавайи, Новая Зеландия.
Бабочка Anthocharis cardamines L.:
вся Палеарктика, кроме Крайнего Севера и юга.
Бабочка Gonepteryx rhamni L.:
от Северной Африки через всю Европу, Малую Азию, Кавказ и Закавказье, Западную и Южную Сибирь до Забайкалья.
Кузнечик Tettigonia viridissima L.:
бóльшая часть Европы, восток Палеарктики, Ближний Восток и Северная Африка.
Улитка Cepaea nemoralis L.:
Европа, завезена в Северную Америку.

ФОТО © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

симости с тенденцией к увеличению точности изображений в более поздние эпохи. Скорее, можно говорить об отдельных художниках и школах, приверженных высокой реалистичности в своих произведениях. Яркий пример — живопись голландской школы (Каролина Фридерика Фридрих, Балтазар ван дер Аст, Иоганн Баптист Дрехслер и др.).

Однако необходимо отметить, что в работах европейских мастеров, датируемых периодом с XV–XVI до XIX века, мы видим изображения представителей почти исключительно местной, европейской фауны. Самые популярные «персонажи» — несколько видов дневных булавоусых бабочек. Например, очень часто изображались адмирал — Vanessa alalanla (Linnaeus, 1758) из семейства нимфалид, махаон — Papilio machaon (Linnaeus, 1758) из семейства парусников и некоторые другие. Мы наблюдаем повторение изображений, воспроизведенных с разной степенью точности, ряда типичных и массово встречающихся видов из семейств «дневных» и «ночных» чешуекрылых, одних и тех же представителей отрядов перепончатокрылых, прямокрылых, жуков, стрекоз. Примерно так же художники Дальнего Востока изображали виды местной фауны. На наш взгляд, для искусства Европы того времени это кажется несколько странным, ведь уже существовали налаженные связи с колониями в далеких странах, а середина XVIII века ознаменовалась активной деятельностью естествоиспытателей по сбору и обработке зоологических и ботанических коллекций. В первую очередь имеются в виду уже упомянутый нами Карл Линней и его ученики — «апостолы Линнея», молодые натуралисты, специально направляемые в разные регионы Земли с кораблями Шведской Ост-Индской компании и другими путями. То есть у художников был шанс познакомиться с образцами биологического разнообразия за пределами Центральной и Северной Европы и Средиземноморья, но это почти не отразилось в их творчестве. Возможно, такая монотонность — следствие эффекта неслучайности выборки в анализируемой нами серии художественных произведений, а возможно, это закономерность: художники не преследовали целей «естественной истории».

С XIX столетия, вместе со становлением биологии как науки (в современном значении термин стал использоваться лишь на рубеже XVIII и XIX веков, а широкое распространение получил только в конце XIX — начале XX века) [3], мы видим систематическое появление высокоточных изображений животных и растений, в том числе населяющих далекие от Европы страны. Создаются отдельные иллюстрации и целые атласы. Пример из нашего исследования — великолепные работы Эдуарда Травье, где помимо птиц и растений присутствуют документальные изображения бабочек Нового Света, Африки, Юго-Восточной Азии.

Кроме насекомых, художниками разных эпох изображались и представители других групп беспозвоночных — с разной степенью достоверности, но зачастую достаточной для их идентификации с точностью хотя бы до отряда.

Чаще всего изображались представители отряда чешуекрылых, второе место делят жуки и перепончатокрылые, за ними с небольшим отрывом идут стрекозы и прямокрылые насекомые. Это неудивительно, так как именно эти животные наиболее заметны и ярки в окружающей нас природе, и они всегда служили и служат источником вдохновения для художников [4].

3 См.: *Бляхер Л. Я., Быховский Б. Е., Микулинский С. Р.* История биологии с древнейших времен до начала XX века. М. : Наука, 1972.

4 Полностью статья опубликована в книге «Бабочки Эрмитажа», изданной фондом «Эрмитаж XXI век» в 2020 году.

