Э

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»



Государственный Эрмитаж
представляет приложение
"Аудиогид по Эрмитажу"
для iPhone

Загрузите в
App Store



Откройте для себя шедевры искусства
и великолепные дворцовые интерьеры.

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

Вся необходимая информация
теперь есть в вашем iPhone!

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

ВЫПУСК № 23 [XXIII]

ЯН ФАБР¶ СОБРАНИЕ ЩУКИНА¶ САДЫ¶
ТОНИ КРЭЙГ¶ СКУЛЬПТУРА ВО ДВОРЦЕ¶
РЕАЛИЗМЫ¶ ЭРТЕ¶ ОЛИМПИЯ¶

ISSN 2218-0338
00023
9 772218 033781

Основан в 2009 году для содействия развитию научно-исследовательских и издательских инициатив, проектов в области искусства нового и новейшего времени Государственного Эрмитажа

Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19
+7 812 312-02-30
office.hermitagexxi@gmail.com

ФОНД
ЭРМИТАЖ
21 ВЕК



1

ЯН ФАБР 10
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ЭРМИТАЖЕ В 1930-Х 22
V.D.N.H. 28

Реклама RU.CARTIER.COM



ST-PETERBURG, NABEREZHNAYA MOIKI, 55 – (812) 670 70 70


CARTIER
AUTOMATIC
Cartier



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ПЕТЕРБ
МЕЖДУ
ЮРИДИ
ФОРУМ
2016
ST. PETE
INTERNA
LEGAL
FORUM
2016
ПЕТЕРБУ
МЕЖДУНА
ЮРИДИЧ
ФОРУМ
2016
ST. PETER
INTERNAT
LEGAL
FORUM
2016

КОМУ ВСЕ ЭТО НУЖНО?!

Десятки выставок, а среди них и множество посвященных современному искусству. Они составляют важную часть жизни Эрмитажа, поглощают деньги государства и меценатов, энергию сотрудников.

Ежегодно в Эрмитаж приходит более трех с половиной миллионов посетителей. Их привлекают, прежде всего, постоянные экспозиции музея, его интерьеры и его репутация. Опыт работы нового крыла музея — Главного штаба — показал, что для посетителей имена Петра и Екатерины более привлекательны, чем Пикассо и Матисс. Главная прелесть Эрмитажа, на самом деле, — сложный, веками рожденный диалог предметов, интерьеров, зданий, истории и легенд.

Эрмитаж мог бы просто заниматься производством услуг и все равно имел бы стойкий поток посетителей. Потому иногда мы слышим и внутри и снаружи: ну зачем нам так много выставок, у нас и так сотни залов, а выставки отнимают у сотрудников время! Или: зачем Эрмитаж лезет в современность, рискуя при этом «репутацией»? Пусть просто ласкает наши глаза классикой! Всё это, конечно же, пустые разговоры. Музеи делают и будут делать выставки. Сегодня это обязательный признак их жизнеспособности. Музеи расширяли и расширяют горизонты своей деятельности: в сторону современности, в направлении музыки и театра, в сторону людей с особыми способностями.

Этот номер журнала особо насыщен материалами о современном искусстве, о разнообразии его выставок. Именно выставки оказываются главным связующим звеном между музеем и его постоянными посетителями, которые могут оценить новые инициативы на фоне существующих экспозиций. В этом главный смысл выставок Эрмитажа — диалог с эрмитажными коллекциями и традициями. Для того чтобы его понять, надо хорошо знать искусство вообще и Эрмитаж в частности. Без этого выставки оставляют равнодушными или, как теперь часто бывает, вызывают протест. Язык музея оказывается очень сложным. Но это не повод для упрощения художественной фразы. Именно наличие потока зрителей, идущего на постоянные экспозиции, создает для Эрмитажа редкую привилегию: не ориентироваться на вкусы толпы, создавать выставки для знатоков и гурманов и — использовать их для воспитания вкуса у тех, кто гурманом еще не стал, но хочет.

За этим стоит важная социальная проблема: кто определяет содержание понятия доступности искусства? Те, кто учит понимать и делать доступным (в смысле «понятным»), или те, кто считает свое мнение и свой уровень знаний эталоном и требует снижать музейный язык до просторечия?

Эти вопросы возникают в связи с выставками современного искусства. На самом деле ситуация — шире. В этом номере журнала рассказы о современном искусстве сочетаются с повествованием о людях, творящих музейную жизнь, и о музейных событиях XX века. Это — история первых выставок нового искусства после революции, они были в Эрмитаже. Это — спасение и возвращение к людям коллекций импрессионистов и постимпрессионистов (иногда это называют разделом коллекций). Однако на более сложном уровне речь шла именно о спасении искусства от гибели или продажи. Сюда примыкают и неожиданные нападки на Эрмитаж в начале перестройки, о них тоже идет речь в этом номере. Таких нападок всегда было немало. Их и сейчас полно.

Популярной сегодня агрессии зрителя Эрмитаж мирно противопоставляет разнообразие выставочной деятельности. Самые разные эпохи и школы, разные имена и подходы. Интереснейший мир мирового искусства в обрамлении нашего музея. Это многообразие призвано заставить задуматься и наконец понять, что кажущееся простым зачастую вовсе не так просто. Да и понятное — не совсем понятно, и часто имеет двойное дно. Выставки как динамичная часть экспозиции позволяют постепенно донести до зрителя главный посыл энциклопедического музея: различие прекрасно! Это, казалось бы, тривиальная вещь, но эстетическая глухота и эстетическая агрессия, которые идут в нашем мире рядом, показывают, что идея эта еще не «овладела массами». Если же мы сумеем ее закрепить в сознании и подсознании людей, то уменьшим уже не эстетическую, а социальную глухоту и агрессию. И в этом тоже — святая миссия искусства и культуры вообще.

Михаил Пиотровский

ВЫПУСК №23 (XXIII) 2016

ЖУРНАЛ «ЭРМИТАЖ»

УЧРЕДИТЕЛЬ: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

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

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

Корректура и служба проверки: **Андрей Бауман, Саймон Нэппер**

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:
Дизайн обложки, с. 98–160, 182–189: **Игорь Гурович**
Дизайн и верстка: **Людмила Ивакина, Дмитрий Криворучко**
Бильд-редактор **Елена Лапшина**

Цветоделение и ретушь: **Виктор Хильченко**

МАКЕТ:
1–3-я, 6–8-я тетради: **Андрей Шелютто**
4-я и 5-я тетради: **Игорь Гурович**
Шрифты Hermitage Ingeborg: **Франтишек Шторм**

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

Маркетинг, реклама, распространение в России:
Александра Николаева, Марина Кононова, Светлана Мультан
+7 (812) 312-02-30
office.hermitageXXI@gmail.com

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

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

АВТОРЫ

СОТРУДНИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА:
Сергей Андросов
Борис Асварищ
Михаил Дединкин
Альберт Костеневич
Екатерина Лопаткина
Мария Меньшикова
Дмитрий Озерков
Михаил Пиотровский

ДРУГИЕ АВТОРЫ:
Инна Баженова
Полина Барскова
Эрика Борней (Испания)
Чарльз Вивиан (Великобритания)
Светлана Даценко
Мэтью Дратт (США)
Виктор Мазин
Руд ван дер Нёт (Нидерланды)
Зинаида Пронченко
Наталья Семенова
Татьяна Черниговская
Мария Элькина

ФОТОГРАФИИ:
Светлана Даценко
Рустам Загидуллин
Иан Кэппер (Великобритания)
Александр Лаврентьев
Кеннет Маллард (Великобритания)
Юрий Молодковец
Франческа Папасерджи (Италия)
Борис Пиотровский
Михаил Розанов
Грэм Уикингс (Великобритания)
Наталья Часовитина

ИЛЛЮСТРАЦИИ:
Екатерина Хозацкая

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит **Семена Михайловского** (комиссар павильона России на Венецианской биеннале), **Елену Борисенко** (первый вице-президент АО «Газпромбанк»), **Николая Кропачева** (ректор СПбГУ), **Люси Лид** (Музей Веджвуда, Великобритания), **Анну Мыскову, Николая Палажченко** (Art Basel) за идеи, внимание и дружескую поддержку

Специальная благодарность:
Светлане Адаксиной, Марине Антиповой, Елене Гетманской, Ларисе Корабельниковой, Екатерине Сираконян, Вячеславу Федорову, Марии Халтунен, Марине Цыгулевой (Государственный Эрмитаж)

ISSN 2218-0338
Учредитель: ФГУК «Государственный Эрмитаж»
Издатель: Фонд «Эрмитаж XXI век»
Журнал «Государственный Эрмитаж»: свидетельство о регистрации СМИ ПИ ФС77-38126 выдано 24 ноября 2009 года Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

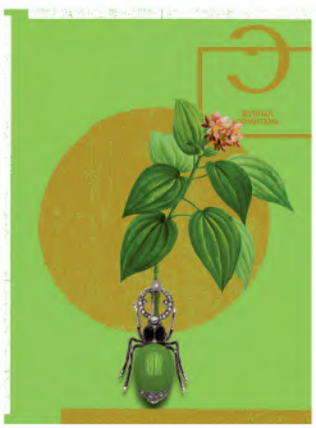
Тираж 3 500 экземпляров

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19
Тел./факс: +7 (812) 312-02-30, e-mail: office.hermitageXXI@gmail.com
Формат: 231 × 285 мм
Для оформления подписки вы можете обратиться в Санкт-Петербурге: ООО «СЗА Прессинформ», тел. +7 (812) 335-97-51; подписные индексы: 41093 (русскоязычное издание), 41094 (англоязычное издание)

Отпечатано в типографии PNB Print (Рига)

Цена свободная. Все права защищены.
Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна.
При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2016.
Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов.
Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Фонд «Эрмитаж XXI век»
Независимый частный российский фонд, осуществляющий деятельность по поддержке проектов и программ Государственного Эрмитажа в рамках соответствующих генеральных соглашений. Издатель журнала «Государственный Эрмитаж».
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 19. Тел./факс: +7 (812) 312-02-30



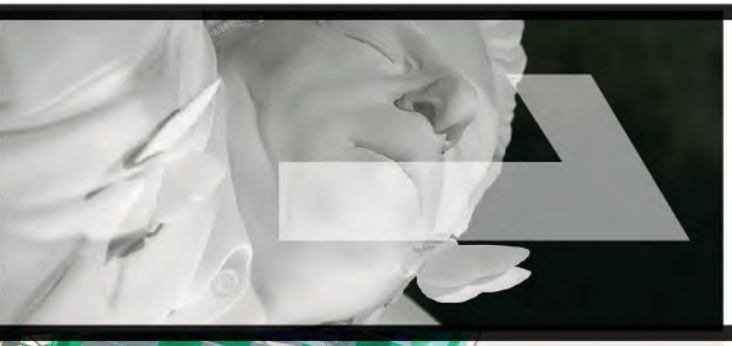
ОБЛОЖКА

Брошь в виде жука-оленя
Россия, Санкт-Петербург, 1908–1917. Неизвестная мастерская
Золото, жемчуг, бриллианты, опал, сапфиры, рубины. Длина 6,7 см

Клейма: «ВВ» (?) (затертое неполное) — мастера, Санкт-Петербургского окружного пробирного управления, 1908–1917, с пробой золота 56; на лапках: знаки удостоверения Санкт-Петербургского окружного пробирного управления, 1908–1917
Поступление: в 2010 году через Фондово-закупочную комиссию Государственного Эрмитажа
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016. Инв. № ЭРО-10131

Цветок
Гравер: Александр Шапонье (1753–1806); инвентор: Пьер-Жозеф Редутэ (1759–1840)
Франция. Начало XIX века. Бумага, литография. Размеры: 55,7 × 36,3 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016. Инв. № ОГ-131057

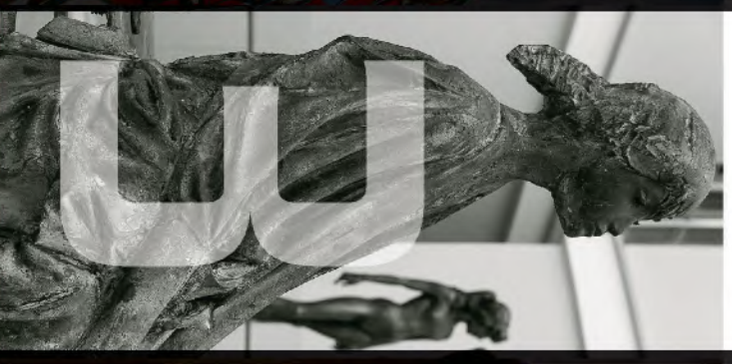
СОДЕРЖАНИЕ



4 ... М. Пиотровский
10 **Ян Фабр. Рыцарь отчаяния — воин красоты.** Э. Пронченко
18 **«С той поры стальной решетки он с лица не подымал...».** Д. Озерков
22 **Комната современного искусства в Государственном Эрмитаже в 1932–1937 годах.** Е. Лопаткина
28 **V.D.N.H. Urban Phenomenon.** С. Михайловский



34 **Вместе — в Париже.** М. Дединкин
38 **Портреты С. Щукина.** Н. Семенова
40 **Китайский портрет из собрания С. Щукина.** М. Меньшикова
42 **Наши общие планы.** М. Лошак
44 **Два Аменемхета**
46 **Семья Кранахов. Между Ренессансом и маньеризмом**
48 **Живопись сада модерн: от Моне до Матисса**
50 **50 Между идиллией и стихией.** И. Баженова
52 **Литургия в храме природы. Мир, пережитый как мистическое откровение.** Э. Пронченко
54 **«Путешествие в Крым». Турецкие курильницы и ароматники из собрания Екатерины II и князя Г. А. Потёмкина.** М. Меньшикова
56 **Место защиты.** П. Барскова
58 **Штиглиц — Эрмитаж**



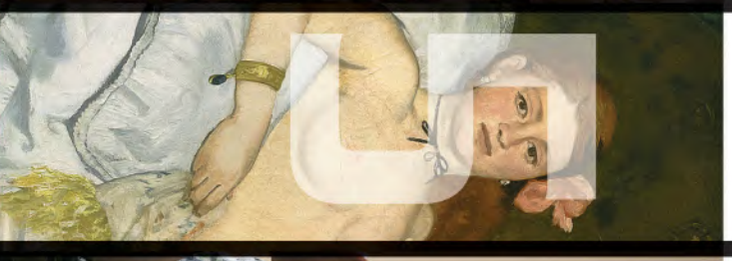
66 **Тони Крэгг. Устойчивые и хрупкие.** М. Пиотровский
70 **Пластика рисунка Тони Крэгга.** Д. Озерков
74 **Пластика.** С. Андросов
80 **Большие вопросы**
86 **Новый зал пастелей.** М. Дединкин
88 **Тропическая Африка в Эрмитаже. Первые поступления.** А. Большаков
92 **В порядке обмена.** Е. Лопаткина



100 **Императрица и садовник.** М. Дединкин
105 **Умелый Браун.** Б. Брайсон
108 **Сад «а-ля англез».** М. Меньшикова



110 **«Пойдемте в сад, я покажу Вас розам...».** Т. Черниговская
112 **Примиряющий тюльпан.** М. Элькина
115 **Имена сада.** Руд ван дер Нёт
118 **Storm King Art Center.** М. Дратт
124 **Председатель совета Фонда Эрмитажа (США)**
126 **Трость титана. Ли Уфан**



130 **«Создания руки, резцом вооруженной»**
136 **Новый Эрмитаж. Замена**
146 **Орсэйская жемчужина**
154 **Композиция VI.** Д. Озерков



162 **Византия сквозь века**
168 **Эрнст Вейн. Счастливый человек.** С. Даценко
172 **«Реализмы». Больше чем выставка.** Д. Озерков
180 **Двусмысленный реализм (Митч Гриффитс).** М. Элькина
182 **Реализм возвращается?** В. Мазин
184 **Сервиз с зеленой лягушкой (арт-проект).** И. Гурович



194 **Эрте — гений ар-деко: возвращение в Петербург.** М. Дединкин
202 **Орландина.** Э. Борней
206 **Карл Фаберже. Придворный ювелир**
210 **Леонардески. Две «Флоры»**
214 **Покровитель художников**
220 **Воскресение Христа**



226 **Русская Франция в Италии.** М. Пиотровский
228 **Ворота в историю.** М. Дединкин
232 **Архаическая статуя Коры**
235 **Через 100 лет.** С. Даценко
238 **Пять символов счастья.** М. Меньшикова
240 **Путешествие Ибн Фадлана: волжский путь от Багдада до Булгара**
244 **Делфтский сфинкс**
248 **Первый**
250 **Англо-русский госпиталь. Петроград, 1915–1917.** Ч. Вивиан
254 **127 ошибок.** С. Андросов
256 **Книги Эрмитажа**



ГАВ

РЫЦАРЬ ОТЧАЯНИЯ –



RE

ВОИН КРАСОТЫ



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Идея выставки возникла после создания Яном Фабром временной экспозиции в залах фламандской и голландской школ в Лувре. В пространствах эрмитажных залов этот «эскиз» разрастается в монументальное художественное событие, которое вызывает большой интерес и немало споров. Масштабная выставка самого знаменитого современного фламандского художника насчитывает более 200 объектов, часть которых была создана Фабром специально для нее.

Ян Фабр (р. 1958, Антверпен) — художник и режиссер, который с помощью своих произведений пытается громко и осязаемо рассуждать о жизни и смерти, физических и социальных метаморфозах и о природе жестокости, присущей как животному, так и человеческому миру.






ФОТО: СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО

Сентябрь 2015 года: первое обсуждение плана выставки в залах Эрмитажа

Внук знаменитого энтомолога, Ян Фабр широко использует эстетику животного мира. Он оперирует панцирями жуков, скелетами, рогами, чучелами и изображениями животных в различных материалах. Этим не исчерпывается список необычных материалов, среди которых — кровь и синие чернила шариковой ручки BIC.

Как подчеркивает сам художник, и это признают исследователи и критики, его искусство уходит корнями в традиции классической фламандской живописи, которой он восхищается. Питер Пауль Рубенс и Якоб Йорданс — главные источники его вдохновения, в чем смогут убедиться посетители выставки (или — не смогут). На время проведения выставки произведения Фабра становятся частью постоянной экспозиции музея и вступают в диалог с признанными шедеврами мирового искусства.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ЯН ФАБР: Я КАРЛИК В СТРАНЕ ВЕЛИКАНОВ

ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО ПОБЕСЕДОВАЛА С ЯНОМ ФАБРОМ НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ ЕГО ВЫСТАВКИ В ЭРМИТАЖЕ.

ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО

Расскажите, что вы готовите для эрмитажной выставки «Рыцарь отчаяния — воин красоты»? Будет ли это как-то перекликаться с вашим проектом в Лувре 2008 года?
Нет, это совершенно другая по задумке выставка. Мы с Дмитрием Озерковым выбрали для моей экспозиции залы фламандской живописи, благо Эрмитаж славится своей коллекцией Рубенса и учеников, малыми голландцами. У выставки очень четкая драматургия: начинаем мы с Проторенессанса и шпалер, а заканчиваем Йордансом и Снейдерсом. Своего рода диалог классики и современности. Также у меня есть несколько инсталляций в здании Главного штаба. Но всё я вам рассказывать не буду, приходите.

Этот диалог вы будете вести на равных? Вы, вообще, относите себя к фламандской школе или, может, к какой-нибудь другой традиции?
Нет конечно же. Я карлик в стране великанов. Но, разумеется, на меня очень сильно повлияла фламандская живопись XVI и XVII веков. Больше всего, наверное, Иероним Босх. Думаю, связь с его творчеством легко прослеживается в моем искусстве. В этом году кураторы музея в родном городе Босха Хертогенбосе пригласили меня принять участие в юбилейной выставке, в качестве этакого контрапункта. Он мой учитель. Я много у него украл идей и образов; вы знаете, его живопись — как подрывная деятельность революционера-одиночки. Он был женат на очень богатой женщине, это дало ему определенную независимость от власти, позволило критиковать церковь и нобилитет. Так что да, в этом смысле я внутри традиции.



ФОТО: ANGELOS BVBA

Ян Фабр
В поисках утопии
Площадь Синьории, Флоренция

Вы много работали в жанре перформанса, в какой-то момент обратились к театру; в чем для вас разница между этими двумя искусствами?
Я, знаете ли, занимаюсь «воссоединением» разных искусств, жанров etc. Театр от перформанса отличает одна простая деталь. Перформанс, в идеале, совершается единожды. Я начал в 1980-х годах, во многом, смею надеяться, реформировал жанр, ввел понятие real time / real action. И я никогда не повторял свои представления. Кроме того, перформанс онтологически находится на противоположном от театра полюсе. Он не про игру, не про притворство.

Как вы думаете, ваш зритель — кто он? Театрал или адепт contemporary art?
Если человек любит искусство, ему в искусстве интересно всё, что интересно. А кроме шуток, каждую выставку я придумываю как театральное действо, мои экспозиции организованы как story board, поэтому и те и другие найдут в Эрмитаже что-то для себя. Я не люблю объяснять; между зрителем и произведением, на мой взгляд, всегда существует кармическая связь, некое магическое поле, в котором автору делать нечего.

Ваш перформанс в Лувре назывался «Искусство спасло меня от тюрьмы/музея». Надо ли это понимать так, что вы считаете музей своего рода отжившей институцией и что искусство принадлежит народу, то есть улицам?
Совсем нет (*смеется*). Тот мой перформанс был приурочен еще и к выставке под названием «Ангел метаморфоз». Почему? Потому что она отсылала нас к моей давней работе из 1980-х годов, посвященной Жаку Мерину. В то время Мерин был еще



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

врагом государства номер один, и я не мог упоминать его имя. Вы же знаете, кем был Мерин. Величайшим грабителем, с ярко выраженной склонностью к травестии. Частенько после ограбления банка или ювелирного магазина он приклеивал себе усы, надевал парик, имитировал провинциальный акцент, присоединялся к толпе зевак и даже спрашивал у полицейских: «А что случилось, что произошло?» Он был абсолютно гениальным человеком. И моя выставка стала своеобразным оммажем его таланту к перевоплощениям. И потом, тут есть еще дополнительный смысл: Лувр же на самом деле главная и наилучшим образом оснащенная тюрьма Франции, попробуйте туда пробраться... все эти механизмы, как в банковских хранилищах... Так что вот.

Тогда такой вопрос: а что вам интересно из того, что происходит? Политика, спорт... ЧЕ-2016 смотрели?

Нет, все это меня мало интересует. В моем искусстве нет политики, она меня не занимает вовсе. Спорт тем более. Есть масса художников, которые выбрали политику своей темой, и у них это неплохо получается. Хорошее искусство, на мой взгляд, должно быть выше политики и любой ангажированности, хорошее искусство абсолютно абстрактно. Если что на меня и повлияло, так это наука. В молодости я увлекался энтомологией; вы знаете, конечно же, что Жан-Луи Фабр — мой родственник. Я работал с Эдвардом Уилсоном, с Джакомо Риццолатти снял фильм. В общем, мой Эрос с самого начала — это наука.

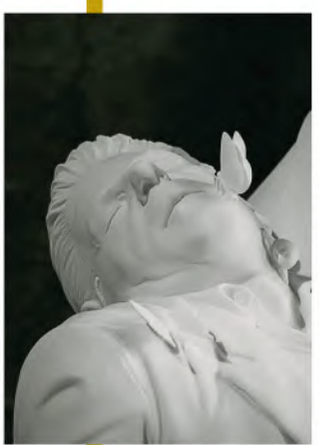


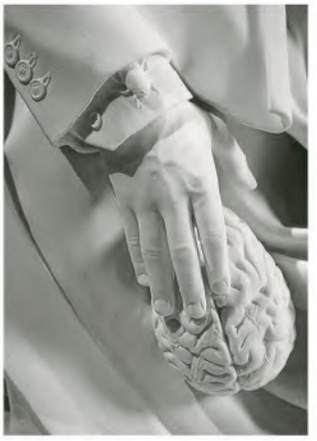
ФОТО: PAT VERBRUGGEN / ANGELOS BVBA

Вы когда-то делали совместные проекты с Мариной Абрамович. Кто вам сегодня интересен из ваших коллег, кого выделите? Кого знаете из современных русских художников?

Буду патриотичен. Скажу, что меня очень радует нынешнее поколение бельгийских художников. Я большой поклонник Люка Тёйманса, Михаэля Борремансa; в театре, в танце — потрясающая Анна Тереза Де Кеерсмакер. То есть мы живем в интересную эпоху. Из русских я люблю Кабакова. Работал с ним. Мы сделали два фильма вместе; их, кстати, покажут на эрмитажной выставке.

А как вы думаете, искусство когда-нибудь вернется от беньяминовской «технической воспроизводимости» к, условно говоря, ручному труду?

Не знаю, но я по-прежнему всё делаю сам, своими руками. А не как мои дорогие коллеги: Джефф Кунс или Дэмиен Хёрст, у которых нанята армия ассистентов. У меня всего три помощника. И по сей день я работаю ночами, леплю, рисую, в этом же и смысл, и главное удовольствие. Вообще, тут необходимо сделать уточнение: бытует враждебное мнение, что совриск слишком концептуален, логоцентричен и, соответственно, умозрителен, то есть нет в нем места ремеслу. Я же считаю, что это качество — не определяющее для современного искусства, а только для того или иного художника. Рубенс тоже был логоцентричен, умозрителен и концептуален. Чтобы считать всю закодированную у Рубенса информацию, все смыслы и символы, требуется специальное образование, но это никоим образом не умаляет его богатой визуальности. Вот, у меня на шее, вы обратили внимание, кулон с совой. Это что значит?



Ян Фабр
Merciful Dream (Пьета-5)
2011
Белый каррарский мрамор
Размер статуи:
190 × 195 × 110 см
Размер основания:
270 × 40 × 180 см

Символ мудрости.

Нет, это вестник смерти. Моя мама подарила мне его много лет назад, когда я мальчишкой отправлялся в Нью-Йорк становиться художником. Она мне сказала: «Не переоценивай свои силы. Ты всего лишь человек, бренная оболочка, мешок с костями. Помни об этом».

Ну, хорошо. Последний вопрос. А что случилось в Греции?

В Греции... а что там случилось? Меня попросил премьер-министр возглавить биеннале современного искусства. Я согласился. Стал отбирать молодых художников, а, скажем так, функционеров от искусства приглашать не захотел. Тогда мне снова позвонили из министерства — и сказали: так нельзя, они заслуженные, уважаемые люди. А я ответил, что заслуженный не значит хороший художник. Вы, политики, живете в пространстве компромисса, я — художник, и компромисс для меня равняется смерти. Нам пришлось приостановить сотрудничество. Вот и всё.

С ТОЙ ПОРЫ СТАЛЬНОЙ РЕШЕТКИ ОН С ЛИЦА НЕ ПОДЫМАЛ *

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
● ФОТО: АЛЕКСАНДР ЛАВРЕНТЬЕВ



НА ЭКСПОЗИЦИИ ЯНА ФАБРА ДЕМОНСТРИРУЮТСЯ ВОСЕМЬ ФИЛЬМОВ, В ТОМ ЧИСЛЕ ФИЛЬМ-ПЕРФОРМАНС, СНЯТЫЙ В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ С УЧАСТИЕМ ХУДОЖНИКА В ИЮНЕ 2016 ГОДА. КУРАТОР ВЫСТАВКИ ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ КОММЕНТИРУЕТ КАДРЫ СЪЕМКИ, ПРОЯСНЯЯ СМЫСЛ ПРОИСХОДЯЩЕГО.



* А. С. Пушкин. «Жил на свете рыцарь бедный...»





1

В КАДРЕ:
Рыцарь отчаяния — Воин красоты шествует через Большой двор Зимнего дворца, от главных ворот к главному подъезду. Забрало его шлема опущено.
В усиках шлема, обращенных вперед, видится образ стального жука, устремленного в неведомое пространство. Его металлические шаги, как шаги Командора, отдаются гулким эхом от стен двора. Рокайльная архитектура неожиданно придает современному искусству средневековый облик.

ЗА КАДРОМ:
Вокруг Фабра суетятся операторы, звукооператоры, помощники и стилисты. Все это остается за кадром перформанса, который снимается на видео и станет фильмом и частью выставки.

2

В КАДРЕ:
На Иорданской лестнице Зимнего дворца Рыцарь оказывается в обители красоты; здесь он может не скрывать свое лицо, ибо он и есть Воин красоты. Фабр снимает шлем медленно: поднимает забрало и открепляет застежки, осторожным рывком снимает шлем с головы и устанавливает на пол перед собой.

ЗА КАДРОМ:
По сценарию, шлем обозначает начало и конец маршрута. Это очень важный момент: снятие шлема, вероятно, знак и момент открытости, откровенности, приближение к идеалу — красоте.

3

В КАДРЕ:
Дальнейший путь Рыцаря — по парадным залам дворца. В Малом тронном зале он переступает ограждение, почтительно подходит к портрету Петра I с Минервой и некоторое время стоит перед троном в благоговении, потом следует дальше.

ЗА КАДРОМ:
Мы все волнуемся, как бы он не зацепил доспехами за веревку.





4

В Гербовом зале Рыцарь, словно святыни, целует «золотые» предметы. Он осторожно прикасается к золоту губами, и интерьер позднего классицизма неожиданно преображается: действиями художника золото из пышно-декоративного вновь превращается в драгоценный металл, возвращает себе сакральность. Золото вновь — обрамление великой красоты, которую оно хранит своей магической силой.

5

В КАДРЕ:
К перформансу в музее не было специальной подготовки: музейные ограждения, скамьи, стулья оставались на своих местах. Рыцарю приходится преодолевать все эти препятствия: перешагивать, отодвигать, переступать. Впрочем, запечатлев красоту или приникнув к ней в почтительном поцелуе, он всё тут же возвращает на место.

ЗА КАДРОМ:
Перформанс сопровождали хранители и сотрудники службы безопасности Эрмитажа, пристально следившие за всеми действиями художника. Маршрут, впрочем, был известен заранее: Рыцарь прокладывает путь, по которому на выставку пойдут зрители; им предстоит последовать его примеру — облечься в таких же почитателей великой красоты.







В КАДРЕ:
В зале Рубенса Фабр встречает художниц-копиисток. Работы великого фламандца — одна из главных святынь музея. Преклоняясь перед Рубенсом, Рыцарь отдает почтение и его «служителям», бережно целуя копиисток в щеку. Сами будучи красавицами, они помогают существованию красоты в мире.

ЗА КАДРОМ:
Студенты копируют классические работы в залах Эрмитажа традиционно каждый понедельник. Мы попросили их не уходить со своих мест во время съемки перформанса. Поцелуи в щеку были полной импровизацией.

6

В КАДРЕ:
Перформанс завершается в Рыцарском зале. Здесь уставший Рыцарь торжественно занимает место в центре, вновь обретает шлем (перенесенный туда таинственной силой), надевает его и остается неподвижно стоять, опустив забрало, словно предводитель конной рыцарской группы. У музея появился новый непреклонный страж, защитник вселенской красоты занял свой пост.

7



КОМНАТА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ В 1932–1937 ГОДАХ

ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА

В КОНЦЕ 1920-Х — НАЧАЛЕ 1930-Х ПЕРЕМЕНЫ В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА ПРИВЕЛИ К ЗНАЧИТЕЛЬНЫМ ИЗМЕНЕНИЯМ В РАБОТЕ МУЗЕЕВ. С КОНЦА 1920-Х ВСЁ ЧАЩЕ МУЗЕЙ РАССМАТРИВАЕТСЯ В КАЧЕСТВЕ ПОЛИТИКО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ, А ЕГО ГЛАВНОЙ ЗАДАЧЕЙ СТАНОВИТСЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ПОСЕТИТЕЛЯ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ.

В ноябре 1928-го в Москве прошла Первая Всесоюзная экскурсионная конференция, где были оглашены требования политической актуальности музейной работы; одно из важнейших направлений которой — «устраивать временные и постоянные выставки на современные и особенно злободневные темы, которые отвечали бы на вопросы, интересующие и волнующие рабочего, и давали бы возможность вести на материалах выставок пропагандистскую работу»[1]. Состоявшийся через два года, в декабре 1930-го, Первый Всероссийский музейный съезд закрепил наметившуюся ранее перестройку всей музейной работы. Реорганизация началась еще до официальной даты открытия съезда: тезисы ключевых докладчиков рассылались заранее, в ноябре они уже были напечатаны. Одним из определяющих новые подходы в музейном деле был доклад директора московского Исторического музея Ю. К. Милонова «Целевые установки музеев различного типа», посвященный целям и задачам музейной работы. «Все без исключения музеи, — подчеркивал Милонов, — каков бы ни был объект их работы, должны раскрывать посетителю на своем материале всеобщие законы диалектики: продемонстрировать отдельные предметы в их возникновении, развитии и уничтожении,



Екатерина Лопаткина в зале № 318 Государственного Эрмитажа

показать объект своей работы во всех связях, всех сцеплениях, всех опосредованиях»[2]. Главным для исторических музеев был заявлен «показ не столько истории культуры, сколько диалектики развития общественных форм, возникновения, развития и уничтожения социальных формаций и их смена, доводя это развитие обязательно до современности»[3].

Тема «современности» в 1930-х была очень важна для Эрмитажа: в марте 1931 года завершился занявший несколько лет обмен экспонатами между Эрмитажем, Музеем нового западного искусства и Государственным музеем изобразительных искусств имени Пушкина. В феврале 1930-го Эрмитаж получил из ГМНЗИ 43 произведения — первую часть коллекции французской живописи конца XIX — начала XX века. Новые поступления — работы Моне, Ренуара, Дега, Сезанна, Гогена, Ван Гога, Матисса, Пикассо [4] — были размещены в постоянной экспозиции Эрмитажа, в зале № 57 (ныне зал № 262). В течение года переговоры продолжались — и к марту 1931-го в Эрмитаж прибыло еще 36 экспонатов. Все они были показаны в Эрмитаже, в формате временной выставки «картин новейших французских художников», с 7 по 31 марта 1931-го, в том же 57-м зале [5]. Однако этот «выход в современность» не выглядел достаточно злободневным: вновь приобретенные произведения относились к периоду 1900–1910-х годов и не отвечали идеологическим требованиям, предъявляемым в 1930-х к содержанию произведений современного искусства. На таком материале воплощать идею о том, чтобы «непосредственно воздействовать, в особенности памятниками современного искусства, на сознание и волю трудящихся масс, активизировать их для борьбы и соцстроительства»[6], было попросту невозможно. Дабы восполнить эти идеологические пробелы, в Эрмитаже организовали Комнату современного искусства.

Комната современного искусства располагалась на третьем этаже Зимнего дворца, в зале № 415 (ныне зал № 318). В путеводителе 1932 года [7] этот зал значится как отведенный под «временные выставки» и — тематически и хронологически — завершающий при осмотре экспозиции «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма». Непосредственно перед Комнатой современного искусства, в зале № 414, были размещены произведения «искусства империализма» и «искусства радикальной мелкой буржуазии, близкой пролетариату». К первым относились работы Матисса, Пикассо, Дерена, ван Донгена, де Вламинка, Марке, Валлоттона, Майоля, ко вторым — печатная графика и рисунки Стейнлена и Мазереля.

Куратором этой экспозиции выступал «действительный член по отделению промкапа» Валентин Фридрихович Миллер (1896–1938). Он был зачислен в штат Картинной галереи в 1929 году и проработал в Эрмитаже до 1937-го [8]. Сферой его научных интересов была история западноевропейского искусства XIX столетия. Во второй половине 1930-х Миллер опубликовал несколько научных трудов: о Гюставе Курбе, Адольфе Менцеле, Никола Пуссене, а также каталог эрмитажной части собрания «Выставки бельгийского искусства XIX–XX веков».

Экспозиция «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма» с самого начала виделась Миллеру как продолжающаяся: обосновывая в «Краткой объяснительной записке к плану нового размещения собрания отдела Запада»[9] ее расположение на третьем этаже Зимнего дворца, он говорит о «возможности предусмотреть дальнейший рост собрания в части современного искусства». В июне 1931 года на заседании Сектора западноевропейского искусства Миллер отмечал: «Экспозиция эпохи промышленного капитализма занимает совершенно особое и ответственное положение — она самым непосредственным образом связана с современностью. Выход в современность должен быть дан не только в последней комнате современного искусства, но и на всем протяжении»[10].

Согласно производственному плану Государственного Эрмитажа, к концу 1932 года в Комнате современного искусства, в постоянной экспозиции, требовалось представить работы современных западноевропейских мастеров, полученные в обмен на картины и скульптуры советских художников. В связи с этим Сектор западноевропейского искусства запланировал научную работу по теме «Искусство современной Европы»: до 1 августа сотрудники — Т. Л. Лиловая, В. Ф. Миллер, Ж. А. Мацулевич — должны были собрать материал, а к 1 октября — составить план экспозиции [11].

Идея понятна: предназначенные к обмену работы советских художников можно было купить за рубли или получить в дар, что позволяло не тратить драгоценные государственные валютные средства на приобретение работ западных художников. Схема обмена была не новой: в конце 1920-х годов ее уже успешно реализовали в московском ГМНЗИ. Тогда, в обмен на работы Т. А. Александровой, К. Ф. Богаевского, Г. С. Верейского, В. В. Воинова, В. Бубнова, Л. Ф. Жегина,



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Б. А. Зенкевича, Н. В. Калужнина, П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, С. И. Лобанова, Ю. Л. Оболенского, В. Е. Пестель, М. С. Родионова, А. Г. Тышлера, Д. П. Штеренберга, музей пополнил свое итальянское собрание рисунками А. Този, А. Сальетти, Ф. Казорати, Ф. Карены, Дж. де Кирико, А. Фуни и др. [12]

Закупку картин современных советских художников для эрмитажного обмена поручили заместителю директора по просветчасти П. Я. Ирбитову, а дальнейший обмен — ученому секретарю музея И. А. Кислицыну. Посредником должно было выступить ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) [13]. По неизвестным причинам осуществить закупку не удалось [14], и в начале 1932 года стало очевидно, что организация постоянной экспозиции Комнаты современного искусства находится под угрозой срыва.

Тогда было принято вынужденное решение: вместо постоянной экспозиции организовать серию выставок, посвященных современному западноевропейскому искусству, «с уделением преимущественного внимания пролетарскому искусству и близким к нему течениям»[15]. Именно это решение и нашло отражение в эрмитажном путеводителе 1932 года — в формулировке «временные выставки». В архиве Государственного Эрмитажа сохранился документ, позволяющий точно датировать упомянутую инициативу, — докладная записка заведующей Сектором западноевропейского искусства Т. Л. Лиловой [16] директору музея Б. В. Леграну от 23 мая 1932 года:

«Директору Государственного Эрмитажа

Ввиду отсутствия в Гос. Эрмитаже произведений современного искусства, Отдел Запада считает целесообразным отвести "Комнату современного искусства" под временные выставки современного, преимущественно пролетарского, искусства, употребив на их устройство часть сумм, ассигнованных на "Комнату современного искусства". В настоящее время Гос. Эрмитаж может рассчитывать на получение из Москвы 3 выставок:

— выставка пролетарских голландских художников
— выставка фотомонтажа Дж. Хартфилда
— выставка клуба Джона Рида

Расходы по устройству каждой из выставок — примерно 300 рублей,
исходя из следующей сметы:

1 — командирование сотрудника Гос. Эрмитажа в Москву — 140 рублей
2 — провоз в оба конца — 60 рублей
3 — упаковка — 50 рублей
4 — непредвиденные расходы — 50 рублей
всего — 300 рублей.

Зав. Сектором Т. Лиловая
23 мая 1932 года»[17].

Решение директора было положительным: 24-м мая датируются еще два документа — запрос в ВОКС, где Эрмитаж просит не отказать в передаче находящихся в ГМНЗИ выставок, и удостоверение на получение этих выставок (на имя Н. В. Куранова, заведующего Реставрационно-техническим отделом Эрмитажа [18]).

В июне 1932-го Эрмитаж послал запрос также на выставку работ немецкой художницы Кете Кольвиц, однако у ее организатора — художественного кооператива «Всекохудожник» — уже были договоренности с ВОКС о проведении выставки в Ленинграде — в Ленизо, где экспонаты, согласно документам, и находились с начала июня 1932 года [19]. В ответ ВОКС предложило Эрмитажу провести выставку немецкой архитектуры, которая должна была пройти в Москве с 15 сентября по 6 октября и после этого могла быть отправлена в Ленинград. Однако для устройства экспозиции требовалось не менее 400 квадратных метров «полезной выставочной площади», которыми Комната современного искусства не обладала. В результате переговоров, самой первой в Комнате современного искусства была организована «Выставка революционных голландских художников» (октябрь 1932-го — май 1933-го) [20]. Выставка Хартфилда в Ленинграде так и не состоялась, а выставка Клуба Джона Рида прошла в Эрмитаже в 1933 году.

Устройство голландской выставки руководство Сектора западноевропейского искусства рассматривало как начало важного этапа работы, но в то же время как полумеру: «Задача включения в состав собрания Эрмитажа современного искусства, и в частности современного пролетарского



Комната современного искусства в Государственном Эрмитаже. Выставка «революционных голландских художников».
Октябрь 1932 года

искусства, является одной из самых актуальных задач, стоящей перед сектором в ближайшие годы, на которую должно быть обращено самое серьезное внимание. Устройство отдельных выставок, показывающих материал отрывочно, в случайной последовательности, является только частичным разрешением этой задачи создания постоянной экспозиции, при наличии которой подобные выставки представляли бы в то же время значительно больший интерес. Исходя из того, что обмен художественными произведениями является единственным путем для создания этого отдела в Эрмитаже, необходимо привлечь к этому делу внимание широких общественных кругов и, в первую очередь, художественных организаций»[21].

Постоянная экспозиция современного искусства в Эрмитаже, в том виде, как ее задумывали изначально — состоящей из работ пролетарских художников, — так и не была создана. Выставки современного искусства тоже оказались немногочисленными: после «революционных голландских художников», в 1933 году были показаны работы американского Клуба Джона Рида, в 1937-м прошли выставки бельгийского и чехословацкого искусства. Все они организовывались извне и при активном содействии ВОКС, собственной выставочной политики у Эрмитажа не было. Нам известна лишь одна попытка Т. Л. Лиловой, в то время уже заместителя директора Эрмитажа, самостоятельно организовать выставку современной художницы Мелы Мутер (Мелания Мутермилх, 1876–1967) в 1935 году — с ней Лиловая познакомилась, находясь в командировке в Париже. В обращении к наркому просвещения А. С. Бубнову она, со свойственной ей прямотой, просила «поручить нашему посольству в Париже организовать доставку Мелы Мутер и ее картин на нашем пароходе в Ленинград» и «отпустить Эрмитажу 1000 рублей золотом на приобретение работ». Бубнов передал обращение директору Эрмитажа И. А. Орбели, поскольку именно тот «должен вести подобное дело»[22]. На чем обсуждение проекта закончилось, неизвестно, однако выставка Мелы Мутер так и не состоялась. Выставки 1937 года стали фактически концом проекта «Комната современного искусства». В более позднее время, начиная с 1950-х, в Эрмитаже проходило много выставок современных художников, но вплоть до 2000-х специального направления, посвященного работе с современностью, не существовало. Лишь через 80 лет после закрытия Комнаты, в 2007 году, в Эрмитаже состоялась выставка «Америка сегодня» — первая экспозиция проекта «Эрмитаж 20/21», призванного показывать и собирать работы художников XX и XXI столетий.

1 АГЭ. Ф. 1. Оп. 17. Д. 1005. Л. 1.
2 Первый Всероссийский музейный съезд : тез. докл. М. ; Л., 1930. С. 9.
3 Там же. С. 6.
4 См.: Государственный Эрмитаж — Музей истории культуры и искусства : краткий справочник с планом. М. ; Л., 1932. С. 25.
5 См.: *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «уединенный», или Выставочная мозаика. Материалы к истории выставочной деятельности музея: выставки в Эрмитаже и в центрах Государственного Эрмитажа. Т. 1. СПб., 2014. С. 283.
6 Первый Всероссийский музейный съезд... С. 50.
7 См.: Государственный Эрмитаж... С. 45.
8 В декабре 1937-го Миллер был арестован как «эстонский шпион», затем приговорен к смертной казни; расстрелян 18 января 1938 года.
9 См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1071. Л. 9.
10 Там же. Д. 1186. Л. 61.
11 См.: Там же. Оп. 17. Д. 220. Л. 4.
12 См.: Каталог Государственного музея нового западного искусства. М., 1928. С. 8.
13 См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 17. Д. 220. Л. 4.
14 См.: Там же. Оп. 5. Д. 1371а. Л. 24–25.
15 Там же.
16 **Татьяна Львовна Лиловая (1899–1980)** окончила в 1925 году Академию художеств по специальности «Художник-скульптор». В конце 1920-х работала в Музее революции. В Эрмитаж пришла в 1930 году и проработала шесть лет: с 1930-го по 1934-й — заведующей Сектором западноевропейского искусства, с 1934-го по 1936-й — заместителем директора по научной работе. См.: АГЭ Ф. 1. оп. 13 д. 481.
17 Там же. Оп. 17. Д. 223. Л. 151.
18 См.: Там же. Л. 149.
19 См.: Там же. Л. 22, 90, 133.
20 См.: *Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «уединенный»... С. 285; АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1371а. Л. 24.
21 Там же. Л. 24–25.
22 ЦГАЛИ СПб. Ф. 5. Оп. 1. Д. 5а. Л. 16–17.


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum
Ян Фабр
Рыцарь отчаяния — воин красоты
22 окт 2016
9 апр 2017
Зимний дворец
Дворцовая пл., 2
Главный штаб
Дворцовая пл., 6-8

реклама

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ The State Hermitage Museum 20|21

При поддержке
LVMH
MOËT HENNESSY • LOUIS VUITTON

Информационные партнеры
VOGUE
Эноб.
РБК СТИЛЬ
THE ART NEWSPAPER RUSSIA
собака

ФОТО: ДМИТРИЙ ЧИСТОПРУДОВ

V.D.N.H.
URBAN PHENOMENON

ОБ ОТЛИЧИЯХ НОВЫХ И СТАРЫХ РУИН, ПРАВАХ КУЛЬТУРЫ, МОДНОМ ТОТАЛИТАРИЗМЕ, ОСКОРБЛЕНИИ ЧУВСТВ И МНОГОМ ДРУГОМ — В ДИАЛОГЕ МИХАИЛА ПИОТРОВСКОГО И СЕМЕНА МИХАЙЛОВСКОГО, ПОСВЯЩЕННОМ ЭКСПОЗИЦИИ ПАВИЛЬОНА РОССИИ НА XV АРХИТЕКТУРНОЙ БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ.

ВЕНЕЦИЯ
МАЙ–НОЯБРЬ 2016



Виды ВДНХ

С. М.: Михаил Борисович, насколько вы знакомы с ВДНХ? Насколько важно сохранять подобные вещи?
М. П.: Для меня это, прежде всего, пространство. Парк, город, если угодно, у которого есть свои улицы, площади, переулки. Я очень люблю гулять. Поэтому для меня выставка за прошедшие десятилетия не очень сильно изменилась: главное, сохранена ее исходная структура, а уж наполнение павильонов — вопрос (лично для меня) не первой важности. Даже когда ее содержание менялось, ВДНХ оставалась притягательным местом — парком, лабиринтом с условными развалинами, между которыми приятно бродить. Вопроса, нужно ли сохранять подобные комплексы, даже не возникает: памятник на то и памятник, чтобы быть бережно сохраненным для последующих поколений. Даже если кто-то считает, что он того не стоит. Высотки Москвы — они многим казались примером абсолютной безвкусицы. Сейчас, наоборот, безвкусицей их никто не назовет. Так же со всей неоклассической архитектурой. И сталинской и вашингтонской. Памятники нужно сохранять, потому что они памятники. Есть такая дисциплина: «Сохранение памятников». Есть права культуры, провозглашенные Дмитрием Сергеевичем Лихачевым. Наше дело — охранять. И показывать в тот момент, когда пробуждается общественный интерес, когда приходит, извините, мода.

Считаете ли вы, что сейчас тоталитаризм в моде?
Безусловно, сегодня существует мода на тоталитарное искусство. Причем не только в нашей стране, а во всем мире.