Абрагам Миньон
Цветы в вазе
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1050

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

1. Дневная булавоусая бабочка адмирал из семейства нимфалид — Vanessa atalanta L. (Lepidoptera: Nymphalidae).
2. Бабочка крыжовниковая пяденица — Abraxas grossulariata L., из семейства пядениц (Lepidoptera: Geometridae).
3. Дневная булавоусая бабочка буроглазка мегера — Lasiommata megera L., самка, из семейства нимфалид (подсемейство бархатниц (Lepidoptera: Nymphalidae: Satyrinae)).
4. Наземный легочный моллюск, вероятно виноградная улитка — Helix pomatia L., из семейства хелицид (Pulmonata: Helicidae).
5. Наземный легочный моллюск, лесная улитка — Cepaea nemoralis L., из семейства хелицид (Pulmonata: Helicidae).
6. Жук, вероятно восковик перевязанный — Trichius fasciatus L., из семейства пластинчатоусых жуков (Coleoptera: Scarabaeidae).
7. Жук, возможно представитель семейства божьих коровок (Coleoptera: Coccinellidae).
8. Наземный легочный моллюск, вероятно лесная улитка — Cepaea nemoralis L., из семейства хелицид (Pulmonata: Helicidae).
9. Гусеница бабочки (Lepidoptera), вероятно из группы семейств дневных булавоусых, относится к представителям семейства нимфалид (Lepidoptera: Nymphalidae).

Бабочка Vanessa atalanta L.: Европа, Сибирь, Малая Азия, Средняя Азия, Северная Африка, Северная Америка, Бермуды, Гавайи, Новая Зеландия.
Бабочка Abraxas grossulariata L. — широко распространенный голарктический вид.
Бабочка Lasiommata megera L.: от Северной Африки через Европу, Кавказ и Малую Азию до Ближнего Востока, а также через Среднюю Азию и Казахстан до Джунгарии на востоке.
Улитка Helix pomatia L.: широко распространена по всей Европе.
Улитка Cepaea nemoralis L.: Европа, завезена в Северную Америку.
Жук Trichius fasciatus L.: обитает в большей части Европы и в Восточной Палеарктике.

#000000. ЧЕРНЫЙ

Питер Пауль Рубенс
Портрет камеристки инфанты Изабеллы (Портрет дочери Рубенса Клары Серены?)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-478

Якоб Герритс Кейп
Портрет молодой женщины
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-5615

Христофер Паудис
Портрет молодого человека в меховой шапке
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-1976

Лодевейк ван дер Хелст или Бартоломеус ван дер Хелст
Мужской портрет
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-6318

Антонис Ван Дейк
Портрет Эверхарда Ябаха
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-555

Годфрид Схалкен
Портрет молодой женщины
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ-2873

КСЕНИЯ МАЛИЧ [1]

#000000 — номер черного цвета в международной системе кодирования цветов RGB. Абсолютный ноль означает полное отсутствие светового потока. А там, где нет света, — вечная тьма. Эта оппозиция четко сформулирована в христианстве: до того как Бог создает Вселенную и свет, все погружено во тьму (аналогичные представления о создании мира из тьмы есть и в других религиях). Однако за черным цветом закреплена не только символика абсолютного небытия, страха или отсутствия божественного света. Черное одеяние монахов, ради жизни вечной «умирающих» для земной, мирской жизни, — это знак грядущего преображения тьмы в побеждающий свет. Траурный черный напоминает о том, что одежды станут белыми в будущем веке. Кроме того, именно черный и его производные стали основными цветами протестантства, ради аскезы и умеренности боровшегося с расточительностью и роскошью.

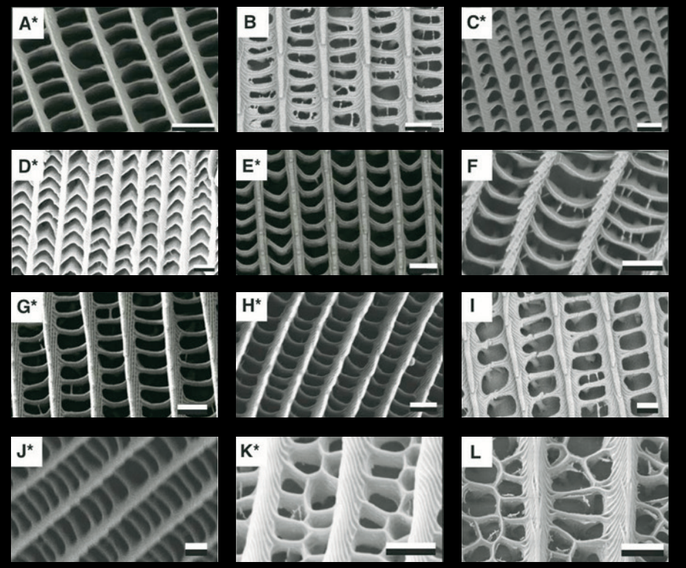
В миру черный цвет одежды постепенно становился свидетельством праведности и благочинности, а следовательно, особого достоинства. Начиная со Средних веков в черное переоделись судьи и особо уполномоченные персоны. К концу XVI столетия черный носили почти все европейские монархи, а в XVII веке черное платье стало отличительным знаком аристократии и вообще высокого положения в обществе. И вот тут использование черных тканей, оказывается, связано уже с совершенно другими обстоятельствами.
Взгляните на портреты, выполненные Рубенсом, Рембрандтом и другими мастерами XVII века. Перед нами бесконечная вереница роскошных иссиня-черных нарядов, на фоне которых особенно эффектно выделяется тончайшее белое кружево воротников и манжет. Безусловно, черная ткань практична — она не маркая. Но и представители высшего сословия не занимались тяжелыми, грязными («черными») работами. Протестантская сдержанность и атрибуты Реформации здесь тоже не единственный фактор. Дело в том, что цены на хорошие черные ткани в XVII веке были баснословно высокими. Причина заключалась даже не в красителе (хотя некоторые пигменты, например из кампешевого дерева, привезенного испанцами из Южной Америки, стоили дорого). Чтобы достичь стабильного однородного тона, нужно было прокрашивать сукно и бархат до семи-девяти раз, краски требовалось очень много. К тому же черная ткань выгорала на солнце и пылилась, а значит, в таком платье нельзя было подолгу ходить в городе. Человек, который надевал черный костюм, демонстрировал, что он может позволить себе купить роскошное платье, что он не боится испачкать его, поскольку, скорее всего, мало ходит пешком. Серьезный, нравоучительный черный цвет превратился в знак социального отличия, маркер повседневной моды.

ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2020

СВЕРХЧЕРНЫЙ. КРЫЛО БАБОЧКИ

Pachliopta kolzebuea —
вид бабочек из семейства Papilionidae

ФОТО: © COLIN KNIGHT



Разнообразие форм и размеров наноотверстий у сверхчерных бабочек: A — Calonephele anfinoe; B — Calonephele numilia (самка); C — Calonephele numilia (самец); D — Eunica chlorocroa; E — Euploea dufresne; F — Euploea midamus; G — Euploea klugi; H — Heliconius doris; I — Heliconius ismenius; J — Napeocles jucunda; K — Trogonoptera brookiana (самец); L — Trogonoptera brookiana (самка)

Когда ученые рассуждают о создании «сверхчерного» материала, способного поглощать почти все излучение, речь идет не о химическом составе, а о внутренней «архитектуре». Высокотехнологичные компании умеют изготавливать синтетические материалы с высоким коэффициентом поглощения и низким коэффициентом отражения — из вертикально ориентированных углеродных нанотрубок, но такой материал настолько хрупок, что перспективы его использования очень ограниченны.В неживой природе «сверхчерный» — это, к примеру, сажа, уголь. А в живой природе кто чернее всех? Черные пауки-скакуны, оперение некоторых видов птиц и крылья бабочек — их окрас по свойствам можно сравнить с синтетическим «сверхчерным».