С чем это связано? С его нарочитым оптимизмом?
Вы знаете, я бы не взялся утверждать, что оно оптимистическое. Это ведь такие давящие здания. Глыбы не могут быть оптимистическими. Колонны Пальмиры, даже в виде развалин, — да, а колонны Капитолия — все же нет, они слишком давят. Но это действительно

вдруг стало казаться достойным по сравнению с тем, что было потом. Относиться к прошлому нужно осторожно, с уважением. Потому что все развенчания и разоблачения неизменно возвращаются бумерангом. Рано или поздно всегда появляется поколение, которому нужно именно величие ушедшей эпохи. И к памятникам это тоже относится. Никакие памятники ругать нельзя. Ни Александру II, ни Ленину. И разрушать нельзя: ни мусульманские святыни, ни христианские святыни, — ничего нельзя трогать. Время и так всё разрушает. Дело человека — беречь.

А античные храмы реконструировали в Средневековье?
Интеллигентный человек всегда должен быть на стороне защиты наследия, даже если он создает христианскую базилику в античном храме. Подобные изменения — это ведь тоже неотъемлемая часть жизни памятника. Вспомните Византийский музей в Афинах, где замечательно восстановлен кусок византийского Парфенона, или мечеть в Дамаске, в основе которой — храм Зевса. Ведь у нас не возникает вопроса, что лучше: Парфенон или базилика, храм Зевса или мечеть, правда?

Повторюсь: История использует нас как инструмент. А инструмент не должен изображать из себя творца. По отношению к памятникам необходимо смирение: раз они сохранились — значит, в этом есть смысл. Раз ВДНХ пережила разруху 1990-х — значит, так угодно Истории, и мы обязаны отнестись к этому с должным уважением. Вот ЗИЛ, к примеру, не сохранился, сегодня на его месте создается совершенно новый квартал. А ВДНХ жива, и наша задача — попытаться понять, в чем секрет ее стойкости. Можно подумать, как этот опыт использовать. А можно просто любоваться тем, что осталось. Это уже археологический памятник в какой-то мере.

Когда, на ваш взгляд, мы сможем относиться к ВДНХ без эмоций? Воспринимать ее не как памятник тоталитаризма, а как памятник архитектуры?
Идеологические соображения, конечно, мешают объективному восприятию. Но в какой-то момент они отпадают — и начинается археология, которой совершенно все равно, христианские перед ней памятники, мусульманские, советские, не советские... По моим наблюдениям, для этого нужно, чтобы сменилось хотя бы одно поколение. Если, конечно, не обострять восприятие. Ведь сейчас, например, очень активно муссируется тема оскорбления чувств, то есть допускается, что произведение искусства может оскорблять публику. Это чрезвычайно тонкий вопрос. Только ли современное искусство оскорбляет, или старое — тоже? Так ведь можно дождаться и поколения, которое будет оскорблять обнаженная женщина Рубенса... Я поэтому и говорю о смирении по отношению к памятникам: судить их — дело неправильное и ненужное. Или приведу другой актуальный пример. Вот у нас в Эрмитаже сейчас выставлена статуя Коры из Музея Акрополя. Там экран, на котором показываются статуи, какими они были раскрашенными. На взгляд современного человека, это ужас какой-то, совершеннейшая безвкусица!

Вы хотите сказать, что мы сами создаем мифы — о памятниках, об искусстве вообще?
Да, мы создаем образы, создаем мифы. И в этом заключается работа музеев. Вот сейчас я, например, долго в Екатеринбурге объяснял, что мы должны создать миф об Эрмитаже в Свердловске во время войны.

Перед ВДНХ, на ваш взгляд, стоит та же задача — создать миф?
Да, я думаю, миф — самый действенный способ сохранить памятники. Причем мифы ведь могут быть совершенно разными. Вспомните, например, как представляли в свое время новое искусство в Эрмитаже: Пуссен — это хорошо, Сезанн — ужасно, но нельзя же не показать. И такой уничижительный миф помогал сохранить и продемонстрировать то, к чему публика не была готова.

Пусть журналисты создают мифы, пусть министры их создают. Главное — чтобы это помогло сохранить памятник. Посмотрите на Пальмиру. Ведь сейчас самое главное — описать, зафиксировать. Наша задача — исследовать, как памятник лежит в руинах. Восстановим мы его или нет — вопрос пока открытый. Но надо перед этим зафиксировать, как он лежал после войны, потому что это этап, к которому нас подвела История.

Как отличить новые руины от старых? Что можно восстановить, а что — нет? Где проходит эта грань?
Здесь нет готовых ответов, это всегда вопрос серьезной профессиональной дискуссии. Зачастую руины хороши сами по себе. Вспомните храм Гарни в Ереване, пострадавший во время землетрясения: его руины производили грандиозное впечатление, а потом его восстановили. И что? Ну, небольшой такой каменный храм...

Вы имеете в виду, что руины более величественны по определению?
Не все, но они часто бывают более величественными. У них такая эстетика. И потом, руины все разные. Возьмите, к примеру, Ближний Восток: у Пальмиры одни руины, у Апамеи — другие, у Геразы — третьи. У Пальмиры — самые красивые. Стандартные римские города. А в руинах все разные.

В одних одно сохранилось, в других — другое. Бесспорно, у руин своя эстетика. Юбер Робер рисовал руины Лувра, чтобы понять суть Лувра.

Джон Соун показывал будущее здание в руинах.
Вот это очень хороший пример. Руина — это такой клон, миф.

Если вернуться к ВДНХ: это тоже в каком-то смысле руина... Там павильоны республик, которые давно независимые государства.
История лучше всего отражается в архитектуре. В ее реализации участвует много факторов: и политика и экономика. ВДНХ, конечно, невероятное по масштабу зеркало эпохи, которое еще много десятилетий сможет рассказывать историю страны куда нагляднее и интереснее, чем любой музей.

А вас не коробит, что ВДНХ построена в таком странном стиле? Декора много.
А Зимний дворец разве не в таком же стиле построен? Это еще раз к вопросу о том, что не наше дело — судить объекты наследия.

А когда вы сами побывали на ВДНХ в первый раз? И что больше всего запомнилось тогда?
Это было в детстве, я совсем маленьким ребенком был. Фонтаны запомнились. Табачный павильон — он был очень красивый. «Космос» — совсем другой по эстетике. Наблюдать за развитием территории очень интересно. Архитектура павильонов была разной, и в этом уникальность. Армянский павильон я очень хорошо запомнил: он был такой элегантный и действительно передавал дух Армении...

Вы говорите об этом с восторгом, но без ностальгии. И я думаю, в археологии это важно.
Чем более академично мы подходим к изучению памятников, тем больше шансов их сохранить. Ностальгия мешает этому процессу.

реклама

Mein Herz

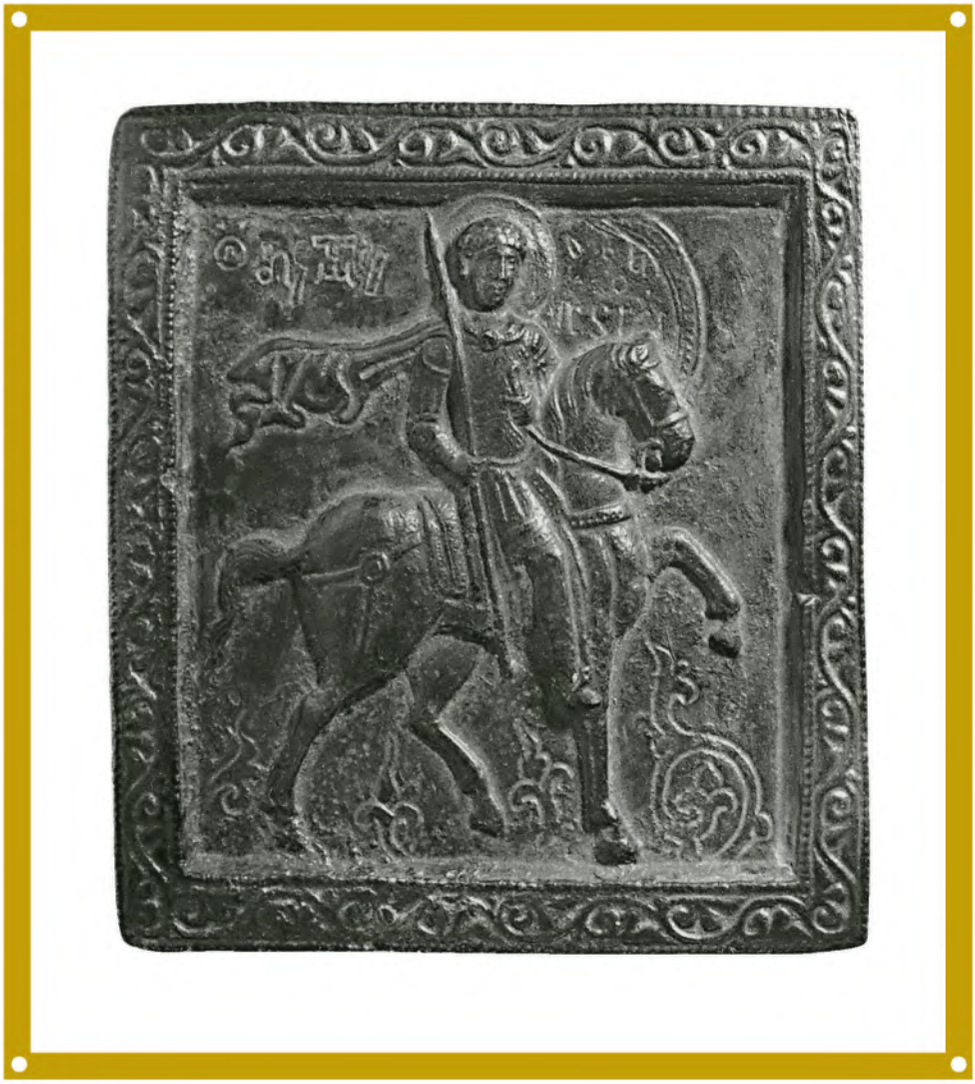
Ресторан
Дворца Меншикова

Reslaurant in
the Menshikov Palace

РЕСТОРАН КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ КУХНИ ВО ДВОРЦЕ МЕНШИКОВА



Ресторан «Mein Herz»
Санкт-Петербург
Университетская набережная, 15
Телефон: +7 (812) 928-03-28
e-mail: meinherz@nashpiter.ru
Режим работы: 11:00–23:00



Икона с изображением святого Димитрия Солунского
1720-е. Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

В. Н. Залесская (Пилигримы. Историко-культурная роль паломничества: сб. науч. тр. XX Международный конгресс византинистов. Париж, 19–25 августа 2001 года. СПб., 2001).

«Паломничество рассматривается как духовное очищение, наступавшее в результате соприкосновения со страстными реликвиями, т. е. вполне сопоставимо с античным катарсисом».

Мы проезжаем моря и сушу; рискуя погибнуть,
Жадно стремимся мы вдаль, и, в поисках сказок старинных,
Все племена мы хотим посетить и всего доискаться.
<...>
Что же? Ради этого нам рисковать и на суше, и в море?
Взор свой скорей обрати на искусство великой природы:
Ты ничего у людей подобного ей не увидишь.
Луцилий. «Этна»



2

КОЛЛЕКЦИЯ ЩУКИНА В ПАРИЖЕ 34
ВЫСТАВКИ С УЧАСТИЕМ ЭРМИТАЖА 42
«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ» 56
ШТИГЛИЦ — ЭРМИТАЖ 58

ВЫСТАВКА «СОБРАНИЕ С. И. ЩУКИНА. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ — ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА»
ФОНД LOUIS VUITTON, ПАРИЖ
ОКТЯБРЬ 2016

ВМЕСТЕ — В ПАРИЖЕ

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

ТЕМА ЭТОЙ ВЫСТАВКИ ДАВНО НАПРАШИВАЛАСЬ САМА СОБОЙ. ТРУДНО НАЗВАТЬ ИМЕНА КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ, МОЖЕТ БЫТЬ ТОЛЬКО КРОМЕ СТАЙНОВ, КОТОРЫЕ ОКАЗАЛИ БЫ СВОИМ ВЫБОРОМ, ВКУСОМ, ПРОЗРЕНИЕМ СТОЛЬ ЖЕ СИЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, КАК МОСКОВСКИЙ БИЗНЕСМЕН СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ ЩУКИН.

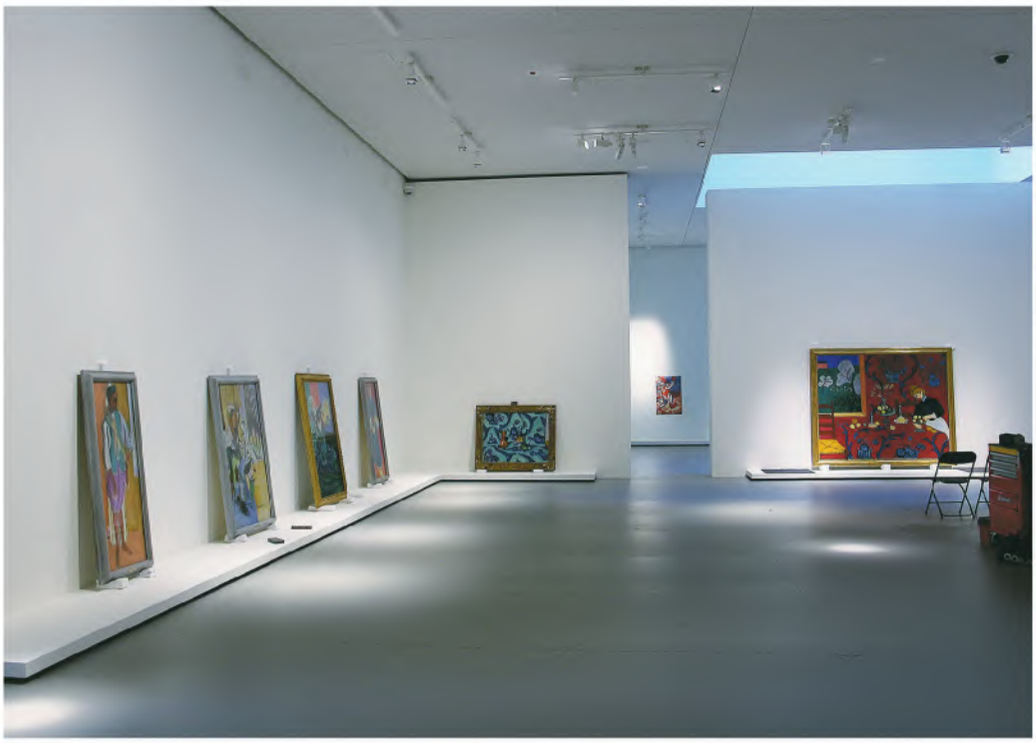
Здание Фонда Louis Vuitton в Париже

Судьба была к нему одновременно щедра и жестока. И то и другое заметно превышало человеческую меру. Личные и семейные трагедии в старообрядческой семье, не выдержавшей столкновения с XX веком, сплетались с удивительной художественной чуткостью, проявившейся у Щукина в отнюдь не юном возрасте. На пятом десятке лет пришло понимание импрессионистов, затем — Сезанн и Гоген. На шестом десятке — Матисс и Пикассо. И это совершенно вопреки общим вкусам современников, общественному мнению. Его единственный надежный камертон — его душа.

При этом внешне все было солидно и буржуазно. Никаких излишеств. Богато, но скромно, вполне «комильфо», и совершенно невыразительно. Фернанда Оливье, подруга Пикассо, описала Щукина как «невысокого, незаметного человека, бледноватого, с большой головой и похожим на поросячью маску лицом. Сильное заикание причиняло ему страдание, он с трудом объяснялся, и это смущало его». На фотографиях совсем не обаятельный и открытый взгляд умного и щедрого человека, как у Ивана Морозова на портрете Серова. Щукин, скорее, «человек в футляре», чья подлинная внутренняя жизнь осталась загадкой. Что двигало им, когда он отыскивал картины парижских маргиналов? Не осталось ни дневников, ни откровенных писем. Только сухая деловая переписка.

Как и в бизнесе, Щукин в коллекционировании неторопливо, основателен и систематичен. В его семье искусство в чести. Из шести братьев четверо были коллекционерами, двое — Петр и Иван — незаурядными. Они раньше Сергея нашли

ФОТО: МИХАИЛ ДЕДИНКИН







С. И. Щукин
Около 1900
Фотография. 14,2 × 10,3 см
ГМИИ имени А. С. Пушкина

путь в парижскую галерею Дюран-Рюэля и покупали импрессионистов. Он подходит осторожно, постепенно присматриваясь. Кто помнит теперь авторов его первых французских покупок: Гийу, Маглена, Море? Но для глаза даже внимательного зрителя тех лет они казались так разительно не похожи на кумиров Салона, что эта необычность сближала их с Клодом Моне. И москвичу требуется время, чтобы разобраться, понять явление и оценить подлинное качество. А поняв, Щукин всегда будет ставить не на школу: импрессионистов, фовистов, кубистов, а на лидера. Отсюда главенство Моне, Матисса и Пикассо в его отборе.

Эстетическое чувство, которым руководствовался Щукин, живо воспринимало эволюцию современного искусства, где на рубеже веков каждый год приносил революционные открытия. Интуитивно почувствовать это движение, шум времени, дано избранным, способным доверять чувству, даже вступая в спор с доводами рассудка и опыта. Это удел поэтов и философов. А Щукин не был ни тем ни другим — он торговал текстилем. Или был?

В канун мировой войны дом Сергея Ивановича Щукина в Москве был тем единственным местом на земле, которое сконцентрировало суть всего самого важного, что происходило во французской живописи. Дом, где экспозицию помогал развешивать сам Матисс, стал важнейшей вехой в истории русского футуризма. Здесь находилась «щукинская академия», подготовившая расцвет русского гения тех лет.

И тут не было прямой конкуренции с другим московским собранием — коллекцией Морозова. Они очень разные. Когда заходит речь о русском вкусе во французской живописи, то сразу говорят о морозовских картинах. Но со Щукиным всё сложнее. Он, как и в жизни, сумел быть оригинально-неповторимым, идущим по лишь ему видимым путям в современном искусстве.





ФОТО: МИХАИЛ ДЕДИНКИН

В 1913-м, словно подводя итоги коллекции, Щукин опубликовал ее каталог. Это не вполне логично для столь интенсивно пополнявшегося собрания, чей образ в предшествовавшие годы менялся фактически после каждого визита в Париж. Но Щукин подводит черту, хотя все еще продолжает покупать. Последние натюрморты Пикассо он приобретает в галерее Канвейлера в июне 1914-го, получив их всего за несколько дней до начала мировой войны. На этом всё, занавес. А русское искусство Щукин, даже оказавшись в вынужденной изоляции военных лет, не собирал.

В залах московского особняка драгоценными красками переливались полотна Моне, Гогена, Сезанна и Ван Гога. На лестнице — «Музыка» и «Танец» Матисса, который присутствовал в большинстве комнат: «Красная комната», «Разговор», «Арабская кофейня» и много-много других картин. Они создавали образ коллекции. А весь Пикассо — в одной комнате, но много и плотно, что особенно впечатляло современников: новейшая живопись сильно задевала умы и художников и философов.

После революции, когда обе коллекции объединились в Государственном музее нового западного искусства, Щукин и Морозов стали для публики почти братьями-близнецами, которые собирали всё новое и прекрасное. И предшествующие нынешней большие выставки минувших двух-трех десятилетий неразрывно соединяли этих столь различных людей. Парижская выставка позволит в полной мере и впервые оценить «божественный взгляд» Щукина на искусство.

В новом каталоге собраны все сведения о нем, известные сейчас. Опубликованы и совсем свеженайденные факты: где, когда и за сколько приобретались шедевры. Но это вряд ли приоткроет завесу тайны над загадочной фигурой человека, первым нашедшего подлинное искусство XX столетия.

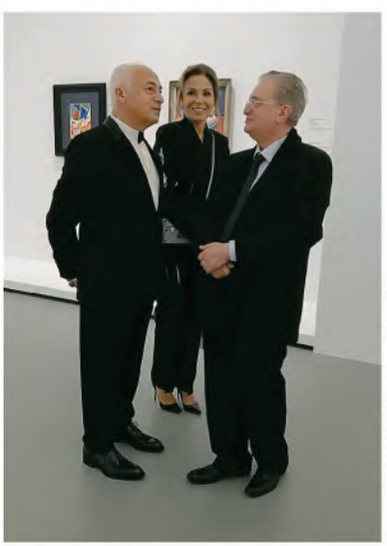


ФОТО: БОРИС ПИОТРОВСКИЙ

Михаил Пиотровский, Владимир Спиваков, Сати Спивакова на открытии выставки в Фонде Louis Vuitton, Париж. Октябрь 2016

НАТАЛЬЯ СЕМЕНОВА

ЗНАМЕНИТЫХ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ МЫ ЗНАЕМ ПО ИМЕНАМ, А ВОВСЕ НЕ ПО ПОРТРЕТАМ. ПРИНАДЛЕЖАВШИЕ ИМ ШЕДЕВРЫ ГОВОРЯТ О НИХ ГОРАЗДО БОЛЬШЕ, НЕЖЕЛИ ИХ СОБСТВЕННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ. СЕРГЕЯ ИВАНОВИЧА ЩУКИНА, ГАЛЕРЕЮ КОТОРОГО НАЗЫВАЛИ «МОСКОВСКОЙ АКАДЕМИЕЙ НОВОГО ВКУСА», ПРОБЛЕМА СОБСТВЕННОЙ ИКОНОГРАФИИ ЗАБОТИЛА МАЛО: ФОТОПОРТРЕТОВ ЕГО — И ТЕХ СОХРАНИЛИСЬ СЧИТАНЫЕ ЕДИНИЦЫ.

ПОРТРЕТЫ ЩУКИНА

Первым, кому согласился позировать Сергей Иванович Щукин, был Анри Матисс, любимейший его художник. Летом 1912 года, в очередной приезд коллекционера в Париж, Матисс сделал большой рисунок углем, где чуть утрировал черты необычного щукинского лица: тут и огромный «рот до ушей», и вспученные губы, и «китайские глазки-щелочки», доставшиеся Щукину по материнской линии — от Боткиных.

Дочь Матисса, Маргерит, уверяет, что отец прекратил работу над портретом после трагической телеграммы из Москвы, сообщавшей о скоропостижной кончине 12 октября брата коллекционера, Петра Ивановича Щукина. Подготовительный рисунок остался у художника и был подарен его сыном, Пьером Матиссом, МоМА в Нью-Йорке.

С началом Первой мировой войны, отрезавшей Россию от Европы, Щукин, 15 лет приобретавший исключительно иностранных, в первую очередь французских, художников, прекратил пополнять галерею. Не удивительно, что слух о том, что малоизвестный художник Христиан Крон [1] пишет портрет коллекционера, вызвал в художнических кругах Москвы настоящую сенсацию. «Между прочим, вот тебе последняя новость из московской художественной жизни. С. И. Щукин выкинул нумер, — сообщал в мае 1915 года художнице Антонине Софроновой ее муж, художник Генрих Блюменфельдт. — Пожелав иметь свой портрет, но не имея возможности поехать за границу и в то же время не желая изменять своему принципу в отношении русских художников, он как-то утром поехал в мастерскую норвежца Крона и предложил ему написать себя "как можно проще". Крон написал его в два часа. Как рассказывают видавшие портрет, нарисовал плоскую рожицу, похожую на Щукина, вправил ее в воротник и начало сюртука и всё это раскрасил французистыми цветами...»[2]

Крон начал работать над портретом в мае, а закончил погрудный портрет коллекционера только к декабрю 1915 года, о чем свидетельствуют подпись и дата [3]. Параллельно шла работа и над вторым портретом, в рост; он также имеет подпись и точную дату: «Январь 1916 года». Своим обобщенным рисунком и цветовой гаммой портреты стилистически близки к работам Матисса, с которыми Крон наверняка был знаком по щукинскому собранию; не исключено, что он посещали «академии» Матисса, поскольку в 1907 году, когда Матисс открыл свой художественный класс, Христан Крон еще жил в Париже. Не обошлось, особенно в портрете «в рост», и без влияния Пабло Пикассо и Таможенника Руссо. Фон из красно-белых ромбов заставляет вспомнить рисунок паркета в кабинете особняка на Знаменке, который в 1915 году почти целиком принадлежал Пикассо.

1 **Христиан Корнелиус (Ксан) Крон** (1882–1959) — норвежский живописец: портретист и пейзажист. Родился в Норвегии, учился в Финляндии, недолго был вольнослушателем Академии художеств в Санкт-Петербурге, посещал студию Шимона Холоши в Мюнхене, Академию Витти и академию Ла Палетт в Париже, где вошел в круг русских художников благодаря жене, вместе с которой в 1908 году уехал в Киев. Крон обратил на себя внимание портретами и пейзажами, которые экспонировались на выставках «Мира искусства», «Салона» Издебского в Одессе и «Бубнового валета» в Москве, куда он переехал в 1915-м. В 1918 году Крон покинул Россию и вернулся в Норвегию, где продолжал работать как художник.

2 *Софронова А.* Записки независимой : Дневники. Письма. Воспоминания. М., 2001. С. 60.
Генрих (Андрей) Матвеевич Блюменфельдт (1893–1920) — художник, муж художницы А. Ф. Софроновой (1892–1966).

3 См.: «Страна живительной прохлады...». Искусство стран Северной Европы XVIII — начала XX века из собрания музеев России. М., 2001. С. 232; Россия — Норвегия: Сквозь века и границы : каталог. М., 2004. С. 377, 418–419.







Портреты Сергея Щукина — самые известные работы художника, исполненные за время его жизни в России.

1 | **Христиан Корнелиус Крон**
Портрет С. И. Щукина (в рост). 1916
Холст, масло. 190 × 86,3 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Христиан Корнелиус Крон**
Портрет С. И. Щукина (погрудное изображение)
Декабрь 1915
Холст, масло. 97,5 × 84 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

3 | **Дмитрий Иванович Мельников**
Портрет С. И. Щукина. 1914
Холст, масло. 91 × 64 см
ГМИИ имени А. С. Пушкина

ХОРОШО ИЗВЕСТНОЕ СОБРАНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА, ПРИНАДЛЕЖАВШЕЕ СЕРГЕЮ ИВАНОВИЧУ ЩУКИНУ, ПРОДОЛЖАЕТ ПРИВЛЕКАТЬ ВНИМАНИЕ И ВЫЗЫВАЕТ ВОСХИЩЕНИЕ ВСЕХ ЛЮБИТЕЛЕЙ ИМПРЕССИОНИЗМА. ОДНАКО МАЛО КОМУ ИЗВЕСТНО, ЧТО В СЕМЬЕ ЩУКИНЫХ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАЛИ НЕ ТОЛЬКО ЕВРОПЕЙСКОЕ, НО И ВОСТОЧНОЕ ИСКУССТВО, В ТОМ ЧИСЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ И ПРИКЛАДНЫЕ ВЕЩИ ИЗ КИТАЯ И ЯПОНИИ.



КИТАЙСКИЙ ПОРТРЕТ ИЗ СОБРАНИЯ С. И. ЩУКИНА

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

Замечательные восточные свитки и ширмы были в доме Сергея Ивановича Щукина уже в конце XIX века, а в 1912 году они зафиксированы в залах вместе с картинами Сезанна, Гогена и Матисса. Несколько работ висело в комнатах сына, Ивана Сергеевича.

Покупалась эта живопись в Париже в конце XIX — начале XX века, однако история ее приобретения требует отдельного исследования.

Коллекция прикладного и ювелирного искусства Петра Ивановича[1] еще до революции была завещана Историческому музею[2]. Вместе с русскими предметами в собрании оказались и образцы китайского и японского производства, которые в 1919 году были переданы во вновь образованный Музей Востока[3].

В 1920-х, после создания в бывшем доме Щукина Музея новой западной живописи, в Музей Востока — как «непрофильная» — поступила и восточная живопись из дома Щукиных. Тщательно проработанные Н. Ю. Бахтиной акты и другие документы позволили уточнить подробности поступления памятников восточного искусства в ГМИНВ: «Из собрания известного московского коллекционера П. И. Щукина поступление 1929 г. — китайский фарфор»[4]. И далее: «1926 и 1928 гг. — время интенсивных передач из Музея новой западной живописи (коллекция С. И. Щукина). В числе полученных экспонатов находилась китайская и японская живопись XVI–XIX, XX веков, бронзовая пластика, оружие, кантонские эмали XVIII в., театральная маска японского театра Бугаку <...> Важно отметить, что в собрание была передана также ширма, являющаяся единственным примером японской ширмовой живописи»[5].

В результате этих передач из разных собраний, принадлежавших семье Щукиных, в ГМВ сложилась значительная коллекция восточной живописи и прикладного искусства. В музее оказались и два корейских портрета XIX века; корейской живописи в музеях России больше нет. Сохранилась японская ширма из двух створок, работы художника Кано Тосюн (ум. 1723), «Гиббоны, ловящие отражение луны» (находится в экспозиции), которая была закреплена в раме и висела на стене комнаты Ивана Сергеевича в пристройке. Рядом, на той же стене, висели еще четыре китайских свитка, но узнаются в нынешней коллекции ГМИНВ только два: произведение живописи Бянь Вэйци «Гуси в тростниках» 1730-х годов и работа неизвестного художника XVII–XVIII веков «Пионы и фазаны». Помимо того, что оказалось зафиксировано на найденных фотографиях, можно вспомнить и многое другое, в том числе картину «Ян Гуйфэй после купания», которая считается ранней копией со свитка Чжоу Фана[6].

Очевидно, что любовь к искусству Востока Ивану Сергеевичу привил отец, Сергей Иванович Щукин. «Анри Матисс вспоминал, что, бывая в Париже, его русский патрон всякий раз посещал египетский отдел Лувра. Москвича постоянно влекло в Египет, он прошел с караваном Синайскую пустыню, еще были путешествия в Турцию, Грецию и даже в далекую Индию. Старший сын коллекционера заинтересуется Востоком, окончит исторический факультет Сорбонны и станет одним из крупнейших специалистов в мире по персидской миниатюре. Иван Сергеевич Щукин, конечно же, будет коллекционировать: индийскую скульптуру, русские иконы, восточные миниатюры. Первые покупки ему помогал делать отец, чьего увлечения авангардным искусством старший сын решительно не разделял. В его квартире во флигеле во дворце Трубецких картинам модернистов не было места. Только старые мастера, доставшиеся ему от дяди, тоже Ивана, итальянцы и испанцы, да японские и китайские картины на шелке, оформленные на европейский манер — в рамы, под стеклом.

1 | **Зал Первого музея новой западной живописи.** 1919 г.
Автор фото: А. Н. Тихомиров

2 | **Зал Сезанна.**
На стене слева от дверного проема — портрет буддийского монаха. 1913 г.



2



ФОТО: АРХИВ ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Шесть китайских свитков прибрел для себя и отец. Метровый "Портрет патриарха" художника эпохи династии Мин Сергей Иванович повесил рядом с "Масленицей" и "Курильщиком" Сезанна. Остальные картины на шелке тоже прекрасно вписались в коллекцию»[7].

На выставке «Icônes de l'Art Moderne. Коллекция Щукина»[8] в Париже будет экспонироваться только один китайский свиток из собрания русских коллекционеров начала XX века. Это портрет буддийского монаха Чанмэй лаоцзы. Первое опубликованное упоминание о китайских свитках у Щукиных — мы находим в журнале «Аполлон» за 1914 год: «Портрет священнослужителя хотя и отнесен к XIII или XIV веку, но только в виде догадки. Во всяком случае, можно сказать, что это изображение несет в себе лучшие черты традиции китайской живописи»[9].

После передачи свитка, так же как и других восточных картин, в Музей Востока, про источник поступления надолго забыли. Вспомнили о китайской живописи, когда был сделан рукописный каталог живописи О. Глухаревой и Ван Хуна (хранится в архиве ГМИНВ). Наконец, в 2014 году вышла книга о китайской живописи из собрания ГМИНВ, составленная В. Л. Сычёвым. К сожалению, в данные о поступлении в каталожных описаниях закралась ошибка: коллекция восточной живописи была собрана не П. И. Щукиным, а Сергеем Ивановичем; но во вступительной статье имя указано правильно. Портрет также опубликован Сычёвым, на основании датировки Глухаревой, Ван Хуна и С. Н. Соколова-Ремезова, работавших ранее в музее, — как «Портрет Чанмэй лаоцзы, работы китайского неизвестного художника XVII века». Он долгое время находился в постоянной экспозиции ГМИНВ.

Этот свиток — традиционная китайская живопись на шелке, выполненная водоразмываемыми красками и тушью. Буддийский монах изображен сидящим, анфас. Он одет в плащ, отороченный каймой с цветами лотоса; на голове буддийская шапка; на левом плече прикреплены знак в виде нефритового диска би и подвеска-пластина с тибетской надписью. В руках он перебирает буддийские четки (также использовавшиеся в Китае как ожерелье) из 108 бусин. Монах сидит в китайском массивном кресле из темного драгоценного дерева (цзитань), инкрустированного перламутром со вставками пластин бело-черного пейзажного юннаньского мрамора. Ноги, обутые в сапоги, спущены на маленькую скамеечку. За спинкой кресла стоит стол; на столе: книга в футляре, бронзовая курильница-треножник, круглая светлая шкатулка с крышкой (с благовониями?) и белая фарфоровая ваза с цветком пиона. Аранжировка на столе символична и ритуальна: указывает на благородство, ученость и высокий ранг буддийского монаха. В правом верхнем углу — иероглифическая надпись из трех вертикальных строк: «Несущий эпоху старейший предок Чан Мэй Длинные Брови — распрощался с миром. Путешествие к обители святых Яньфу <длилось> 85 <лет>... Душа удаляется в сторону Запада... к патриархам буддизма»[10]. Судя по композиции, позе, фронтальному изображению, перед нами алтарный посмертный портрет буддийского наставника-священнослужителя, что подтверждается и надписью на свитке. Его следует отнести к периоду правления династии Мин (1368–1644), возможно к XV–XVI векам, хотя более точная дата требует дальнейших разысканий. Но и сейчас мы можем сказать, что портрет буддийского монаха высокого ранга Чанмэй — уникальный пример китайского традиционного портрета в российских собраниях начала XX века, свидетельство изысканного художественного вкуса С. И. Щукина.

1
Петр Иванович Щукин (1853–1912) — русский коллекционер, создатель Щукинского музея, брат Дмитрия, Николая, Ивана и Сергея Щукиных.

2
С мая 1881 года титульное название — Императорский Российский исторический музей. С мая 1894-го — Императорский Российский исторический музей имени императора Александра III, с ноября 1917-го — Государственный Российский исторический музей, с февраля 1921-го — Государственный исторический музей (ГИМ).

3
Ars Asialica (1918–1925), Государственный музей восточных культур (1925–1962), Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ) (1962–1992), Государственный музей Востока (с 1992).

4
Бахтина Н. Ю. История формирования фонда произведений искусства стран Дальнего Востока в ГМВ (1918–1940) // Научные сообщения ГМВ. 1992. Вып. XXI. С. 5, 11.

5
Там же. С. 6, 12.

6
См.: *Сычёв В. Л.* Классическая живопись Китая в собрании ГМИНВ. М., 2014. № 1, 107, 331.

7
Semenova N. Chchoukine. Le patron de l'art moderne (в рукописи).

8
Выставка, организованная Фондом Louis Vuillon (октябрь 2016 — февраль 2017).

9
Дмитриев В. Китайская реальность // Аполлон. 1914. № 5. С. 20.

10
Цит. по: *Сычёв В. Л.* Классическая живопись Китая в собрании ГМИНВ. № 186, с. 110.

НАШИ ОБЩИЕ ПЛАНЫ

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ НАШИ ОТНОШЕНИЯ С ЭРМИТАЖЕМ РАЗВИВАЮТСЯ ПО ВОСХОДЯЩЕЙ. МЫ ВЕДЕМ АКТИВНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО ВО МНОГИХ ОБЛАСТЯХ, ПОНИМАЯ ВСЮ ВАЖНОСТЬ И ОРГАНИЧНОСТЬ НАШИХ ТЕСНЫХ СВЯЗЕЙ. МНЕ РАДОСТНО ОТТОГО, ЧТО ОБА НАШИХ МУЗЕЯ ИДУТ НАВСТРЕЧУ ДРУГ ДРУГУ И ОТКРЫТЫ ВСЕМ НОВЫМ ДВИЖЕНИЯМ.

МАРИНА ЛОШАК
ДИРЕКТОР ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА



ФОТО: ГМИИ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Посетитель выставки ГМИИ имени А. С. Пушкина

В повседневную практику нашей работы вошел регулярный обмен произведениями. Эрмитаж практически всегда положительно отзывается на все просьбы. В свою очередь, наш музей всегда с радостью откликается на все запросы коллег из Петербурга.

Наша выставка «Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета»[1] представила работы голландских мастеров: Якобуса Врела, Франса Янса ван Мириса Старшего, Питера Янссенса Элинги. На выставку, посвященную французскому писателю, теоретику искусства, первому министру культуры Франции Андре Мальро, мы привезем из Эрмитажа натюрморт Джорджо Моранди и портрет папы Павла III работы мастерской Тициана.

Доброй традицией становится совместная подготовка выставок. Удачным примером, думаю, может служить первая в нашей стране выставка, посвященная династии Кранахов [2], пользовавшаяся огромным зрительским успехом в Москве, а затем в Петербурге. Сейчас мы ведем совместную работу над масштабными экспозициями, открытие которых запланировано на 2018 год: ретроспектива Якоба Йорданса и выставка шедевров из Сирии.

В январе 2016-го мы открыли весьма важную для нашего музея выставку «Два Аменемхета: портреты одного царя эпохи Среднего царства»[3]. Она посвящена 160-летию со дня рождения выдающегося русского ученого Владимира Семеновича Голенищева, чья бесценная коллекция легла в основу египетского собрания ГМИИ имени



ФОТО: ОЛЬГА МЕЛЕКЕЦЕВА

Марина Девовна Лошак,
директор ГМИИ имени А. С. Пушкина

А. С. Пушкина. Впервые две статуи царя Аменемхета III из собраний Эрмитажа и Пушкинского музея экспонировались вместе. Рядом с фрагментом статуи сидящего Аменемхета III из нашего собрания было представлено изваяние царя на троне из собрания Государственного Эрмитажа. Статуя, входящая сегодня в коллекцию ГМИИ, некогда привлекла внимание В. С. Голенищева как одна из немногих подписанных статуй Среднего царства. В 1893 году он посвятил ей статью, в которой сопоставил статую Аменемхета III из собрания Эрмитажа и портрет царя из собственной коллекции — с лицами сфинксов из города Таниса в Нижнем Египте, и доказал, что все три изображения принадлежат одному и тому же фараону. С этой работы фактически началась новая веха в изучении царского портрета эпохи Среднего царства. По-моему, это идеальный пример неразрывности межмузейных связей, взаимодействий и взаимовлияний. Пример того, как собрание одного музея может влиять не просто на коллекцию другого, но и на весь ход истории искусства.

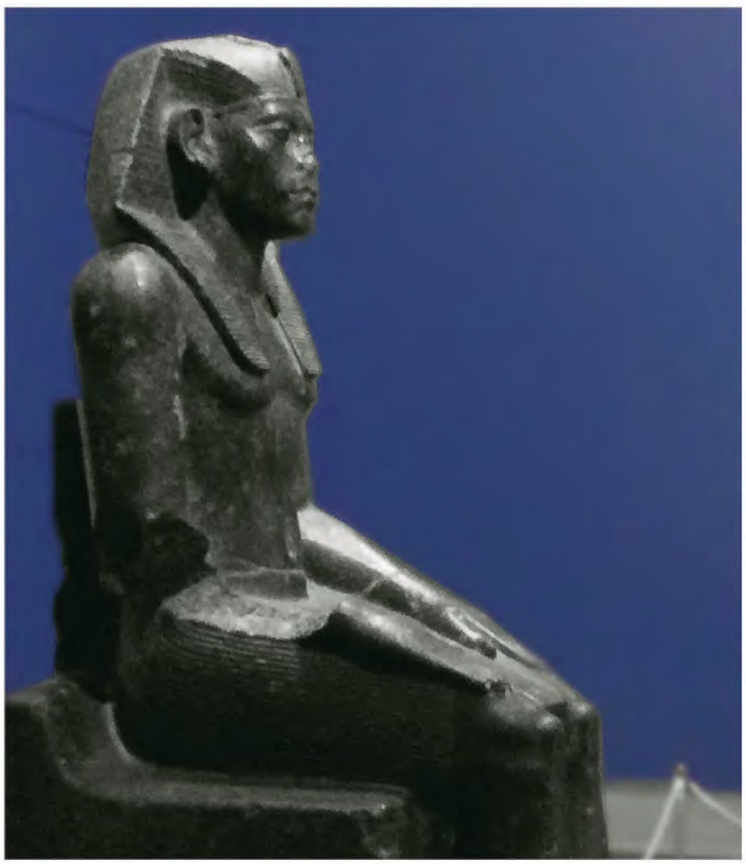
21 октября 2016-го в Париже открылась выставка «Шедевры нового искусства. Собрание С. И. Щукина. Государственный Эрмитаж — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина»[4], которая нам особенно дорога и над созданием которой мы два года трудились совместно с французскими коллегами из Фонда Louis Vuitton [5]. В наших ближайших общих планах — создание столь же грандиозной экспозиции во славу другого величайшего коллекционера, Ивана Морозова.

1 **Октябрь 2016-го — январь 2017-го,** ГМИИ имени А. С. Пушкина (Москва).
2 **Выставка «Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом»** (совместный проект ГМИИ, Государственного Эрмитажа и Фонда замка Фриденштайн (Гота, Тюрингия)) проходила в ГМИИ с марта по май 2016 года; с июня по сентябрь 2016-го она была представлена, в несколько измененном составе, в Эрмитаже.
3 **В ГМИИ прошла с февраля по май 2016 года,** в Эрмитаже — под названием «Два Аменемхета. К 160-летию со дня рождения В. С. Голенищева» — с мая по сентябрь 2016-го.
4 **Октябрь 2016-го — февраль 2017-го,** в рамках программы Года франко-российского культурного туризма (2016/2017).
5 **Fondalion Louis Vuillon,** Париж (www.fondalionlouisvuillon.fr).

160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПЕРВОГО РУССКОГО ЕГИПТОЛОГА, ПЕРВОГО ХРАНИТЕЛЯ ЕГИПЕТСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА ВЛАДИМИРА СЕМЕНОВИЧА ГОЛЕНИЩЕВА ПОСВЯЩАЕТСЯ [1]

ДВА АМЕНЕМХЕТА

И В ЕГИПЕТСКОМ СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА, И В ГОЛЕНИЩЕВСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ [2] ЦЕНТРАЛЬНОЕ МЕСТО ЗАНИМАЮТ ПОРТРЕТНЫЕ СТАТУИ АМЕНЕМХЕТА III, КРУПНЕЙШЕГО ПРАВИТЕЛЯ СРЕДНЕГО ЦАРСТВА. КОГДА ВОЗНИКЛА МЫСЛЬ ПОЧТИТЬ ВЫСТАВКОЙ 160-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЛАДИМИРА СЕМЕНОВИЧА, СОМНЕНИЙ НЕ БЫЛО — НА НЕЙ ДОЛЖНЫ ВПЕРВЫЕ ВСТАТЬ БОК О БОК ДВЕ СТАТУИ, КОТОРЫХ ГОЛЕНИЩЕВ НИ РАЗУ НЕ ВИДЕЛ ОДНОВРЕМЕННО.



Царствование Аменемхета III
(вторая половина XIX века до н. э.). Начало правления (?)
Черный гранит
Высота 87 см, ширина основания 25 см, глубина основания 35 см
Статуя расколота на две части, на уровне пояса и ниже, что вызвало утраты возле линии раскола: часть правой руки, от локтя до запястья, и левый задний угол сиденья; утрачены также часть левой кисти, ступни, передняя часть основания; повреждены нос и губы, надпись возле левой ноги
Происхождение неизвестно
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016. Инв. № ДВ 729

Наиболее вероятным представляется, что статуя была изготовлена в одной из нижнеегипетских мастерских и перевезена в Эль-Каб или Коптос в рамках какого-то большого строительного проекта. Во времена Голенищева это была одна из очень немногих надежно атрибутированных, благодаря надписям, статуй Аменемхета III.

Царь — не бог и не человек, а существо, соединяющее в себе того и другого. В разное время эта двойственность объяснялась по-разному; для нас сейчас важно представление, сформировавшееся очень рано, во времена возникновения египетского государства на рубеже IV и III тысячелетий до нашей эры. Согласно ему, на троне Египта сидит небесный бог-сокол Хор, сменяющий со временем свои обличья; по сути, царей нет, а есть разные земные формы Хора.

В скульптуре это представление проявляется в отношении к изображению лица и тела царя. Если человека показывают либо с условно идеальными лицом и телом, либо с лицом и телом, индивидуализированными примерно в одинаковой степени, то в царской скульптуре существует совершенно иное правило: лицо обязательно индивидуально (неизбежные стилизации разного рода, характерные для разных эпох, не в счет), тело обязательно идеально. В этом нельзя не увидеть попытку передать двойную природу царя: тело бога, лицо человека.

В. С. ГОЛЕНИЩЕВ В ЭРМИТАЖЕ:

1880 — поступил на службу в Эрмитаж хранителем «сверх штата».
1881 — завершил начатую в 1861 году передачу египетских памятников из Кунсткамеры в Эрмитаж, начинает составление полного каталога собрания (опубликован в 1891 году). Открывает в коллекции Эрмитажа шедевр египетской литературы — «Сказку о потерпевших кораблекрушение».
1893 — пишет статью о танисских сфинксах.
1899 — обосновывается в Ницце и направляет прошение об увольнении с должности, выразив при этом желание не прерывать связей с Эрмитажем. Директор Эрмитажа С. Н. Трубецкой успешно ходатайствует о причислении Голенищева, без содержания, к Министерству двора и откомандировании его для занятий в Эрмитаж (в 1915 году Голенищев уезжает из России навсегда).
1908 — Голенищев продает свою уникальную коллекцию египетских древностей государству, принято решение направить ее не в Эрмитаж, а в Музей изящных искусств (Москва).
1909 — до завершения отделки египетского зала в Музее изящных искусств коллекция направлена для хранения в Эрмитаж.
1911 — коллекция Голенищева отправлена из Эрмитажа в Москву, в Музей изящных искусств.



В. С. Голенищев в Египте

На передней части сиденья эрмитажной статуи с каждой стороны находится столбец одинаковой надписи: **«Младший бог [3], владыка ритуалов [4] Нимаатра [5], сын Ра от плоти его [6] Аменемхет [...]».**

Владимир Семенович Голенищев (1856–1947) — личность поразительная. Первый русский египтолог, в своей специальности он был самоучкой, однако за несколько лет ему удалось войти в число лучших в мире исследователей Древнего Египта. Будучи чрезвычайно богатым, он поставил свое состояние на службу науке в очень специфической форме профессионального собирательства египетских древностей. Филолог, он обладал исключительным чувством вещи, что в сочетании с финансовой независимостью позволяло ему безошибочно выбирать и приобретать интересные и важные памятники, невзирая на цену. При этом ему сопутствовала удивительная удача — шедевры как будто сами хотели попасть ему в руки; так, он открыл больше литературных текстов, чем кто-либо в истории египтологии, и этот рекорд уже никогда не будет превзойден.

Со студенческой поры, на протяжении почти 40 лет жизнь Голенищева была связана с Эрмитажем: он был первым хранителем египетских памятников, затем, уйдя в отставку, оставался «состоящим при Императорском Эрмитаже сверх штата». Здесь было сделано несколько блестящих открытий, на которых основывалась его мировая слава, однако судьба решила так, что его собственная коллекция попала в московский Музей изящных искусств. Таким образом, он оказывается связующим звеном между двумя музеями, фигурой, на которую с гордостью и почтением оглядываются как в Петербурге, так и в Москве.