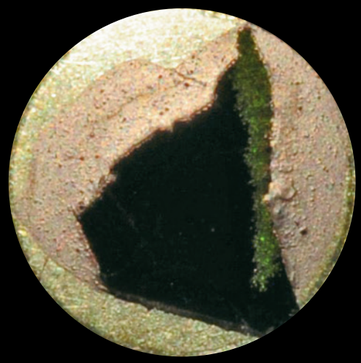
Все виды бабочек обладают крыльями, имеющими сложную структуру и отличающимися друг от друга. Ученые из Университета Дьюка (США) обнаружили, что крыло бабочки Papilionidae поглощает излучение двумя слоями микроскопических чешуек размером до 2,5 микрометра. Чешуйки покрыты пластиной в форме квазисотовой структуры из поперечных ребер. Эти уникальные наноразмерные структуры обеспечивают крылу уменьшение отражательной способности до величины не более 0,06 процента излучения, если угол равен 90 градусам.

Без поглощения отражательная способность двух чешуек, расположенных на белом фоне, приближается к 100 процентам, но при $k = 0{,}06$ начинает снижаться на один процент. Эффект действительного показателя преломления доминирует над действием мнимого до $k > 0{,}06$. Для чешуйки с высокой мнимой частью ($k > 0{,}10$) ситуация меняется, и действительная часть показателя преломления становится ответственной за увеличение отражательной способности. Например, когда $k = 0{,}15$, отражательная способность при $n = 1{,}33$ на 88 процентов ниже, чем при $n = 1{,}8$. Когда $0{,}06 < k < 0{,}10$, отражательная способность зависит от обоих компонентов показателя преломления. Это говорит о том, что для достижения отражательной способности, наблюдаемой у сверхчерных бабочек, не нужен меланин, необходим лишь поглощающий материал.

Было установлено, что между чешуйками, покрывающими крылья бабочек, имеются трабекулы, которые увеличивают площадь поверхности для поглощения излучения кутикулярным меланином.

Сверхчерные структуры, созданные на основе «технологии» крыла бабочки, могут обладать сходной отражательной способностью и быть такими же тонкими, но крайне прочными.

Во всех образцах сверхчерных бабочек были обнаружены две общие структурные особенности: крутые края и прочные трабекулы, соединяющие верхнюю и нижнюю пластинки. В образцах из контрольной группы отверстия оказались значительно крупнее, а трабекулы — либо значительно мельче, либо отсутствовали вовсе.



Крылья сверхчерных бабочек, где были обнаружены наноотверстия и большие трабекулы, даже после покрытия их золотом (для проведения РЭМ-исследования) все равно сохраняли свой черный цвет.

Больше 30 лет назад, в Советском Союзе, Комарово вызывало у жителей Ленинграда (да и Москвы тоже) совершенно определенные ассоциации — с богемой, творческой интеллигенцией и их детьми. В Комарово на прогулке можно было встретить всех: любимых — иногда экстравагантных — артистов, знаменитых ученых и модных музыкантов. В очередях местных продуктовых магазинов и ларьков в разное время бок о бок стояли актеры Елена Соловей и Владислав Стржельчик, композитор Олег Каравайчук и режиссер Алексей Герман. Мы гордимся, что Даниил Александрович Гранин нередко приглашал в наш домик своих зарубежных гостей.
С тех пор много воды и жизней утекло. Комарово изменилось. Выросли глухие заборы, исчезли старые академические дачи. Появилось другое поколение дачников, не таких знаменитых, но более обеспеченных. Вместо лото и карт дачники и их дети стали играть в «мафию» и квесты. На берегу залива появилось немало новых ресторанов.
И сегодня комаровские жители склонны к экзальтации и преувеличениям, при встречах с малознакомыми и знакомыми людьми обязательно упоминают о своей принадлежности к этим местам. Раньше у многих это вызывало раздражение, но чем больше комаровцы проявляют заботу о собственном поселке, тем добрее становятся комментарии критиков.

Наш дачный ресторан возник у въезда в поселок Комарово по Зеленогорскому шоссе — как «у дороги чибис». Он расположен на месте «с историей»: участком по Французской улице, ныне улице Отдыха, дом 2, владел Пьер-Люсьен Дюпен, державший цветочную торговлю в Петербурге. Его дочь продала участок, сохранившийся в прежних границах и поныне, действительному статскому советнику Кареебу. В 1917 году жена Кареева продала землю Маргарите Карловне Герике, отец которой — Карл Карлович Герике, потомственный почетный гражданин, купец второй гильдии, — занимал тогда должность вице-консула в Бразилии. Дом не сохранился, на его месте в советское время был построен домик дачного треста (так называемая государственная дача). В разные годы в нем отдыхали «начальники», потомки некоторых из них и сейчас приходят посмотреть на «голубой домик».
Мы с радостью сохраняем один из последних образцов советского буржуазного отдыха и заботимся о его аутентичной привлекательности.
В 2010 году рядом с «голубым домиком» открылся новый ресторан с террасой и видом на лес. Веселый, цветной и светлый, он радует наших гостей.
В нем уютно взрослым и весело детям, здесь все знают друг друга, радуются встречам и с удовольствием участвуют в наших мероприятиях. На наших глазах вырастают дети, и вместо овсяной каши мы ставим на стол томленую баранину или фламандский пирог.

Здесь — свой, особенный клуб, радующий гостей не только едой высокого качества и атмосферой. Интерьерные летние ярмарки, напоминающие те, что мы так любим посещать в небольших средневековых городах Европы, «джаз под соснами» — прекрасные поводы для субботнего ужина на террасе Flamand Rose. Зимой гости располагаются с бокалами вина у пламенеющего камина.
Но самое важное — наша кухня. Региональные продукты, приготовление блюд «с ножа», внимание каждому гостю, сохранение качества полюбившихся блюд в течение многих лет — наша генеральная стратегия и главный приоритет.

Реклама

Эрмитаж. Хроника военных лет. 1941–1945 : Документы архива Государственного Эрмитажа

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
232 с. : ил.

Книга представляет собой второе, дополненное издание сборника «Эрмитаж. Хроника военных лет. 1941–1945», посвященного жизни музея во время Великой Отечественной войны. В сборник вошли воспоминания, письма и рисунки сотрудников музея, которые спасали экспонаты в блокадном Ленинграде, работали в филиале Эрмитажа в Свердловске, заботились о детях в эрмитажном интернате. Во второе издание включены воспоминания Б. Б. Пиотровского и В. В. Милютиной, а также список сотрудников Эрмитажа, погибших в блокаду и на фронтах Великой Отечественной войны, добавлено большое число фотографий и рисунков.

Lk 15, 11–32. Рембрандт. Посвящение. Александр Сокуров

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
28 с. : ил.

Издание рассказывает о рождении и развитии художественного замысла, легшего в основу инсталляции — посвящения Рембрандту Александра Сокурова. Вдохновляясь картиной «Возвращение блудного сына» из собрания Эрмитажа, знаменитый режиссер размышляет о смысле и ценности человеческой жизни, о вере и безверии, о бессмысленности и жестокости войны. Рассматривая библейскую историю о блудном сыне с самых разных сторон, Александр Сокуров создает особый мир, в котором картины Рембрандта оживают, прошлое встречается с современностью, а предки передают потомкам последние, самые важные слова.