И в египетском собрании Эрмитажа, и в голенищевской коллекции центральное место занимают портретные статуи Аменемхета III, крупнейшего правителя Среднего царства.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Царствование Аменемхета III
(вторая половина XIX века до н. э.). Середина правления (?)
Базальт
Высота 29 см, ширина 16 см, глубина 20 см
Статуя сохранилась по пояс, правая рука отбита выше локтя, левая рука сохранилась чуть больше, скол проходит ниже локтя. Сохранился фрагмент плиссированного передника, указывающий на то, что скульптура изображала сидящего на троне царя с опущенными на колени руками. В нижней части статуи — догипсовки, тонированные черной краской
Из коллекции В. С. Голенищева
ГМИИ имени А. С. Пушкина. Инв. № 1.1а 4757 (ИГ 4151)

Самый знаменитый шедевр из собрания Голенищева. Владелец статуи первым ввел ее в научный оборот: в 1893 году им была написана статья, в которой ученый сопоставил статуи из собрания Эрмитажа и из собственной коллекции — с лицами сфинксов из города Таниса в Нижнем Египте.

1 — Использованы материалы каталога выставки в Государственном Эрмитаже (май–сентябрь 2016 года).
2 — Коллекция В. С. Голенищева поступила в Музей изящных искусств (сейчас — ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва) в 1911 году.
3 — Обозначение царя, описывающее его как Младшее Солнце в противопоставление Старшему богу — собственно Солнцу.
4 — Обозначение царя, описывающее его важнейшую функцию — принесение жертв богам.
5 — Тронное имя Аменемхета III.
6 — Обозначение царя, описывающее его рождение от солнечного бога, — концепция божественности правителя, более поздняя, чем представление о Хоре как царе, и восходящая к IV династии.

СЕМЬЯ КРАНАХОВ МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И МАНЬЕРИЗМОМ

ИЮНЬ–СЕНТЯБРЬ 2016

В экспозицию входило более 80 живописных и графических работ Кранахов, их мастерской и произведений, связанных с их именем: работы из коллекций Эрмитажа и ГМИИ имени Пушкина, а также произведения из музеев Нижнего Новгорода, Берлина, Мадрида, Праги, из частных коллекций.



1

Лукас Кранах Старший принадлежит к главным мастерам немецкого Возрождения: художник, создавший огромное количество работ, исчерпавший все многообразие тем и сюжетов своего времени, знаменитый при жизни, он и сегодня остается ярким явлением, неизменно привлекающим внимание. Он родился в 1472 году в городе Кронахе в Верхней Франконии, в семье художника Ганса Малера. Первые картины и гравюры, дошедшие до нас, созданы уже 30-летним мастером в Вене.

В венский период в творчестве Кранаха ощущается типологическое родство с немецкими предшественниками: Гансом Поллаком, Михаэлем Вольгемутом, Фейтом Штоссом. Его одухотворенные пейзажи, проникнутые духом пантеизма, положили начало дунайской школе. К этому же времени относятся замечательные портреты, лучшие из которых — парные изображения Иоханнеса Куспиниана и его жены Анны Путч (1502/1503, собрание Оскара Райнхарта, Винтертур). Отзвук пантеистического мировосприятия дунайской школы ощущается в картине «Голгофа с предстоящими» (1515, ГМИИ имени Пушкина), композиции «Святой Иероним в пейзаже» (середина 1510-х, Государственные музеи Берлина, Картинная галерея).

В 1505 году Кранах поступил на службу к саксонскому курфюрсту Фридриху III Мудрому в Виттенберг. Следующие полвека он остается придворным художником саксонских курфюрстов. 1509 год специалисты считают важнейшим в творчестве Кранаха: он выполнил большую картину «Венера с Амуром» (Эрмитаж). Никто до Кранаха не осмеливался создать изображение языческой богини в рост и обнаженной. Это был отважный шаг, сделанный под влиянием итальянских мастеров Возрождения.

В 1526 году Кранах создал портрет принцессы Сибиллы Клевской, которая стала постоянной моделью художника. Ее можно узнать также в образах Юдифи, Венеры, нимф. Черты Сибиллы отчетливо читаются в типе лица «Женского портрета» (1526) и «Мадонны с Младенцем под яблоней» (около 1530; обе — Эрмитаж).

Мужские портреты, написанные Кранахом в виттенбергский период, поначалу несли в себе отзвук выразительности, характерной для его венских работ. Кранах фактически создает иконографию одного из самых известных

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН





людей своего времени — профессора Виттенбергского университета Мартина Лютера, с которым художник был не просто знаком, но связан глубокой личной дружбой. На выставке экспонировались парные «Портрет Мартина Лютера» и «Портрет Филиппа Меланхтона» мастерской Кранаха (оба — Эрмитаж).

Заказчиками Кранаха были как лютеране, так и католики, несмотря на его протестантские убеждения. Кардинала Альбрехта Бранденбургского (1490–1545) Кранах Старший портретировал многократно. «Портрет кардинала Альбрехта Бранденбургского» (1526, Эрмитаж) — одно из четырех существующих полуфигурных изображений с повторяющимися положением головы и выражением лица.

Графика играет очень важную роль в искусстве немецкого Возрождения. Все крупные немецкие художники эпохи Дюрера, кроме Маттиаса Грюневальда, работали в печатной графике, и Лукас Кранах Старший не стал исключением. На выставке была экспонирована гравюра «Второй турнир» (1509), входящая в серию из трех ксилографий, посвященных турниру, состоявшемуся годом ранее в Виттенберге. Также технику ксилографии Кранах использует, обращаясь к теме Страстей. Он закончил серию «Страсти Христовы» в 1509-м; этот год стал наиболее плодотворным для его графического творчества. В Эрмитаже данная серия хранится почти полностью, за исключением «Оплакивания». Особый интерес вызывают листы с раскраской гуашью и акварелью. Серию «Страсти Христовы» продолжает цикл «Мученичество апостолов» (1510–1511), полностью экспонированный на выставке. Впервые были показаны рисунки Лукаса Кранаха Старшего «Распятие» (около 1509–1512) и «Мистическое обручение святой Екатерины» (около 1520) из собрания Эрмитажа. Обе работы были атрибутированы в процессе подготовки выставки, до этого они считались анонимными.

После 1537 года Кранах Старший постепенно перестал принимать участие в непосредственной деятельности мастерской, передав ее в руки своего второго сына, 22-летнего Лукаса. Сначала Лукас Кранах Младший повторял отцовские оригиналы, созданные в самых разных жанрах. Такова картина «Христос и блудница» (1530-е) из собрания Эрмитажа, тоже экспонированная на выставке. Постепенно он отказался от реплик и нашел свою живописную тематику. Часто художник создает картины-эпитафии, выбирая для них сюжет Воскресения. «Воскресение Христа с предстоящей семьей донатора (Эпитафия Михаэля Тойбера)» (собрание Константина Мауергауза, Москва) — одна из интереснейших работ Лукаса Кранаха Младшего. В картине ощущается влияние нидерландской живописи, заметное в передаче фигуры Христа. Кроме того, на выставке можно было увидеть его «Мадонну с Младенцем и гроздью винограда» (около 1537, собрание Константина Мауергауза), а также «Меланхтона на смертном одре» (Эрмитаж) его мастерской, которые интересно сравнить с работами Лукаса Кранаха Старшего.

Мастерская Кранахов просуществовала около столетия, в ней работали четыре поколения художников. После смерти Лукаса Кранаха Младшего мастерской руководил его сын Августин Кранах, которому наследовал Лукас Кранах III.

«Больше всего посчастливилось Эрмитажу с Лукасом Кранахом, современником Дюрера, пережившим его на многие годы и бывшим любимым художником саксонских герцогов, а также одним из первых адептов Лютера. Наше собрание обладает картинами этого разностороннего, странного мастера, который соединил в себе все достоинства и недостатки искусства своей родины: трогательную поэзию, большую искренность и в то же время какую-то грубость, склонность к карикатуре, а часто и небрежный дилетантизм. Кранах писал очень много и в то же время управлял аптекарским делом, исполнял свои придворные обязанности, а в два приема был даже бюргермейстером Виттемберга. Такая разбросанная и усиленная деятельность, вдали от главных культурных центров Германии (в Нюрнберге он был лишь в молодых годах, а всю жизнь провел в Саксонии), не могла не сказаться в дурном смысле на его творчестве. К счастью, все картины Кранаха в Эрмитаже принадлежат к эпохе его расцвета».

Бенуа А.
Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., [1911].

1 | **Лукас Кранах Старший**
Венера и Купидон. 1509
Холст, масло, перенесено с дерева
213 × 102 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Михаил Борисович Пиотровский на открытии выставки произведений Кранахов в Эрмитаже**

3 | **Посетители выставки рассматривают работы Кранахов**

ЛОНДОН

«ЖИВОПИСЬ САДА МОДЕРН: ОТ МОНЕ ДО МАТИССА»

КОРОЛЕВСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
ЯНВАРЬ–АПРЕЛЬ 2016

Роль садов в эволюции искусства с начала 1860-х до 1920-х годов исследует эта, несомненно, знаковая выставка, выстраивая экспозицию вокруг работ Клода Моне и показывая сад в стиле модерн во всех его проявлениях и славе, на фоне огромных изменений в обществе и в искусстве. Выставка организована Королевской Академией художеств и Художественным музеем Кливленда.
Марта Здроба

Проследить становление изображений современного сада в импрессионизме, постимпрессионизме и авангарде начала XX века, исследовать мотивы, декоративные узоры и утопические идеи Писсарро, Матисса, Моне, Ван Гога, Сарджента, Боннара, Сорольи, Ренуара, Кандинского, Климта и Клее, оценить свободу выхода на новый уровень живописи, которую дал им сад, — упоительная радость от начала до конца.

Главные работы Моне, в числе которых — триптих «Водяные лилии» (впервые выставленный в полном составе в Европе) и «Дама в саду» из Эрмитажа, «Клод Моне, рисующий в своем саду в Аржантёе» Ренуара, «Мурнау, сад II» Кандинского... Сад занимал творческое воображение величайших художников. «Кроме живописи и садоводства, я ни на что не годен», — говорил Моне.

«Моне был не только очень большой художник, но и феноменальный садовник. Я думаю, что люди часто не понимают, до какой степени серьезно он был увлечен растениями. Его сад и его искусство переплетены, это полный симбиоз. Его сад в Живерни [1], окруженный рвом, был центром его мира, его убежищем от ужасов Первой мировой войны и индустриальной урбанизации. Боевые действия проходили недалеко от Живерни, и иногда Моне мог слышать в своем саду канонаду», — говорит куратор выставки Анн Дюма.



1 ФОТО: DAVID PARRY



ФОТО: ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН

Каталоги семян XIX века, планы садов и купола оранжерей, цветущие живые растения, подробные советы Клода Моне своим шести садовникам, тиковые садовые скамьи для зрителей фильма о живописи на фоне пруда в Живерни. Герань Хоакина Сорольи, яблони Мунка, красные георгины Ренуара, настурции Кайботта, гипнотические хризантемы и петунии Климта, белые сады, белые лилии и гортензии; георгины выглядят как маки, маки похожи на пионы, пионы — на розы, дрейфующие в море зеленого, лилового, голубого, бледно-золотого, — увиденные заново и странно.

Но ничто не может сравниться с садами Моне.

1 | **На выставке в Королевской Академии художеств**

2 | **Клод Моне**
Дама в саду Сент-Адресс
Франция. 1867
Холст, масло. 82 × 101 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

1
Коммуна во Франции (департамент Эр, Верхняя Нормандия), где находятся дом, сад и могила Клода Моне (1840–1926).

МЕЖДУ ИДИЛЛИЕЙ И СТИХИЕЙ

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



ФОТО: IN ARTIBUS

Выставка «Вдохновленные Римом. К 400-летию Сальватора Розы и Гаспара Дюге» была задумана фондом IN ARTIBUS, чтобы отметить двойной юбилей этих замечательных художников. Около 40 произведений живописи и графики из Эрмитажа и ГМИИ имени Пушкина, редчайшее издание сатир Розы, запрещенных папской цензурой, из Музея книги Российской государственной библиотеки и несколько работ из моей коллекции (три картины, рисунки и офорт Розы, пять живописных композиций Дюге) оказались впервые представлены в Москве, в залах фонда.

Однако хотелось не просто поместить рядом и вновь, столетия спустя, соединить этих мастеров, работавших бок о бок и нередко конкурировавших при жизни, но и задаться вопросом о роли «гения места» Вечного города в интернациональном европейском пейзаже XVII века. В результате IN ARTIBUS договорился с Государственным институтом искусствознания об организации совместной конференции в рамках выставки, пригласил в Москву автора каталога-резоне Розы Катерину Вольпи и ведущих специалистов по творчеству Дюге: Энн Сазерленд, Наталию Серебряную и Сару Кантор. А архитектор Евгений Асс, занимавшийся оформлением экспозиции, создал в пространстве фонда на Пречистенской набережной аллюзию на ту атмосферу римской древности, руин и обломков, которая окружала и вдохновляла художников.

Инна Баженова, коллекционер, основатель фонда IN ARTIBUS

Современники почитали и боготворили обоих: выросшего в маленьком городке в тени Везувия бунтаря и повесу Розу и скромного сына французского повара, шурина и ученика великого Пуссена — Дюге. При жизни их то и дело сравнивали, обнаруживая сходство в желании полностью отрешиться от постылой современности, растворяясь в утраченном идеале античной идиллии, и в удивительной, присущей обоим скорости письма (и Роза и Дюге могли в один день начать и закончить большой многофигурный пейзаж). То, напротив, противопоставляли, видя в Розе наследника пафоса грандиозности барокко и барочной же «причудливости», создателя «пейзажа бури» и диких, «неприрученных» видов — мелодраматических утесов, покрытых бегущими облаками небес, поломанных древесных стволов и крон. В Дюге же, наоборот, ценили гармонию пейзажей Римской Кампании и умение сплавить воедино итальянское чувство формы с северным чувством природы.

Неизменно общим у художников оставался лишь интерес к великому наследию античной культуры, ее философии и поэзии, ставших для Розы и Дюге образом культурного рая, воспоминаниями о котором всегда окрашена их любовь к прекрасным ландшафтам древнего Лациума.

Первый всплеск посмертной популярности обоих художников пришелся на эпоху Просвещения, когда европейская молодежь дружно отправилась довершать «домашнее» образование в гран-турах, а английские «знатоки» и «дилетанты»

Инна Баженова на открытии выставки в фонде IN ARTIBUS



ФОТО: IN ARTIBUS

Вид экспозиции в фонде IN ARTIBUS

искали в привезенных из Италии полотнах образцы и мотивы для своих «романтических» парков. Конечно, юные любители готических романов ценили, в первую очередь, драматические пейзажи Розы, а «философы» из кабинета министров отдавали предпочтение Дюге. Не случайно, оба привезенных на выставку эрмитажных пейзажа — «Пейзаж с удильщиком» и «Лесной пейзаж» Дюге — происходят из коллекции могущественного премьер-министра Первого и Второго Георгов, Роберта Уолпола.

В дальнейшем история и вовсе разделила Дюге и Розу. Первому достался овеянный легендами грандиозный романтический ореол, определивший рождение романтизма задолго до появления самого стиля. Второму — удел талантливого продолжателя традиции идеального классического пейзажа, художника, чья репутация всегда была достаточно прочной, но никогда не вызывала того массового восхищения, какое выпало в XIX веке на долю Розы.

Сегодня положение видится иным, и поэтому на выставке нам прежде всего хотелось вывести своих героев из тени великих Пуссена и Лоррена, показать их собственное, отнюдь не второстепенное значение для римской художественной жизни и развития европейского пейзажа в целом. Думаю, это намерение полностью реализовалось. Когда смотришь на XVII век из века XXI, становится очевидно, что фигуры Розы и Дюге ничуть не менее масштабны, чем фигуры их знаменитых предшественников; не случайно директор картинной галереи Лувра Пьер Розенбер называет их двумя самыми выдающимися римскими пейзажистами того поколения. В глазах потомков, экзальтированная чувственность Сальватора Розы оказалась такой же частью художественного ландшафта Рима, как классицистическая строгость Никола Пуссена и его младшего родственника Гаспара. В их «бурях» и меланхолически-мечтательных видах родился новый пейзажный жанр, который британские теоретики окрестили словечком sublime («величественный, возвышенный»), в противовес beautiful («прекрасному») у Клода Лоррена. Где-то между ними и лежит все разнообразие сюжетов выставки, охватывающих диапазон от идиллии до стихии.

ЛИТУРГИЯ В ХРАМЕ ПРИРОДЫ. МИР, ПЕРЕЖИТЫЙ КАК МИСТИЧЕСКОЕ ОТКРОВЕНИЕ

Выставка «Вдохновленные Римом» в фонде IN ARTIBUS приурочена к круглой дате — 400-летию со дня рождения Сальватора Розы и Гаспара Дюге. Жанр ее определен организаторами как «венок юбилярам». То есть никакой специальной концепции, просто желание показать зрителю редкие работы корифеев романтического пейзажа.
Зинаида Пронченко

XVII столетие в европейской живописи историки искусства называют «веком мирового театра». В моду вошло уподоблять мир сцене, «театральными» в эпоху барокко стали не только изобразительные искусства, но и сама жизнь. Тяготение к театру объясняется идеей синтеза, занимавшей центральное место в эстетических доктринах того времени. Каждое из искусств, будь то живопись, скульптура или архитектура, проводило экспансию в соседние области, тем самым осуществляя феноменальный обмен ценностями. Стоящий у истоков барочной поэзии в Италии Джамбаттиста Марино писал о родстве живописи и поэзии: «Одной свойственно немое красноречие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве — что оно описывает».

Жанр пейзажа, низведенный эллинистической традицией до жалкой роли декоративного задника в многофигурной исторической композиции, впервые обрел самостоятельность. Теперь мифологические персонажи выполняли роль статфажа, а холмы Аркадии стали смыслообразующим сюжетом.

Младшие современники титанов пейзажной живописи Сейченто: Пуссена и Лоррена — Сальватор Роза и Гаспар Дюге — провели бóльшую часть жизни бок о бок в Риме, участвуя в грандиозных художественных проектах папы Урбана VIII. Ровесники, соседи по кварталу Тринита-деи-Монти и, конечно, конкуренты, они были мало похожи, да и человеческая память, основное свойство которой — избирательность, по-разному обошлась с равновеликими талантами, поместив Сальватора Розу в вечность, а Гаспара Дюге предав забвению.

Как и Караваджо столетием раньше, Сальватор Роза управлялся со шпагой не хуже, чем с кистями и красками (вплоть до того, что, изгнанный из Рима после конфликта с придворным архитектором Бернини, примкнул к отряду мятежного неаполитанца Мазаньелло); бурная биография заслужила художнику репутацию романтического героя, на которых столь падок был XIX век с его бунтом против общепринятых канонов.

Эрнст Гофман сочинил о жизни Розы новеллу «Синьор Формика», Ференц Лист включил «Канцонетту Сальватора Розы» в цикл «Годы странствий», а Карлос Гомес написал популярную оперу «Сальватор Роза». И даже в XX столетии о художнике-бунтаре охотно снимали приключенческие фильмы голливудские режиссеры.

Гаспар Дюге, француз по происхождению, никогда не покидавший пределов Италии, остался, напротив, художником немногих, и слава его ограничивалась одной страной — Англией: тихие «ведуты» Дюге пришлись по вкусу поэтам «Озерной школы», популяризовавшим произведения живописца у себя на родине.

Рим был и остается для художника любых эстетических взглядов тем же, чем является Мекка для правоверного. Винкельман однажды сказал о Пуссене, что тот родился в Риме в возрасте 30 лет. И действительно, без Рима, с его величавыми руинами древности, коллекциями античной скульптуры Ватикана и барочными соборами Борромини, истинное становление художника непредставимо.

Рим и виды Кампании — главная тема творчества Розы и Дюге. Однако пасторальная идиллия конца XVI — начала XVII века в картинах обоих живописцев



1 | **Сальватор Роза**
Скалистый пейзаж со святым Антонием Падуанским, проповедующим рыбам
Холст, масло. 75,6 × 100,9 см
Собрание Инны Баженовой



2 | **Гаспар Дюге**
Лесной пейзаж
Холст, масло. 97,5 × 136,5 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

3 | **Гаспар Дюге**
Лесной пейзаж (фрагмент)
Холст, масло. 97,5 × 136,5 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



сменяется драматизмом. Теперь это мир перед бурей, грозовой пейзаж, населенный не пастушками и нимфами, а разбойниками и раннехристианскими святыми. Предпочтя покой и единение с природой, пусть и опасной и непредсказуемой, но умиротворяющей душу, — пороку цивилизации, они, их маленькие фигурки, теряющиеся на фоне таинственной зелени леса, растворяются в гармонии со стихией.

Пластическая канва изображения приобретает иератически-торжественную, почти религиозную форму. Художники словно служат литургию в храме природы, наделяя каждое деревце, излучину реки, холмы и долы своим неповторимым характером и душой. Мир, пережитый как мистическое откровение, — мотив, появляющийся в картинах Розы и Дюге под влиянием неоплатонизма, получившего распространение именно в эти годы. Не случайно, немецкие писатели-романтики «Бури и натиска» так высоко ценили того и другого художника. Трагическое восприятие природы, вечность которой лишь подчеркивает мимолетность человеческой жизни и утверждает необратимость смерти, оказалось созвучным фатализму XIX века.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«ПУТЕШЕСТВИЕ В КРЫМ». ТУРЕЦКИЕ КУРИЛЬНИЦЫ И АРОМАТНИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ЕКАТЕРИНЫ II И КНЯЗЯ Г. А. ПОТЁМКИНА

МУЗЕЙ ИСТОРИИ ПЕТЕРБУРГА
С НОЯБРЯ 2016

В Музее истории Петербурга, в особняке Румянцева, в ноябре 2016 года открылась выставка «Путешествие в Крым». На экспозиции представлены турецкие филигранные серебряные курильницы и ароматники XVIII века из коллекции Государственного Эрмитажа. Они могли попасть в императорское собрание как дипломатические дары из Турции или подарки из Крымского ханства.
Мария Меньшикова

Екатерина Алексеевна унаследовала дворцовые коллекции драгоценностей. В новом отстроенном Зимнем дворце — в своих личных покоях на антресолях у Комендантского подъезда — царица, в силу исторических обстоятельств, а также следуя моде времени и под влиянием французской культуры, создала интерьеры «под Восток». Екатерина Алексеевна писала в 1780-х годах Ф. М. Гримму о своей коллекции: «Этот музеум образует угол; туда входят через Китай, в Китай через Турцию, туда через Персию...», и еще отмечала, что «здесь все дышало амброзией Азии»[2]. Судя даже по названию одной из комнат в письме императрицы, там были турецкие изделия, и Екатерина знала об их принадлежности к культуре Османской империи. В 1789 году, после того как был выстроен Эрмитаж, императрица повелела перенести многие ценности из антресолей в новые галереи [3], где оказались предметы из старых собраний, а также многие вещи, поступившие во второй половине XVIII века: в правление Екатерины II турецкие миссии прибывали ко двору неоднократно. Подтверждением этому служит, например, офорт А. И. Казачинского «Прием Екатериной II турецкого посольства в Зимнем дворце 14 октября 1764 г.» (инв. № ЭРГ-16654). Послы, по обычаю, преподносили подарки, но списки эти найти сегодня удается не всегда. Существуют некоторые косвенные свидетельства. Камер-курьерский журнал за 1793 год сообщает, что посольство из Турции, прибывшее в Санкт-Петербург после заключения мира в Яссах в январе 1792-го (по новому стилю), оказалось на дипломатическом приеме в Зимнем дворце. Тогда была поднесена Турецкая палатка (хранится в Эрмитаже), а из дворцовой сервизной кладовой было взято 37 золотых и золоченых блюд, чтобы внести подарки султана в Георгиевский зал.

Россия уже в XVI–XVIII веках пыталась найти пути в Индию и к Черному морю, из-за чего возникали военные конфликты с Крымским ханством и Турцией за право контролировать Причерноморье, Кавказ и за возможность выходить через проливы Босфор и Дарданеллы в Средиземное море. В 1681 году был заключен Бахчисарайский мирный договор и установлена граница между Россией и Турцией по нижнему течению Днепра. Русские торговали с Ираном и Турцией, но попытки найти выход к Черному морю не имели больших успехов вплоть до второй половины XVIII века.

Во время правления Екатерины II, в результате побед в войнах с Турцией в 1768–1774 и, особенно, в 1787–1791 годах, в состав России вошел Крымский полуостров. Культура мусульманского населения Крымского ханства была под сильным влиянием Османской империи, что сказывалось на образе жизни, на религии, архитектуре, обычаях и быте.

В процессе дипломатических переговоров и, особенно, при установлении мирных отношений договаривавшиеся стороны в большинстве случаев обменивались посланниками, которые привозили подарки, и это были достаточно дорогие предметы: изделия из драгоценных материалов, характерные традиционные образцы искусства или работы известных ремесленников и мастерских.

Сведений о турецких подношениях российской стороне не очень много, списки в большинстве случаев не сохранились или пока не найдены [1]. Кроме того, миссии из Турции в основном приезжали в Москву, поэтому бóльшая часть ближневосточных подарков XVII–XIX веков хранится в Оружейной палате Московского Кремля. Однако некоторые ценности, присланные султанами, все же находятся в собрании Эрмитажа. Так, в Особой кладовой экспонируется зеркало в золотой оправе с бриллиантами, присланное Елизавете Петровне султаном Османом III (1754–1757).

1 См.: *Иванов А. А.* Дары императорам от стран Востока // Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет : каталог выставки. СПб., 2014. С. 61–67.

2 Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) // Сборник ИРИО. 1878. Т. 23. С. 68, 329.

3 См.: Опись взнесенным в Армитаж Ея Императорского Величества казенным разным вещам, значущимся под сим разными литерами и номерами. 1789 года // АГЭ. Ф. 1. Оп. VI. Т. 3. № 10.

4 См.: *Фельдман Д. З.* Роль Г. А. Потёмкина-Таврического в истории евреев в России // Россия в XVIII столетии. М., 2002. Вып. 1. С. 109–130.



Курильница
Турция. Первая половина — середина XVIII века
Серебро, эмаль; филигрань, чеканка, пайка, выколотка, зернь, золочение
Высота 29,5 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Кроме того, вероятно, некоторое количество предметов попало в коллекции после беспрецедентного и длительного путешествия императрицы к Черному морю в 1787 году. Несомненно, что и во время пребывания в Крыму в течение 13 дней в мае царице подносили дорогие вещи в «турецком» вкусе. Жизнь на полуострове, присяга хана Гирея, основание Симферополя и парад кораблей в Севастополе, остановки в разных местах и путевых дворцах, особенно в Бахчисарае, в Ханском дворце, должны были быть отмечены памятными подарками. Огромную роль в пробуждении интереса к культуре народов, населявших Крым и юг страны, сыграл светлейший князь Г. А. Потёмкин. Во время пребывания в Крыму он пополнял свои коллекции рукописями [4], интересными предметами местного обихода и дорогими, нередко турецкими, изделиями, использовавшимися во дворцах в Крымском ханстве. Многие украшения быта «в ханском или турецком стиле» находились в его путевых домах на юге, например в Бендерах. Как отмечали современники, быт князя был обставлен с особой восточной роскошью. Графиня В. Н. Головина описывает, в частности, что «на роскошном столе стояла филиграновая курильница, распространявшая аравийские благоухания». Позднее эти предметы, вероятно, были доставлены в Петербург, в Таврический дворец. В 1780–1790-х годах в императорское собрание поступило несколько подобных же серебряных изделий, находившихся в коллекции светлейшего. Некоторые флаконы и курильницы могли быть переданы в Эрмитаж после кончины князя в 1791-м, вместе с другими ценностями.

К памятникам ювелирного искусства Турции можно отнести около 15 курильниц и ароматников, сохранившихся в коллекции драгоценностей Отдела Востока. Курильницы для возжигания благовоний (тур. «бухурдан») имеют очертания архитектурных сооружений, напоминают башенки или мечети; обычно они закреплены на ножках и на тарелочках. Другие предметы — ароматники (тур. «гюлабдан») — созданы в виде флаконов с грушевидным туловом и длинным узким горлом: они использовались для разбрызгивания, через отверстия в устье, розовой воды во время собраний и застолий. Форма таких флаконов для благовоний известна не позднее чем с XIV века в странах Ближнего Востока. Особенно популярной эта форма изделий становится в XVIII столетии.

В коллекции Екатерины на антресолях в Зимнем дворце было много изделий из тонкой серебряной проволоки. Уже тогда их характеризовали как предметы «канительной работы» и сравнивали с кружевом. Атрибуция серебряных филигранных изделий на протяжении долгого времени вызывала затруднение: их характеризовали как восточные, китайские, персидские и т. д., из-за чего вещи в XX веке оказались в разных собраниях и инвентарях. Спецификой турецких изделий является украшение предметов цветной эмалью, которая была очень дорогой, а также накладки капель белой эмали с росписью розовой, зеленой или синей эмалевой краской; из капель и миндалевидных деталей составляются цветочные розетки, тюльпаны, другие растительные орнаменты. Более дорогие курильницы и флаконы дополнительно местами золотили и инкрустировали стеклом и драгоценными камнями. Нередко флаконы для разбрызгивания розовой воды и курильницы составляли наборы, тогда они имеют схожие по стилю элементы декора.

Драгоценные серебряные изделия в технике филиграни — редкие памятники ювелирной работы из Турции середины XVIII века. Они принадлежали Екатерине II и происходят из исторической коллекции Зимнего дворца и Эрмитажа.

МЕСТО ЗАЩИТЫ

ПЬЕСА «ЖИВЫЕ КАРТИНЫ», ТЕАТР НАЦИЙ (МОСКВА)
ПРЕМЬЕРА — ФЕВРАЛЬ 2016 ГОДА. АВТОР: ПОЛИНА БАРСКОВА;
РЕЖИССЕР: ВИКТОР АЛФЁРОВ

Полина Барскова *

Когда же во мне появилась идея написать пьесу о любви во время блокады? Может быть, когда я оказалась на постановке пьесы «Мой бедный Марат» Арбузова в Нью-Йорке несколько лет назад — и, пережив острое разочарование и постановкой и пьесой, подумала о самой возможности, корректности этой задачи, этой постановки вопроса. Ведь тут содержится чудовищный, с моей точки зрения, парадокс: несовместимости ситуации блокады, уничтожавшей всё человеческое, и любви, всё человеческое усиливающей, делающей возможным.

Вероятно, это противоречие как-то во мне отложилось, занялось, потому что когда, годы спустя, я получила в ФБ запрос, предложение от незнакомого мне тогда режиссера Виктора Алфёрова: «А могли бы Вы написать пьесу о блокаде?», я одновременно подумала: «Нет!» и «Почему бы и нет?».

И начался процесс, как бы сказать, кристаллизации. Я стала думать об известных мне блокадных текстах о любви, в первую очередь о любви ребенка и родителя, дочери и матери, — самыми мощными образчиками тут для меня являются «Рассказ о жалости и жестокости» Лидии Гинзбург и блокадный дневник Софии Островской. В обоих текстах перед нами проходят стадии распада человеческих отношений, очень страстных, глубоких, но не могущих сопротивляться пытке голодом, холодом, страхом. Это в буквальном смысле душераздирающие тексты, изображающие это самое страшное место: предел сил человеческих. Думая о них, я поняла, что если уж писать, то в первую очередь воюя с демоном сентиментальности, не сглаживая, не взыскуя утешения.

Одновременно с этими мыслями, я поймала себя на некотором чувстве, да, если угодно, влюбленности в одну даму, истинно прекрасную, во многом, как сказал бы поэт, безжалостную: в рассказах о Ленинграде 1930, 40, 50-х без нее не обходится, ее звали Антонина Изергина. Ее имя я слышала в домах своих старших друзей, и всегда это имя сопровождалось особенной улыбкой: Изергина воплотила для тех, кто ее знал, — помимо таких приятных частей реквизита, как красота, ум, остроумие, смелость, бравада, — один из самых редких даров: свободу. Искусствовед, альпинистка, умница, насмешница.

Когда о ком-то очень много думаешь, как это бывает при влюбленности, мир этого человека соединяется с твоим миром, и по этому странному закону, я думаю, мне в руки попала книжечка, изданная в Израиле человеком, чье имя мне тогда мало что сказало, — Ари Ваксером: книжечка о Моисее Ваксере, юном художнике, погибшем в блокаду. Позже я узнала, что Ари — старший брат Моисея. Я открыла ее, и все соединилось, как в головоломке: Моисей был возлюбленным и гордостью Изергиной, зиму 1941/1942 годов они вместе зимовали в подвале Эрмитажа. И тогда, с этой книжечкой в руках, я поняла, о чем, о ком буду писать: о любовниках, гибнущих в Эрмитаже, о поединке человечности, красоты и войны.

Почему мне было так важно именно это место действия — Эрмитаж?

Я выросла в Ленинграде, провела в этом музее много времени; и идея, реализованная Сокуровым, — Эрмитажа как ковчега, места защиты, спасения от зол мира, — мне органически понятна, близка. Когда в замечательной книге мемуаров об Изергиной, собранных ее друзьями, мы читаем о не столь уж простых отношениях между эрмитажными «звездами» (за своего главного оппонента, академика

* **Полина Барскова** — поэт и исследователь, живущий в США. В 2015 году за первую книгу прозы («Живые картины») получила премию Андрея Белого. Более 10 лет занимается ленинградской блокадой, в Хэмпширском колледже (Амхерст, Массачусетс) читает курс и ведет семинары по этой теме.

Сцены из спектакля «Живые картины»



ФОТО: ЕВГЕНИЙ БАБСКОЙ



ФОТО: СЕРГЕЙ ПЕТРОВ

Орбели, Изергина после блокады вышла замуж), поражает одно обстоятельство: какие бы страсти и интриги ни пылали, — когда доходит до дела, например спасения эрмитажной коллекции летом 1941-го и уже во время блокады, эти люди вместе совершают невозможное, немыслимое, они хранят тогда, когда, казалось бы, сохранить было невозможно ничего. И так в пьесе возник третий персонаж — пожилая хранительница Эрмитажа. Сейчас, если бы мне задали вопрос: «О чем ваша пьеса?», я бы сказала: «О желании хранить, о невозможности хранить, о необходимости хранить». С этим связана ткань текста пьесы: в нее вошли дневники Моисея, словечки Антонины, как их запомнили ее друзья, а также стихи блокадных поэтов: Зальцмана, Пумпянского. Я хотела, чтобы, преломленные моим неприятием блокады и забвения, со сцены звучали живые голоса, чтобы они жили всегда.





ШТИГЛИЦ — ЭРМИТАЖ

В ИЮНЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ПЕРЕДАЛ ИЗ ОСОБНЯКА БАРОНА ШТИГЛИЦА НА ВРЕМЕННОЕ ХРАНЕНИЕ В ЭРМИТАЖ ХОЛСТЫ НЕМЕЦКИХ И АВСТРИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX ВЕКА; СРЕДИ ЭТИХ ХОЛСТОВ — ЕДИНСТВЕННОЕ В РОССИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ПОЛОТНО ПРОСЛАВЛЕННОГО АВСТРИЙСКОГО МАСТЕРА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ХАНСА МАКАРТА — «ПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ПРИ ДВОРЕ МАРИИ МЕДИЧИ» (550 × 358 см).

Полотна Ханса Макарта, Морица фон Швинда, Александра фон Вагнера, Александра фон Лицен-Майера и др. были куплены известным банкиром и меценатом Александром Людвиговичем Штиглицем для собственного особняка на Английской набережной.



ФОТО: ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ

«Без сомнения, Штиглиц был готов и надеялся иметь дело с самыми популярными, то есть дорогими мэтрами, но его ждало разочарование — большинство приобретенных им картин писались художниками, чьи имена не выходят за пределы интересов узких специалистов. Объяснение тому отнюдь не в недостатке средств (дворец обошелся в 3,5 млн тогдашних полноценных русских рублей), а в изначальной подчиненности необходимых картин строго определенным параметрам, заданным архитектором. <...> Одну из требуемых к случаю огромных декоративных композиций написали Александр Вагнер и Александр (Шандор) Лицен-Майер, другую — Ханс Макарт.

Поразительно, но Штиглицу повезло. Купленный им холст Макарта оказался первой картиной, с блеском явившей эффектную, завораживающую зрителя виртуозность кисти будущего законодателя мод и вкусов, любимца широкой публики, ставшего в 1870–1880-х годах самым знаменитым европейским художником в России. Даже фанатичный приверженец "прогрессивного" искусства, выражающего чаяния простого народа, Владимир Васильевич Стасов, абсолютно не приемля помпезную красивость Макарта, восхищался "чудесной игрой красок, которой прославился знаменитый австриец, Паоло Веронезе нашего времени". Со временем "страсти по Макарту" неизбежно улеглись, но и в современных музейных экспозициях он занимает весьма почетное место.

Точно так же, заказывая никому не ведомому Хансу фон Маре (1837–1887) плафон "Амур ведет Психею на Олимп" (444 × 613) для Голубой гостиной и картину "Двор мюнхенской резиденции" (теперь в Эрмитаже), Штиглиц не предполагал, что окажется чуть ли не единственным за пределами Германии владельцем большеформатных работ крупнейшего немецкого художника XIX века. Хотя в этих ранних вещах нет и намека на сложнейшие живописные поиски, присущие зрелому Маре, они важны постольку, поскольку в наследии большого мастера важно всё».

Асварищ Б. Штиглиц — Лукойл или Штиглиц — Эрмитаж? // Новый мир искусства. 2003. № 3.

После революции в здании поочередно размещались детский дом, проектные институты, «закрытые» учреждения и реставрационные мастерские. Строение пережило пожар и лишилось всех коммуникаций.

В 2000-х в здании был сделан срочный ремонт, а реставратором Н. В. Малиновским восстановлены сильно поврежденные полотна. С 2011 года особняк, пребывавший в состоянии запустения, без отопления и надлежащего ухода, перешел в оперативное управление Санкт-Петербургского государственного университета. Для сохранения живописного убранства все картины были отнесены в один зал, где стараниями сотрудников Университета поддерживался необходимый температурный режим, однако доступ к холстам был затруднен даже для специалистов. Уникальные полотна в самом центре Петербурга, словно затонувшая Атлантида, сделались почти легендой.

Было принято решение переместить в Эрмитаж, для временного хранения, весь комплекс живописи особняка Штиглица. Эвакуация полотен потребовала значительных усилий, прежде всего из-за их размеров (два полотна — более пяти метров в ширину) и сохранности. Реставраторы Эрмитажа, при содействии сотрудников Университета, на месте укрепили картины и подготовили к транспортировке. Самые большие холсты были намотаны на вал. Тщательно упакованные полотна вынесли, используя специальную технику, через окна третьего этажа и перевезли в Главный штаб и в Реставрационно-хранительский центр «Старая Деревня». После проведения подготовительных работ наиболее ценная часть произведений будет показана публике в Главном штабе.



1 | **Луиджи (Людвиг Осипович) Премацци**
Особняк барона А. Л. Штиглица. Столовая
Италия–Россия. 1870
Бумага, акварель, белила
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Луиджи (Людвиг Осипович) Премацци**
Особняк барона А. Л. Штиглица. Столовая для обедов
Италия–Россия. 1869
Бумага, акварель, белила
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

3–6 | **Перевозка картин из особняка барона А. Л. Штиглица в Эрмитаж**


3


4


5


6

● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

реклама



Санкт-Петербургский государственный университет

ПУТЬ К СОВЕРШЕНСТВУ В ОБРАЗОВАНИИ И НАУКЕ

СПбГУ — первый университет России, основанный указом императора Петра I в 1724 году.
Сегодня СПбГУ является ведущим вузом России, который неизменно входит в престижные мировые рейтинги:

- Мировой репутационный рейтинг университетов
  Top-100 Times Higher Education World Reputation Rankings
- Рейтинг QS по областям знаний
  QS World University Rankings by Subject
- Рейтинг лучших университетов стран БРИКС
  QS BRICS
- Рейтинг вузов развивающихся стран Европы и Центральной Европы
  QS Emerging Europe and Central Asia
- Академический рейтинг университетов мира
  Academic Ranking of World Universities
- Единственный представитель России в рейтинге ведущих бизнес-школ Европы
  Financial Times European Business School Ranking 2015
- Единственный представитель России в топ-100 рейтинга самых активно развивающихся научно-исследовательских организаций мира в номинации Top-100 institutions
  Nature Index 2016 Rising Stars

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МНОГО ЛЕТ ЯВЛЯЕТСЯ СТРАТЕГИЧЕСКИМ ПАРТНЁРОМ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

В СПбГУ РЕАЛИЗУЮТСЯ ПРОГРАММЫ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ:

ПРОГРАММЫ БАКАЛАВРИАТА

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
- История искусств

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- Культурология

МУЗЕОЛОГИЯ И ОХРАНА ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ
- Атрибуция и экспертиза культурных ценностей
- Атрибуция и экспертиза художественных ценностей

РЕСТАВРАЦИЯ
- Реставрация

ПРОГРАММЫ МАГИСТРАТУРЫ

ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
- Арт-критика
- Кураторские исследования

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
- Искусствоведение (история искусств)

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- Русская культура
- Культура евреев в древности и Средние века

МУЗЕОЛОГИЯ И ОХРАНА ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ
- Визуальные технологии в музее
- Музейное кураторство

РЕСТАВРАЦИЯ
- Реставрация предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства

ПРОГРАММЫ АСПИРАНТУРЫ

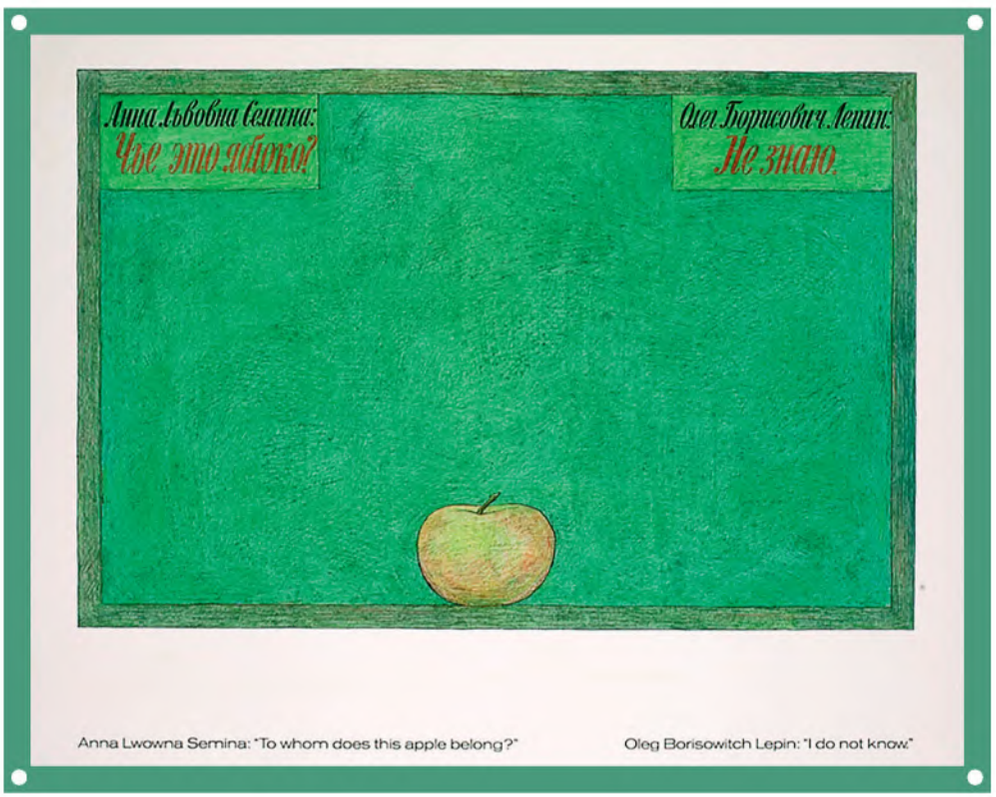
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
- История искусств

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- Культурология

КОНТАКТЫ
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9
Тел.: +7 (812) 328 20 00 | spbu@spbu.ru

spbu.ru

Анна Львовна Семина: «Чье это яблоко?»
США. 1990
Шелкография. 70 × 100 см
Поступление: 2010. Дар Ильи и Эмилии Кабаковых, 2010
Инв. № КСИ-27
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Вальтер Беньямин. «Московский дневник» (1927, впервые опубликован в 1980)

«В музее на меня особое впечатление произвела коляска, подаренная князем Разумовским одной из дочерей Петра Великого. <...> Все это богатство собиралось таким образом, что у него не может быть будущего. Не только его стиль, но и форма приобретения мертва. Оно, должно быть, тяготило последних владельцев, и можно себе представить, что чувство обладания им вполне могло сводить их с ума. Теперь же при входе в эту сокровищницу висит портрет Ленина, как обращенные в христианство язычники устанавливают крест там, где раньше приносили жертвы старым богам».



3

ТОНИ КРЭГГ 66
ВЫСТАВКИ И СОБЫТИЯ В ГЛАВНОМ ШТАБЕ 74
НОВЕЙШЕЕ ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО
МЕЖДУ МОСКВОЙ И ЛЕНИНГРАДОМ 92

ВЫСТАВКА «ТОНИ КРЭГГ. СКУЛЬПТУРА И РИСУНКИ»
МАРТ–МАЙ 2016
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, ГЛАВНЫЙ ШТАБ

УСТОЙЧИВЫЕ И ХРУПКИЕ



ТОНИ КРЭГГ — ОЧЕНЬ ЗНАМЕНИТЫЙ СКУЛЬПТОР. ИНОГДА О НЕМ ГОВОРЯТ КАК О САМОМ КРУПНОМ МАСТЕРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ. ЕГО СКУЛЬПТУРЫ СТОЯТ ПО ВСЕМУ МИРУ. ИХ ОТКРЫВАЮТ ВИДНЫЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ДЕЯТЕЛИ. ТОНИ КРЭГГ ЕЩЕ И ЭРМИТАЖНЫЙ СКУЛЬПТОР. В 2012-М ЕГО «ЛЮК» БЫЛ ТОРЖЕСТВЕННО ПРЕДСТАВЛЕН В БОЛЬШОМ ДВОРЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА. В ТОМ ЖЕ ГОДУ НА НАШЕМ ЕЖЕГОДНОМ ПРИЕМЕ ОН БЫЛ ОТМЕЧЕН ЗНАКОМ «ХУДОЖНИК В ЭРМИТАЖЕ». В 2015-М КРЭГГ УЧАСТВОВАЛ В ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ — В ВЫСТАВКЕ GLASSTRESS 2015 GOTIKA, ОРГАНИЗОВАННОЙ ЭРМИТАЖЕМ И ФОНДОМ БЕРЕНГО.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Мы представляем большую выставку Тони Крэгга [1] и думаем, что вся она окажется созвучной эрмитажному духу и традициям. Эрмитажный контекст разнообразен.

В диалог с любым новым скульптором вступают Кваренги, Торвальдсен, Бурдель, Манцу, Греко, Крочетти, а теперь и Жак Липшиц и Луиз Буржуа. Серия эрмитажных выставок создает еще один контекст. Мы представляли здесь «раскрашенных кукол» Маркуса Люперца, предшественника Крэгга в руководстве Дюссельдорфской академией [2]. Рядом с античными скульптурами изгибались «мумии» другого великого британца — Энтони Гормли [3]. Теперь цепочку продолжают «водовороты» Крэгга.

Скульптор всегда преображает мир и создает новый. Раньше материал, из которого он творил, был ограничен и особого упоминания не заслуживал. Теперь не так. Набор материалов-источников важен и интересен. Крэгг берет прямоугольный урбанистический мусор, обломки пластика, металлические детали, игральные кости и превращает их в текучие поверхности и динамичные пространства. Хлам превращается в древние и полные суровых тайн символы. Крэгг делает свой и наш мир текучим. Все неуютное превращается в жидкость, и жидкость эта застывает. Но не совсем. Она еще может пролиться на нас или к нашим ногам. Она мчится волнами, завивается в омуты, поблескивает прудами и лужами. Мы идем среди всего этого, и нам хорошо и интересно.