Модель Вселенной эпохи Ренессанса. Астрономические часы в собрании Эрмитажа. К завершению реставрации

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
56 с. : ил.

В брошюре рассказывается об истории создания и появления в России астрономических часов 1584 года с земным и небесным глобусами, солнечными и механическими часами. Это одно из самых сложных и загадочных произведений мастеров из Аугсбурга Г. Ролля и И. Рейнгольда. Благодаря искусству реставраторов часы обрели свой первоначальный облик.

Издание рассчитано на специалистов и любителей уникальных старинных произведений.

По разные стороны линии фронта : [буклет к выставке] / О. Г. Зимина, А. А. Тумасов

СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.
124 с. : ил.

Публикация подготовлена к выставке «По разные стороны линии фронта», приуроченной к 75-летию победы в Великой Отечественной войне. В названии выставки отражена ее основная концепция: экспозиция включает в себя книжные, графические и документальные памятники, как советские, так и напечатанные немецкими оккупантами на захваченных территориях, рассказывающие о смертельном противостоянии под Ленинградом.

Экспонаты предоставлены научной библиотекой, отделом рукописей и документального фонда и отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, а также Г. В. Вилинбаховым и родственниками архитектора И. Г. Мецхваришвили, хранящими его архив.

Издание рассчитано на читателей, неравнодушных к истории Великой Отечественной войны и принимающих близко к сердцу события героической эпопеи, завершившейся 75 лет тому назад.

САД РАСХОДЯЩИХСЯ КАМНЕЙ КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ С НАСТОЯЩИМ

АНДРЕЙ БЛОХИН И ГЕОРГИЙ КУЗНЕЦОВ (RECYCLE GROUP) ОБ ИНСТАЛЛЯЦИИ «САД РАСХОДЯЩИХСЯ КАМНЕЙ»

В манифесте, который выдавался посетившим инсталляцию, было сказано: «Жизнь ускоряется, объем информации растет, плотность событий достигает предела, растворенный в нейросети искусственный интеллект стремится к самостоятельности. Ничего постоянного больше нет. Все приходит в движение. И даже сад камней — памятник безучастной к сиюминутному вечности — эволюционирует под давлением обстоятельств. Камни сходят с насиженных мест, оставляя на песке прихотливый узор. Его смысл откроется каждому, кто сумеет подняться над суетой и синхронизировать ход своего личного внутреннего времени с внешним. "Сад расходящихся камней" — это место встречи с настоящим».

В сентябре 2020 года художники Андрей Блохин и Георгий Кузнецов, известные в арт-мире как Recycle Group, и «Ultima Яндекс Go» показали на VIII Международной ярмарке современного искусства Cosmoscow инсталляцию «Сад расходящихся камней». Она представляла собой расположенный на плоскости квадратный бокс восемь на восемь метров, заполненный пятью тоннами белого кварцевого песка. По песку, оставляя следы, медленно перемещались восемь крупных камней. Эта инсталляция была маленьким островом спокойствия в большом и подвижном пространстве ярмарки. Здесь можно было остановиться, перевести дух и посвятить несколько мгновений размышлению о сущем. Особо удачливые гости, посетившие ярмарку в первые дни ее работы, получили в подарок часть инсталляции — упакованные в картонные коробки пробирки с песком. Приложенный к пробирке сертификат гласил: «Этот песок является подлинной частью инсталляции Recycle Group "Сад расходящихся камней". Пять минут — столько времени потребуется этому песку, чтобы перетечь из одной половины песочных часов в другую. Теперь вы можете распорядиться им по-своему. Как и временем, которое отныне находится в полной вашей власти».