1 **Тони Крэгг (р. 1949)** — англичанин из Ливерпуля, давно живущий в Германии, в Вуппертале, городе, во время Второй мировой войны почти уничтоженном «огненным смерчем» союзной авиации. Работает там и преподает. Пять лет он возглавлял Академию художеств в Дюссельдорфе. Его выставка в Москве, в Центральном доме художника, в 2005 году называлась «Тяжесть и нежность».

2 **Выставка** «Маркус Люперц: Символы и метаморфозы» (совместно с галереей Michael Werner) прошла в Эрмитаже в 2014 году.

3 **Выставка** «Энтони Гормли. Во весь рост. Античная и современная скульптура» прошла в Эрмитаже в 2011–2012 годах.



Тони Крэгг
Эллиптическая колонна
Германия. 2012
Нержавеющая сталь. 330 × 95 × 85 см
© Tony Cragg Studio, Fondazione Berengo

Тони Крэгг.
Интервью в Глазго,
24 июля 1992

Что, если скульптура только сейчас и зарождается?



ПЛАСТИКА РИСУНКА ТОНИ КРЭГГА

ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ
ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

РАССУЖДАЯ О САМОЙ ПРИРОДЕ РАБОТ ТОНИ КРЭГГА, ВСЕ ВРЕМЯ ПРИХОДИТСЯ ДЕЛАТЬ ОГОВОРКИ, УПОТРЕБЛЯЯ СЛОВА «КАЖЕТСЯ», «СКОРЕЕ», ИБО МАТЕРИИ, О КОТОРЫХ СЛЕДУЕТ РАССУЖДАТЬ, СУЩЕСТВУЮТ НЕ ГДЕ-ТО ВОВНЕ, ВООБЩЕ В МИРЕ ИСКУССТВА, НО НА САМОМ ОСТРИЕ ТВОРЧЕСКОГО АНАЛИЗА, А ПОТОМУ ЛЕГКО УСКОЛЬЗАЮТ И ПРИ ПРЯМОМ ВОПРОШАНИИ МЕНЯЮТСЯ НА ПОЛЯРНО ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ. СКУЛЬПТУРА КРЭГГА НЕ ПРОТИВОСТОИТ ЯЗЫКУ ОПИСАНИЯ, А СУЩЕСТВУЕТ КАК ЕГО СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ. «КОГДА Я ВИЖУ СНЫ, Я ВИЖУ ИХ НЕ НА КАКОМ-ЛИБО ЯЗЫКЕ, — ПИШЕТ КРЭГГ. — Я ВИЖУ ИХ В ОБРАЗАХ, В ЦВЕТЕ, В СОБЫТИЯХ, И ДЛЯ ЭТОГО В НАШЕМ РАСПОРЯЖЕНИИ ИМЕЕТСЯ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК».



1





2 | **Тони Крэгг**
Без названия
Италия. 2015
Стекло. 46 × 20 × 30 см
Производство: Berengo Studio, Мурано

3 | **Тони Крэгг**
Без названия
Италия. 2015
Стекло. 35 × 36 × 38 см, 42 × 37 × 20 см
Производство: Berengo Studio, Мурано

Современный британский скульптор Тони Крэгг занят сложнейшим исследованием бытия скульптуры — вне дизайна, вне перипетий музейно-галерейного мира, вне арт-рынка. Его интересует скульптура за рамками ее пригодности, применимости, полезности и служебности. Он обращен к самой сути бытия произведений формотворчества, — пожалуй, в хайдеггерианском значении слова «бытие». Это заставляет рассматривать произведения Тони Крэгга с особым вниманием, тщательно следя за точкой зрения при осмотре и за малейшими эффектами собственного зрительного восприятия.

Иногда скульптор, кажется, идет на поводу у зрителя. То составит странный ассамбляж из узнаваемых предметов, утыканных крюками («Сосредоточение», 1999), то сложит фигуру из мелких предметов («Культурный миф Африки», 1984). Один из самых запоминающихся эффектов от произведений Тони Крэгга — ощущение хрупкости границы абстрактного и реалистического в созданных им псевдопортретах. Их хрупкость позволяет зрителю сразу запомнить его работы и узнать их среди сотен других. Речь идет о самой известной серии скульптур — с человеческими лицами. Своим видом они напоминают каменные тотемы древности.

В эрмитажном контексте они заставляют вспомнить как мраморные скульптуры парадных залов, так и стелы из Минусинской котловины и более поздние степные половецкие бабы. Поверхность тех и других совмещает природную силу и сопротивляемость материала со следами художественной обработки. Но в отличие от ранних скульптурных форм тотемы Крэгга живут в круговом обзоре. В одних ракурсах они полностью абстрактны, а в других вдруг раскрывают на своих гранях реалистические человеческие профили: лица — мужские и женские, простые и характерные — проступают словно случайно, тут же исчезая из поля зрения, стоит зрителю сделать шаг вокруг стелы. Появление лиц оставляет его в недоумении: действительно ли тут только что было лицо? Интерпретация остается целиком на его совести. Кто это: боги, герои, философы, случайные персонажи? В последних работах Крэгг, кажется, еще больше мельчит и дробит форму, сильнее скрывает возможность обнаружить эти профили, усложняя условия восприятия и усиливая эффект случайности их появления. Тем самым он все более виртуозно оттачивает границу абстрактного и реалистического, держащую напряженным главный вектор работ данной серии. Это основополагающая граница в человеческом восприятии. Она разделяет одушевленное и неживое, жизнь и смерть, бытие и небытие.

Однако работа с границей плоской проекции скульптуры, на которой выступает абрис лица, есть лишь внешняя сторона постановки этих важных вопросов. Уступка Крэгга двухмерности современной массовой культуры, с ее любовью к простому узнаванию. Подобным же способом в других работах он добродушно показывает, как глаз скульптора может увидеть зиккурат в нагромождении банок с соленьями («Стремянка», 1999) или фантастическую готику в поставленных друг на друга роторах и шестеренках («Мюнстер», 1988). Труднее для понимания другие его сложносочиненные абстракции, представляющие собой переплетение плавных каплеобразных форм, явленных зрителю во всем многообразии своих поверхностей: полированных, шершавых, резных, рубленых, дырчатых, стеклянно-прозрачных, покрытых крюками, мраморных, бронзовых, стальных, деревянных, пластиковых, кевларовых, полистироловых, фарфоровых, гипсовых, блестящих, матовых, цельных, составных. Их вариативность заставляет вспомнить о работах ранних европейских модернистов, стремившихся соединить несоединимые материалы, наклеить на картину газету и насыпать на нее песок. Но ближе Крэггу, вероятно, лаконичные работы русских авангардистов — «материальные подборы» Альтмана и Татлина. Этот термин кажется органичным творчеству Крэгга в тех случаях, когда он столь же умело и парадоксально, как и они, сочетает материалы разной природы.

Впрочем, не столько материал занимает Крэгга прежде всего, сколько причудливость формы, ее возможная жизнь в этом материале. Устойчивые и хрупкие: вот, пожалуй, единственные безусловные определения, применимые к его скульптурам. Все остальные их свойства художник подвергает анализу и опытному тестированию. Раз найден-

1 | **Тони Крэгг**
Сосредоточение
Германия. 1999
Дерево, металлические крюки
280 × 290 × 420 см

ный мотив исследуется с разных сторон, в разных масштабах, что позволяет всесторонне рассмотреть захватившую автора пластическую проблему — очередной аспект пространственной обустроенности физического мира. Бесконечность логической вариативности форм — вот, пожалуй, одна из центральных занимающих его тем. Художник не перестает восхищаться человеческой способностью осознавать собственное земное бытие, размышлять над ним. Скульптура является, в его понимании, своеобразным ответом на подобное размышление. Материализацией мыслительного процесса: формотворческая креативность Крэгга есть его отвечание на вопрос о бытии во и вне времени. С математической точностью он просчитывает в скульптуре всё, что можно просчитать, дабы суметь приблизиться вплотную к сфере непознаваемого. Однажды начавшись, форма должна кончиться; сформованный материал противостоит рассеянию в пространстве и времени, сопротивляется своим единством распаду; форма требует устойчивости и неизбежно ее обретает. Все эти постулаты просты и элементарны. Они могут служить частью определения понятия «скульптура». Однако в случае работ Крэгга именно базисные принципы подвергаются экспериментальному изучению.

Отец скульптора был инженером-электротехником на авиационном производстве и всю жизнь занимался проектированием самолетных деталей. А первая рабочая должность Крэгга-сына — техник при одной из лабораторий в Национальной ассоциации исследований в области производства резины. Уже в возрасте 20 лет Крэгг поступает в свой первый художественный колледж, чтобы стать скульптором.

В 30 лет проходит его первая персональная выставка.

Но профессия отца и первое место работы, несомненно, повлияли на сложение его способа мыслить и образность его пластического языка.

Важна ли биография при разговоре о творчестве скульптора, работающего на границе абстракции и реализма? Она познавательна, но не обязательна, ведь Крэгг не делает свою жизнь частью собственного художественного проекта. В его случае важны слова художника, его мнение по тем вопросам, по которым он захотел высказаться. В этом отношении наследие бывшего преподавателя и сопредседателя Дюссельдорфской академии художеств богато теоретическим материалом. Его труд обращен не только к исследованию особенностей материальной формы, но, главное, к проблеме обоснования ее появления на свет, ее бытия в мире. Что есть многочисленные вновь создаваемые скульптурные формы? Зачем скульпторы производят их столько лет — и почему, словно с навязчивостью, возвращаются вновь и вновь к тем же пластическим проблемам?

Скульптура статична в отличие от жизни, однако именно она утверждает жизнь. Ведь она не столь мимолетна и нестабильна, как человеческое бытие. Своим вертикализмом, устойчивостью, прочностью скульптура являет чистую идею человеческой жизни, формулу креативного существования индивидуальной человеческой мысли. Скульптор просто выпускает ее в мир, делая частью бытия форм. Как всякий смертный, он не способен лишь перейти границу жизни и смерти (всё ту же) — не способен оживить свою скульптуру, вдохнув в нее живую энергию существования, которая включила бы ее в мир людей. На это, как мы знаем из истории Пигмалиона и Галатеи, способно только божество. Или каббалист-мистик, как в истории Голема. Но Голем неподвижен, а Галатея Крэгга не сходит с постамента. Она абстрактна и не похожа на богиню в греческом понимании женской красоты: красоты реальной, телесной в скульптурах Крэгга нет вообще. Здесь есть формальное и материальное совершенство. Баланс и сосредоточенное управление балансом. В этом балансе скульптуры самодостаточны. Им не нужен импульс извне: они готовы предстать перед человеческим восприятием в своем примитивном, доисторическом формате, в прабытии своих форм. В этом и состоит их сила. Порожденные формы начинают бытийствовать в мире, утверждая собственное существование своим наличием, — подобно скульптурному изображению бога, которое воздвигал победитель греческих игр. Как полагал Хайдеггер в «Истоке художественного творения», у греков «бог изображается не для того, чтобы легче было выяснить, как он выглядит; его изображение — это творение, которое дает богу пребывать, а потому само есть бог». Созданная скульптура начинает существовать, присутствовать в мире, взаимодействовать с живой и неживой природой. Служебный статус, скорее, у рисунков Крэгга: они подготавливают рождение скульптуры, ищут для нее опоры и очерчивают бытийственное оправдание на формальном уровне. Рисунки неотрывны от скульптур и, странным образом, живут их пластическими законами. Нарисованные здесь абстрактные формы чреваты реальными, а значит, материализуемыми, объектами. Последние же ищут опоры в абстрактных пространственных координатах, которые удается уловить только на границах бумажного листа. Рисунки пластичны и многомерны. Они описывают сверхплоскостную реальность. К ним хочется подобрать метафоры и определения из мира музыки и поэзии, осторожный язык которых позволит выяснить природу скульптурного рисования.

4 | **Тони Крэгг**
Монастырь
Германия. 1988
Сталь. 300 × 400 × 400 см (изменяемый)

5 | **Тони Крэгг**
Абсолютно всеядный
Германия. 1993
Гипс, дерево, сталь. 160 × 200 × 200 см

6 | **Тони Крэгг**
Ложные кумиры
Германия. 2011
Бронза. 233 × 105 × 105 см

7 | **Тони Крэгг**
Над землей
Германия. 2015
Стеклопластик. 320 × 145 × 523 см

8 | **Вид экспозиции в Главном штабе**

4



5



6



7



8



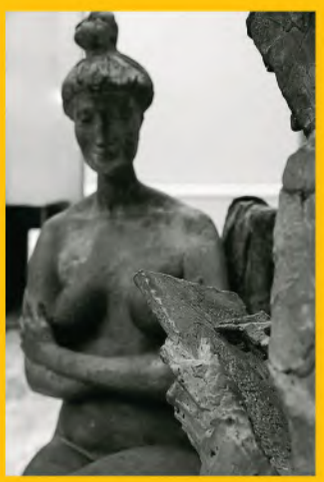
ФРАНЧЕСКО МЕССИНА И ИТАЛЬЯНСКАЯ СКУЛЬПТУРА XX ВЕКА В ЭРМИТАЖЕ



Джакомо Манцу
Падающая Тебе. 1983
Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 1987









ПЛАСТИКА

В НОЯБРЕ 2015 ГОДА ОДИН ИЗ КРУПНЫХ ЗАЛОВ В ГЛАВНОМ ШТАБЕ, ОБРАЗОВАВШИЙСЯ В РЕЗУЛЬТАТЕ ПЕРЕКРЫТИЯ ВНУТРЕННЕГО ДВОРА, ПРИОБРЕЛ НОВЫЙ ОБЛИК. ЗДЕСЬ РАЗМЕСТИЛАСЬ ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ XX ВЕКА. СЛЕДУЕТ ЗАМЕТИТЬ, ЧТО ЭТО ТОЛЬКО ЧАСТЬ БОГАТОЙ КОЛЛЕКЦИИ, КОТОРАЯ ОКАЗАЛАСЬ САМОЙ ПОЛНОЙ В СОБРАНИИ НОВОГО ИСКУССТВА ЭРМИТАЖА И ПРОДОЛЖАЕТ ПОПОЛНЯТЬСЯ. ЗДЕСЬ ПРЕДСТАВЛЕНЫ МНОГИЕ КРУПНЫЕ СКУЛЬПТОРЫ ИТАЛИИ — СТРАНЫ, СОХРАНЯВШЕЙ ДО ПОСЛЕДНЕГО ВРЕМЕНИ ВЫСОКУЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ И ТЕХНИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО В ДАННОМ ВИДЕ ИСКУССТВА.

Джакомо Манцу
Портрет Тебе. 1985
Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 1986

Бруно Либераторе
Арка и стена. 1999
Терракота, бронза, железо
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 2012

Венанцо Крочетти
Академия. 1983
Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 1992

Аугусто Мурер
Фавн с флейтой. 1980
Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 1982



СЕРГЕЙ АНДРОСОВ
● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Не только документы, но и воспоминания позволяют проследить в общих чертах историю формирования этой интересной коллекции. Как кажется, все началось с интереса, проявленного московскими историками искусства к статуе «Ева», которую Франческо Мессина (1900–1995) экспонировал на биеннале в Венеции. Тогда же начались переговоры о приобретении этой статуи для Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Покупка не состоялась, однако Мессина действительно был заинтересован в показе своих произведений в крупных музеях мира. Как известно, он подарил ряд работ Национальному музею Барджелло во Флоренции, а также основал собственный музей в Милане. Естественным следствием этого явилось его предложение подарить 40 произведений графики и 40 скульптур двум русским музеям с тем, чтобы после общей выставки они были разделены между ГМИИ и Эрмитажем. Мессина, безусловно, был представителем реалистического искусства, и Министерство культуры приняло дар. Право первого выбора осталось за москвичами, и они получили «Еву». Однако после персональной выставки Мессины в 1978 году в залах третьего этажа Зимнего дворца, Эрмитаж получил целый ряд интересных произведений, среди которых были портретный бюст поэта Сальваторе Квазимодо (1936), элегантная статуэтка «Давид» (1944–1964) и грациозная фигура обнаженной девочки — «Беатриче» (1959). Сам скульптор присутствовал на открытии выставки — и позднее писал о большом энтузиазме зрителей, требовавших у него автографов, даже на собственных ладонях. По условиям дарения, произведения Мессины должны были постоянно экспонироваться в специальном зале третьего этажа (рядом с Деревянной лестницей).

Через два года было достигнуто, после долгих переговоров, соглашение об организации в Эрмитаже выставки Эмилио Греко (1913–1995). Удачное размещение в Галерее Растрелли, где пилоны позволяли эффектно отделить одни группы произведений от других, обусловило успех выставки, порадовав и самого автора, прибывшего в последний момент перед открытием. Во время знакомства с Эрмитажем Греко увидел зал Мессины и выразил желание тоже создать в музее свой персональный зал. Для этого помещения, меньших размеров, чем у Мессины, он выбрал 10 произведений скульптуры, в том числе две статуи («Большая сидящая фигура» и «Большая фигура, сидящая на корточках»; обе — 1973), бюсты и медальон. Нам с Н. К. Косаревой очень хотелось получить «Большую купальщицу № 1», самую знаменитую статую Греко, однако он отказался ее передать. В конце года выставка Греко была показана в ГМИИ, но скульптор, болевший аллергией, так и не приехал в морозную Москву. Думаю, что если бы он увидел свою выставку, убого расположенную на площадке лестницы, то не подарил бы «Купальщицу № 1» московскому музею.

В начале 1982 года мне довелось участвовать в организации персональной выставки Аугусто Мурера (1922–1985) в том же пространстве Галереи Растрелли. Этот замечательный мастер работал в провинции Беллуно, у подножия Альп, и известность его была ограничена севером Италии. Он автор многочисленных мемориальных ансамблей, посвященных Второй мировой войне и исполненных удивительной выразительности. Наиболее известен памятник партизанке в Венеции (1964): произведение изображает труп женщины, как бы выброшенный волнами на прибрежное мелководье. Этот монумент, естественно, был представлен только в виде фотографии и в небольшой модели. Сам скульптор, участник движения Сопротивления, приехал с группой поддержки лишь к открытию выставки, которой остался очень доволен, и, не ставя никаких условий, предложил нам выбрать несколько произведений. Мы с Н. К. Косаревой выбрали деревянного «Арлекина» (1979) и две бронзовые статуи, простые по позам, но очень интересные по пластике («Фавн» и «Мальчик с рыбой»; обе — 1980), а также три небольшие бронзы. В результате произведениям Мессины пришлось немного потесниться в своем зале.

Самым известным скульптором Италии считался Джакомо Манцу (1908–1991). Он не раз приезжал в Ленинград и показывал собственные произведения на выставках в Музее Академии художеств и в Эрмитаже. По-видимому вслед за Мессиной и Греко, он решил подарить

Аугусто Мурер
Мальчик с рыбой. 1980
Бронза
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар автора, 1982

свои работы нашему музею. Ими стали два ранних рельефа, картина и три композиции позднего периода: «Тебе, сидящая», «Тебе, падающая» (обе — 1983) и «Тебе, одетая» (1985). Предполагалось, что Манцу тоже получит свой зал в Эрмитаже. Экспозиция была сделана, и ожидали, что на открытие прибудет сам автор, но он так и не приехал в Эрмитаж, сославшись на болезнь. Из-за нехватки экспозиционных помещений позднее пришлось объединить произведения четырех скульпторов в двух залах.

Следует отметить, что важную роль во всех переговорах со скульпторами, кроме, может быть, Мурера, сыграл Борис Борисович Пиотровский. Он охотно шел на контакт с художниками, с удовольствием показывал им музей и во многом способствовал тому, что они дарили свои произведения Эрмитажу.

Особенно важной оказалась роль Пиотровского в установлении дружеских отношений с Венанцо Крочетти (1913–2003), автором бронзовой статуи юноши, сидящего на коне (высотой около трех метров). По-видимому, знакомство состоялось еще в 1989 году в Италии, когда скульптор и его друг Антонио Танкреди (1934–2014), депутат итальянского парламента, задумали организовать показ этого «Юного всадника мира» в разных странах (в 1989-м — в Хиросиме и Нью-Йорке, затем — в Ленинграде, Москве, Страсбурге и Будапеште). Директор Эрмитажа отнесся к этому замыслу с энтузиазмом, несмотря на проблемы с выставочными помещениями. В результате «Юный всадник мира» в апреле 1990-го был показан в Фельдмаршальском зале Зимнего дворца. Тогда же, во многом благодаря глубокой симпатии к Пиотровскому, Крочетти решил подарить свои произведения Эрмитажу. Это произошло, к сожалению, уже после смерти директора, в 1992 году. В числе девяти работ Эрмитаж получил бронзовый эскиз к вратам собора Святого Петра в Риме (в свое время Крочетти выиграл конкурс и создал вторые бронзовые врата главного католического храма), а также монументальную группу «Академия» (1983), представляющую самого мастера, который зарисовывает сидящую натурщицу.

В дальнейшем коллекция современной итальянской скульптуры продолжала увеличиваться. В 1992 году Эрмитаж, впервые за свою историю, показал выставку работ нонфигуративного скульптора. Им стал Пьетро Консагра (1920–2005), подаривший музею композицию «Бифронтальный оникс» (1988).

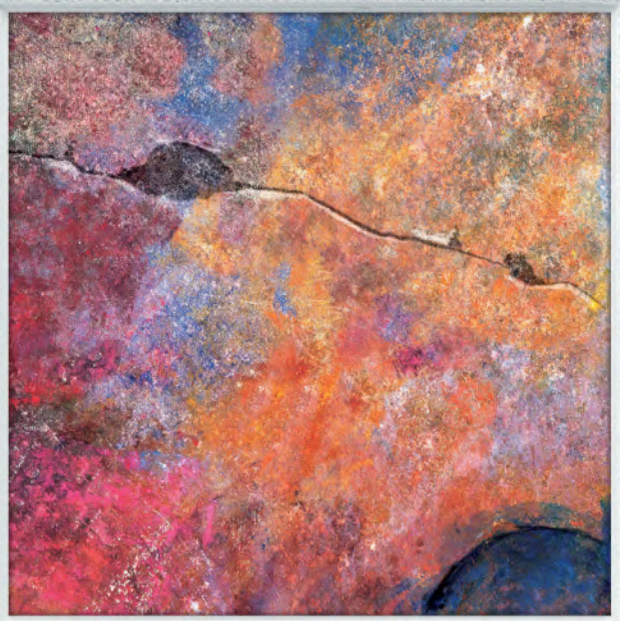
Другой нонфигуративный скульптор, Бруно Либераторе (р. 1947), в 2007 году был представлен обширной персональной выставкой в здании Главного штаба, а несколько монументальных произведений экспонировалось в Большом дворе Зимнего дворца. Позднее работы мастера совершили путешествие по всей стране и демонстрировались также в Казани, Москве и Владивостоке. В результате в 2011 году собрание Эрмитажа пополнилось шестью композициями Либераторе, относящимися к разным периодам творчества.

Профессор Академии изящных искусств во Флоренции Квинто Мартини (1908–1990) при жизни не имел возможности экспонироваться в Эрмитаже. Однако, при поддержке Общества Друзей Эрмитажа в Италии и муниципалитета города Карминьяно (около Флоренции), в 2013 году удалось показать в Эрмитаже его произведения. Пять работ, специально отлитых для этой выставки, были подарены музею родственницей скульптора, г-жой Терезой Бигацци Мартини.

Совершенно ясно, что такое количество первоклассных произведений пластики невозможно экспонировать в залах Зимнего дворца, тем более что те же помещения приходилось не раз использовать для других временных выставок. Открытие Главного штаба, с совершенно исключительными возможностями расширения экспозиций, позволяет решить эту проблему. В настоящее время в Главном штабе создана постоянная выставка, включающая в себя произведения крупного масштаба. Здесь представлены монументальные работы всех мастеров: от Франческо Мессины до Бруно Либераторе. Тем не менее остается еще одна задача — показ итальянской скульптуры второй половины XIX века, ныне почти полностью находящейся в хранилищах. Эта выставка должна получить естественное завершение в залах, где будут размещены небольшого размера произведения ваятелей XX столетия. Таким образом, богатая коллекция итальянской скульптуры XIX–XX веков в Эрмитаже должна стать доступной для всех.