Вид инсталляции «Сад расходящихся камней» на ярмарке Cosmoscow 2020

RECYCLE GROUP

Российская арт-группа, созданная художниками Андреем Блохиным и Георгием Кузнецовым в 2008 году. Лауреат премии Кандинского (2010). Входит в первую десятку рейтинга топ-100 молодых художников России. В 2017–2020 годах арт-группа вошла в Российский инвестиционный художественный рейтинг 49ART, представляющий выдающихся современных художников в возрасте до 50 лет. Работы Recycle Group выставляются в музеях, галереях и различных культурных пространствах во Франции, Италии, Великобритании, США и Бельгии, принимают участие в больших групповых проектах, в том числе в 2011, 2013, 2015 и 2017 годах — в различных программах Венецианской биеннале.

Японский сад камней — символ постоянства и неизменности. В вашей инсталляции камни перемещаются с места на место. Какие чувства должен испытывать зритель, наблюдающий за этим перемещением?
Смешанные чувства от осознания постоянного изменения мира.

В сопровождающих инсталляцию текстах приводится цитата из Борхеса: «Мы — время, непрестанная река». Как вы сами ощущаете время — и в рамках этой инсталляции, и вообще?
Время — относительная единица измерения, придуманная человеком. В рамках Вселенной всё совершенно по-другому. Нам интересна фиксация быстротекущих моментов.

Как вы полагаете, можно ли считать изменения, происходящие с нашим сознанием под воздействием современных технологий, продолжением эволюционного процесса? Что придет на смену виду Homo sapiens?
Конечно, это можно считать эволюцией. Следующий вид — Homo virtualis.

Искусственный интеллект играет все более важную роль в окружающем нас мире. Скоро на смену привычному транспорту придут автомобили, корабли и поезда, управляемые искусственным интеллектом. Как вы полагаете, сможет ли искусственный интеллект заменить представителей творческих профессий: художников, критиков, журналистов?
Пока что нет, но со временем сможет. Профессия художника дает критический взгляд на мир в разных контекстах; если мы когда-нибудь сможем этому научить машину, то это будет величайшим достижением.

Каким образом сложилось ваше сотрудничество с «Ultima Яндекс Go»?
С нами связались наши друзья, которые работают с «Ultima Яндекс Go», и предложили подумать над объектом для ярмарки Cosmoscow. Нам приятно работать с современными развивающимися компаниями, особенно с теми, что стояли у истоков российского Интернета. Поскольку наше творчество непосредственно связано с новейшими технологиями, идея сотрудничества нам сразу понравилась.

Вид инсталляции
«Сад расходящихся камней»
на ярмарке Cosmoscow
2020

«ULTIMA ЯНДЕКС GO»

Ultima — бренд, объединяющий премиумные классы «Яндекс Go». Миссия сервиса — обеспечить высокий уровень комфорта и безопасности при передвижениях по городу. «Ultima Яндекс Go» — достойная альтернатива личному автомобилю и персональному водителю.

ULTIMA

Яндекс Go

ПРЕМИАЛЬНЫЙ СЕРВИС В КАЖДОЙ ПОЕЗДКЕ

ЯНДЕКС GO – МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ЗАКАЗА УСЛУГ И ТОВАРОВ НА УСЛОВИЯХ, УКАЗАННЫХ НА HTTPS://YA.CC/GO.
ЯНДЕКС.ТАКСИ – ИНФОРМАЦИОННЫЙ СЕРВИС. ТРАНСПОРТНЫЕ И ИНЫЕ УСЛУГИ ОКАЗЫВАЮТСЯ ПАРТНЁРАМИ. *УЛЬТИМА. 0+

Mercury

ИСКУССТВО СОЗДАВАТЬ ЛУЧШЕЕ

Магазины Mercury
ДЛТ; «Гранд Отель Европа»

Mercury Shops
DLT; Grand Hotel Europe

tel. +7 800 700 0 800
WWW.MERCURY.RU/MERCURY
mercuryjewellery

Наведите камеру
вашего смартфона
на QR-код

ООО «М Стиль» (143082, Московская обл., Одинцовский р-н, д. Барвиха, д. 114, стр. 2, этаж 1, пом. 249, ОГРН 1165032052063) Реклама 16+