К тому же можно надеяться, что коллекция итальянской пластики XX столетия будет пополняться и в дальнейшем. Желание подарить Эрмитажу свою монументальную бронзовую статую «Иоанн Креститель» выразил крупнейший скульптор современности Джулиано Ванджи, чья персональная выставка была показана в музее еще в 2002 году.

Реклама



ИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК

ДЛЯ ТЕХ, КТО ПОНИМАЕТ

ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ КВАРТИРЫ В ЦЕНТРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

RBI
The art of real estate

rbi.ru +7 (812) 320-76-76

ХОЛДИНГ RBI
основан в 1993 г.



Марина Цыгулева, начальник юридического управления Государственного Эрмитажа;
Михаил Пиотровский, генеральный директор Государственного Эрмитажа;
Татьяна Черниговская, профессор СПбГУ, специалист по нейронауке, психолингвистике и теории сознания;
Наталья Шатихина, управляющий партнер юридической компании CLC

*
См. видеозапись круглого стола «Сакральное пространство музея» (www.spblegalforum.ru).



● РИСУНКИ: ЕКАТЕРИНА ХОЗАЦКАЯ

БОЛЬШИЕ ВОПРОСЫ

В МАЕ 2016 ГОДА В ЭРМИТАЖЕ, В ГЛАВНОМ ШТАБЕ, СОСТОЯЛАСЬ СЕРЬЕЗНАЯ ДИСКУССИЯ ОБ ОСОБОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЕВ, КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ГЛАВНЫХ ВОПРОСАХ ИХ ЗАЩИТЫ. ПУБЛИКУЮТСЯ ФРАГМЕНТЫ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА КРУГЛОМ СТОЛЕ «САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЯ» САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО ЮРИДИЧЕСКОГО ФОРУМА*.

Пакт Рериха и Декларация прав культуры Дмитрия Сергеевича Лихачева: эти важнейшие документы, от которых зависит судьба человечества, никем не приняты. Юристы объясняют мне, что у культуры, как и у природы, прав быть не может, права могут быть только у человека. Но у культуры должны быть права, причем они могут не совпадать с правами человека и, тем более, с правами общества на развитие, на строительство и на все остальное. Вопрос непростой, он увязан с тем, что музей есть особенная вещь, а не коммерческий ларек. Есть маленькие вопросы музейной «сакральности», платный и бесплатный проход например, а есть большие вопросы, например — что можно и чего нельзя в музее показывать. Это самое главное: что такое искусство? Особенно про современное часто спрашивают. Ответ один: это — искусство, если стоит в музее. XX век в основном решил данный вопрос, хотя не все с этим соглашаются: то, что тронула рука художника, и есть искусство. Определение же, кто художник, а кто нет, — уже другая тема.

Когда мы говорим об особом пространстве культуры, то говорим об автономии учреждений культуры, их праве на принятие самостоятельных решений в постоянной атмосфере диктата и цензуры. И если в нашей стране, когда много лет мы говорили о диктате и цензуре, имелись в виду какие-то злобные чиновники, власть, то теперь они отступили на второй план перед диктатом толпы, зрителя, активистов, которые вовсе не представляют власть, а используют ее, не представляют церковь, а используют слова церкви. Эти попытки прорвать оборону культуры сильны и идут с разных сторон, в том числе под знаменем реституции. Но ведь если возвращать всё на свои места, то нужно каждую икону положить обратно в ту деревню или в тот монастырь, где ее написали. Идут атаки через авторские права и копирайт, когда ограничиваются возможности и свобода действий учреждений культуры.

ТЕРРИТОРИЯ КУЛЬТУРЫ ЕСТЬ, У НЕЕ ЕСТЬ СВОИ ОСОБЕННОСТИ, И ЕЕ НАДО ЗАЩИЩАТЬ. ЕСЛИ НЕ ЗАЩИЩАТЬ, БУДЕТ ПЛОХО. И ТАК ПЛОХО, В ПОДКОРКЕ НЕТ УЖЕ ПОНИМАНИЯ ТОГО, ЧТО ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НЕЛЬЗЯ ТРОГАТЬ, — ПЛОХО ВО ВСЕМ МИРЕ, НЕ ТОЛЬКО У НАС ИЛИ В ИСЛАМСКОМ ХАЛИФАТЕ.

Однако наше время дает и примеры больших трагедий на территории культуры, и способы их разрешения. На культуру предпринимаются настоящие силовые атаки. Ярчайший пример — то, что делают фанатики ДАИШ, сознательно уничтожая памятники культуры, чтобы уничтожить память. Память, предшествующую тем идеям, которые они считают единственно верными. Так поступали иконоборцы в Византии, протестанты в Великобритании и в Голландии, так поступали и мы, скидывая памятники Александру II и, позже, Ленину. То, что произошло в Сирии, Ираке, Мали, Афганистане и т. д., когда памятники культуры уничтожаются сознательно и демонстративно, — события яркие, говорящие о том, что культура не просто игрушка, красивая завитушка, и те, кто это понимает, понимают, что это нужно уничтожать в первую очередь.

Параллельно появилась и другая вещь — силовая защита памятников культуры. Про это както забыли: Ленинград защищали не только потому-то и потому-то, но и в том числе потому, что Ленинграду была уготована судьба Пальмиры, он не нужен был в системе нацистских культурных координат и должен был быть уничтожен. Пальмира напомнила нам об этом: и там и здесь произошла силовая защита памятников культуры.

Эти демонстрационные уничтожения происходят в ответ на протесты. Не надо воздух колебать, надо защищать силой или жестко воздействовать на продажу «плодов» подобных разрушений.

Возможно, наступит момент, когда Декларация прав культуры будет принята и станет рядом со всеми другими правами. Блестящий пример противостояния прав человека и прав культуры: идет война, нужно взять высоту с церковью XVI века, на колокольне сидит пулеметчик или наводчик, всё равно, — что должен делать командир, который берет эту высоту? Данный вопрос решали для себя лично и русские, и немецкие, и английские офицеры — по-разному: идти и взять высоту, положить жизни людей, либо снести ее артиллерией вместе с церковью, сократив жертвы. Это конкретный вопрос, мы знаем руины наших псковских и новгородских церквей, которые рассказывают о разных способах его решения.

Именно память делает территории сакральными. Если у территорий нет памяти, то сакральность их искусственная. Херсонес сакрален потому, что там века истории, которые создали ту самую атмосферу. Никто не знает, где в действительности крестился князь Владимир. Но это место значительно больше подходит для крещения, чем другие места; там — сакральная территория нашей истории.

МУЗЕИ ДОЛЖНЫ ОПРЕДЕЛЯТЬ, РАЗРЕШАТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ ПРЕДМЕТОВ ИХ КОЛЛЕКЦИЙ ИЛИ НЕТ, В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ ИСХОДЯ ИЗ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА; МЫ ДОЛЖНЫ ИМЕТЬ ПРАВО ЗА ЗАЩИТУ И ИМЕТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ЗАРАБАТЫВАТЬ ДЕНЬГИ, ЧТОБЫ СОХРАНЯТЬ КУЛЬТУРНЫЙ ФОНД.

МАРИНА ЦЫГУЛЕВА

Только в музее есть такая специфическая возможность для юриста — стать защитником прав культуры и искусства. Сегодня мы говорим о том, что пытаемся регулировать условия использования изображений предметов из нашей коллекции, если они используются не в личных целях. У нас на данный момент более 32 тысяч цифровых изображений на сайте музея. Любой человек может устроить у себя дома «филиал» Эрмитажа.

Вправе ли музей запретить что-то использовать из своей коллекции? Я считаю, да. Мне неприятна идея изображения Данаи в рекламе ортопедического матраса. Музей должен формировать художественный вкус общества, принимать участие в формировании общей культуры общества.

МИХАИЛ ШВЫДКОЙ

У музейной жизни в современном мире много аспектов. Думаю, сегодня, безусловно, когда европейская, и не только европейская, цивилизация переживает не просто глубочайший смысловой кризис, а системный кризис, мы живем в то время, когда изменяется логоцентрическая цивилизация: то, что начиналось в VII веке н. э., а может быть, и раньше, в Античности, когда к логосу, слову, было не просто привлечено внимание, а он стал системообразующим.

СЕГОДНЯ МЫ ПЕРЕЖИВАЕМ НЕКИЙ НОВЫЙ ПЕРИОД, КОТОРЫЙ ПОВЛИЯЕТ НА ПРОСТРАНСТВО МУЗЕЕВ: МУЗЕИ СТАНОВЯТСЯ ЧРЕЗВЫЧАЙНО ВАЖНЫМ, ДЕЙСТВИТЕЛЬНО САКРАЛЬНЫМ МЕСТОМ, ПОТОМУ ЧТО ОНИ ХРАНЯТ ВАЖНУЮ ПАМЯТЬ — НЕ ПРОСТО ДЛЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ МЕСТА, НО И ДЛЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛОКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ СИСТЕМ, МИРОВОЙ КУЛЬТУРНОЙ СИСТЕМЫ.

ГУМБОЛЬДТ СЧИТАЛ, ЧТО ОБРАЗОВАНИЕ И КУЛЬТУРА — УДЕЛ ТЕХ, КТО СТАНОВИТСЯ ГРАЖДАНИНОМ. А ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ, НЕ ПОЗНАВШИЕ МИР КУЛЬТУРЫ, СЧАСТЬЯ БЫТЬ ГРАЖДАНАМИ НЕ ОЧЕНЬ ДОСТОЙНЫ. ИНЫМИ СЛОВАМИ, СУЩЕСТВУЕТ НЕКАЯ ЗОНА ЕСТЕСТВЕННОЙ САКРАЛЬНОСТИ ДЛЯ КАЖДОГО ЧЕЛОВЕКА. НО У КОГО-ТО ОНА ЗАПОЛНЕНА ВЫСОКИМИ ЦЕННОСТЯМИ, А У КОГО-ТО — СУГУБО ЗЕМНЫМИ.

НАТАЛЬЯ ШАТИХИНА

Как образуется то, что мы защищаем? Формирование сакральности — процесс своеобразный. Я преподаю «Основы уголовной политики». Законы этой науки так же объективны, как и законы физики. Образование сакральности во многом лежит в этой плоскости. Только тот закон становится правовым, который закрепляет истинную норму права, возникшую объективно. Мне кажется, здесь ключик к пониманию того, что такое сакральное пространство музея. У Гумбольдта есть книга «О пределах государственной деятельности» — о том, до каких пределов государство может вмешиваться в общество: «Всякое благотворное влияние кончается там, где человек приносится в жертву гражданину». Это не филантропия, автор говорит о существовании областей, наименее нуждающихся в участии государства (если это не угрожает самому его существованию): образование, искусство, культура, религиозные воззрения, вопросы роскоши и ее понимание.

Карл Густав Юнг писал о том, как появляются развивающийся человек и человек деградирующий, а также нация и общество. Из воспоминаний его биографа Марии Луизы фон Франц: «Он страстно отстаивал права человека, надежные гарантии для этих прав и свободу личности, которые гарантируются не только правовым государством, но, что еще важнее, зрелостью, мудростью и сознательным отношением к жизни всех членов общества». Юнг говорил о том, что человек рождается как животное. По мере социализации он сталкивается с естественными запретами и границами добра и зла. Он накапливает энергию, находясь в зависимости от общества. И эта энергия становится залогом развития личности, необходимым для удовлетворения духовных потребностей. Подобные запреты — краеугольные камни, которые и позволяют развивать в себе личность. Эти новые свойства человека могут и не сформироваться, если нет внешней системы координат.

Как образуется искусство? Оно всегда было чем-то, что развивает человечество. Это может быть сложно, тяжело и больно, но это всегда шаг вперед. Любая провокация обоснована лишь тогда, когда она нас развивает, а не является выражением внутренних комплексов каких-то людей.

Вот четверостишие одного нонконформиста и нобелевского лауреата, который был вольнослушателем филологического факультета нашего Университета: «Каждый пред Богом наг. Жалок, наг и убог. В каждой музыке Бах. В каждом из нас — Бог».

НИЧТО, НИКАКОЙ ВУЛКАН НЕ МОЖЕТ СРАВНИТЬСЯ С РАЗРУШЕНИЕМ МУЗЕЯ ИЛИ БИБЛИОТЕКИ. НИКАКОЕ ЦУНАМИ НЕ ПРИНОСИТ ТАКОЙ БЕДЫ, КАК УНИЧТОЖЕНИЕ МАЛЕНЬКОГО, НО ЦЕННОГО СОБРАНИЯ. ЭТО НАША АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЯЗАННОСТЬ. ИЛИ МЫ ЖЕВАТЬ СОБРАЛИСЬ?



ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ

То, что я скажу, — некий отзвук, отклик на то, что было сказано. Мы ведь об этом: о человеческом против звериного. Или о космосе против хаоса, в античном смысле. Или: кто мы такие? Или: это конец или временная болезнь?

Было сказано, что искусство должно быть шагом вперед. Во-первых, я в этом отнюдь не уверена, а во-вторых, не уверена и в том, что то «вперед», куда мы сейчас двигаемся, — это то, куда мы хотим.

Бесконечно давно идет спор: природа или культура? Чем мы отличаемся от соседей по планете? Соседи живут стадом или роем, там индивидуумов нет, это распределенный организм. Природа движется не индивидуумами, а популяциями. Можно пожертвовать каким угодно количеством волков, чтобы сохранились вообще волки.

Недавно прочла в книге одного математика, академика Никиты Николаевича Моисеева: «В стаде все в основном жуют». Не стадное дело — защищать отдельные единицы. Кьеркегор говорил: язык — средство борьбы со смертью. Он, правда, имел в виду вербальный язык. У человечества много языков: музыки, пластики, математики, живописи... Куда они ведут нас? Это не про «вперед» или «назад». Люди создают то, чего не создала природа, — другие вещи, у которых свои законы. Лотман говорит: культура как взрыв; он же говорит: культура — это система запретов, а искусство — преодоление запретов.

Михаил Борисович (Пиотровский. — *Ред.*) замечательно начал, меня потрясло, я не слышала такой фразы: «силовая защита культуры». Мы попали в то время, когда она требуется. И диктат толпы — серьезная вещь, мы сейчас живем в этом. Хотим ли мы жить стадом, которое жует? Кто мы такие?

Идея, что музей есть инструмент развлечения и образования, — я специально так цинично говорю, — эта идея мне не нравится. Разумеется, подобные роли у музея есть. Но есть и гораздо более серьезная роль — антропологическая. Музей сохраняет нашу историю: не в банальном хронологическом смысле, а нашу цивилизацию как таковую.



Искусство сохраняет ушедшие миры, историю сознания. Вопрос не в том, что изображено, а каков контекст. Вот эти контексты — это наше человеческое, этого нет и быть не может в природе. Кьеркегор пишет: «Истина существует только в той степени, в какой индивид сам ее производит». Над этим стоит подумать.

Я алармистка, и апокалиптическое мне не чуждо. Я его вижу. Оно здесь. Размылись границы между добром и злом. Всё в кавычках. Добро и зло, границы и мораль, всё это человеческое — оно размывается. Ницше в одной из работ писал: «Появятся люди, которые уже и звезду не смогут увидеть, зато будут все время подмигивать». Вот с чем я собравшихся и поздравляю от всего сердца.

НОВЫЙ ЗАЛ ПАСТЕЛЕЙ

МИХАИЛ ДЕДИНКИН
ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

В КОНЦЕ ДЕКАБРЯ 2015 ГОДА В ГЛАВНОМ ШТАБЕ, РЯДОМ С ГАЛЕРЕЕЙ ПАМЯТИ ЩУКИНА И БРАТЬЕВ МОРОЗОВЫХ ОТКРЫЛСЯ ЗАЛ ПАСТЕЛЕЙ. В ЭКСПОЗИЦИЮ ВОШЛИ СЕМЬ РАБОТ ДЕГА, ПАСТЕЛИ РЕНУАРА, МАНЕ, ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА, РАБОТЫ РУО И ПИКАССО. ВСЁ ЭТО ШЕДЕВРЫ НОВОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА, ЯВЛЯЮЩИЕСЯ ГОРДОСТЬЮ НАШЕГО СОБРАНИЯ.

Эрмитаж и раньше показывал упомянутые пастели — на временных выставках и длительных экспозициях, но впервые этот уникальный материал выставлен так эффектно и удачно. Он стал своеобразным введением в коллекцию живописи, собрав в одном зале достижения крупнейших мастеров эпохи.

Показывать пастели сложно. Здесь существуют строгие ограничения по свету, с которыми справляется новейшая система освещения, не создающая у зрителя ощущения мрачного погреба, но одновременно очень щадящая по отношению к хрупким экспонатам.

Мода на пастель (сухие краски с высоким содержанием пигмента, но фактически лишенные связующего вещества) периодически охватывала Европу начиная с XVI века. Один из самых ярких периодов увлечения пастелью относится к середине XIX столетия, когда к данной технике охотно обращались импрессионисты. Отдельным явлением в этом ряду стало творчество Дега, прибегавшего к пастели тем чаще, чем слабее с годами становилось его зрение. Здесь, в эрмитажном собрании, много уникального. Слепнущий мастер, пренебрегая технологией, сочетал разные, казалось бы — конфронтационные, техники в одном произведении: уголь, темперу, гуашь, пастель. И добивался фантастических результатов.

Конечно, этот пример показывает, что название «пастель» достаточно условно. В некоторых работах собственно пастели может быть небольшая доля, как у Тулуз-Лотрека или Руо, но именно особая светоносность материала объединяет все показанные произведения той гармонией, что позволяет им смело конкурировать с экспонируемой по соседству живописью.



Эдгар Дега
Две танцовщицы
(фрагмент)
Франция
Около 1897–1898
Бумага, уголь, пастель
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Зал пастелей в Главном штабе

«...Дега начал с "гладкой" манеры в духе старых мастеров; его живопись маслом позволяла видить зернистую поверхность холста, его пастели покрыты были ровной и нежной пылью. Эта прозрачная, легкая и равномерная техника соответствовала и колористически характеру балетных впечатлений Дега — прозрачности газа, гладкости паркета, ажурности трико, обилию света, льющегося через громадные окна фойэ и т. д. С девяностых годов эта первоначальная монотонная манера уступает место иной — более темпераментной, богатой и сложной. Дега — один из первых "импрессионистов" понял значение "фактуры" в живописи — роль густоты и плотности мазка и его направления на поверхности картины.

В "голубых" и "розовых" балеринах прежняя однообразно-ровная пыль сменяется целым роем густых мазков, штрихов и точек, брошенных друг на друга в каком-то бурном порыве. На языке критиков того времени эта новая манера называлась "хаотической" и "беспорядочной". И, однако, это совсем не так — в ней таились новые формальные и психологические ценности. Новая фактура соответствовала новому подходу Дега к зрелищу балета — он изображает теперь не холодное однообразие танц-класса, но феерию представления. И в этой розсыпи красок, к которой пришел Дега во второй половине своего творчества — всё то же, столь характерное для него, сплетение правды и лжи, реализма и романтики.

Реализм — с самой системы мазков и штрихов, которые падают отнюдь не беспорядочно, но ложатся вертикально или крестообразно, словно обвиваясь вокруг органической формы, давая ей лепку и об'ем»[1].

Тугендхольд Я.
Эдгар Дега и его искусство. М., 1922.

1 Сохранены орфография и пунктуация оригинала.



Осенью 2015 года почетный консул Гвинейской Республики в Санкт-Петербурге и Ленинградской области С. А. Гирдин предложил начать собирать коллекцию африканского искусства для Государственного Эрмитажа. Идея была воспринята с большим интересом, так как африканское искусство почти отсутствует в собрании музея. На экспозиции представлено около 30 произведений искусства из Африки конца XIX — начала XX века: маски-шлемы, магические, женские фигуры и фигуры плодородия, церемониальные жезлы, оружие, подвески и ритуальные предметы.



Антропоморфная маска-шлем
(юго-запад современного Камеруна)
Конец XIX — начало XX века
Дерево, пигмент; резьба
Высота 45,5 см
Из коллекции
Музея имени Линдена (Штутгарт);
приобретена в среде бытования
в начале XX века Адольфом Дилем

Михаил Пиотровский:

«В Эрмитаже для этих вещей есть особый контекст — произведения французских художников, вдохновлявшихся искусством Черного континента. Им место около картин Пикассо и Дерена. Так уж повезло, что небольшая костяная скульптура, поступившая сейчас в Эрмитаж, как раз Дерену и принадлежала. Это чудесное пополнение эрмитажного собрания — щедрый и умный дар».

ВЫСТАВКА «АФРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. ДАР С. А. ГИРДИНА ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭРМИТАЖУ В 2015–2016 ГОДАХ»
ОКТЯБРЬ 2016

ТРОПИЧЕСКАЯ АФРИКА В ЭРМИТАЖЕ

ПЕРВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

АНДРЕЙ БОЛЬШАКОВ



Долгое время Эрмитаж оставался равнодушен к памятникам традиционных культур Африки, что совершенно естественно в свете его истории как дворцового музея, политика формирования и пополнения которого была направлена в первую очередь не на создание универсального собрания, а на удовлетворение вкусов царей, коим специфическая африканская эстетика была чужда. К тому же, поскольку Африка оставалась в стороне от геополитических интересов Российской империи, африканские памятники не поступали в страну и в результате дипломатических связей или военной экспансии. В послереволюционные годы, когда задачи Эрмитажа принципиально изменились, он долгое время занимался более насущными делами и внимания на Африку так же не обращал, тем более что в частных коллекциях, национализация которых, в условиях закрытости страны, служила основным способом пополнения музеев, африканских предметов практически не было; задача их показа публике успешно выполнялась Кунсткамерой.

Ситуация стала меняться только в 80-х. В 1987-м Эрмитаж получил в дар от гражданина Гвинейской Республики Гэму Бле Гвимбанро орнаментированную шерстяную рубаху — праздничную одежду из Лесной Гвинеи; так началась история африканской коллекции, хотя тогда это выглядело чистой случайностью и курьезом. На следующий год Институт имени Пастера передал в Эрмитаж ритуальный сосуд, приобретенный во время работы его сотрудников в Нигерии, а Владимир Романович Арсеньев [1] подарил два предмета: фигуру женского божества плодородия и двуликую маску из Мали. Последний дар оказался переломным моментом: Б. Б. Пиотровский принял решение купить часть коллекции Арсеньева, предложенную им для продажи; имелось в виду, что это станет началом собирания в совершенно новом для Эрмитажа направлении.

В 2009 году В. Р. Арсеньев подарил Эрмитажу коллекцию тканей, которая включала как ремесленные ткани с авторскими изобразительными композициями, иногда удивительно использующими реминисцен-

1 **Владимир Романович Арсеньев (1948–2010)** — сотрудник Кунсткамеры, африканист, исследователь культуры народа бамбара. Много лет прожил в Мали. О степени его вживания в африканскую культуру лучше всего говорит то, что он был принят в один из родов бамбара и получил родовое имя — Нчи Кулибали. Бóльшая часть его коллекции находится в Кунсткамере; для Эрмитажа он выбирал вещи, имеющие не просто этнографическое, но и художественное значение.



ции древнеегипетских мотивов, так и образцы фабричного производства, а в 2010-м у него была куплена группа предметов традиционного художественного творчества, дополняющая и расширяющая первую покупку.

Собрание Арсеньева — типичная профессорская коллекция, созданная при помощи больших знаний, но при невеликих финансовых возможностях; в ней нет предметов старше середины XX века, которые уже давно переместились из Африки в европейские и американские музеи и крупные частные коллекции. В 2015 году произошло то, что, хочется думать, может стать началом нового этапа в формировании африканского собрания Эрмитажа как «антикварной коллекции». По инициативе заместителя директора Эрмитажа Г. В. Вилинбахова, музей и петербургский предприниматель, почетный консул Гвинейской Республики С. А. Гирдин организовали проект совместных действий, призванных пополнить эрмитажную коллекцию африканского искусства путем целенаправленной покупки вещей, известных с конца XIX века и имеющих хорошую антикварную историю, на аукционах. В 2016 году в музей поступили первые 29 памятников, приобретенных в рамках этого проекта. С ними африканская коллекция Эрмитажа насчитывает более 250 предметов.

Возникший в начале XX века интерес к африканской пластике ввел ее в круг узнаваемых нами образов и приблизил к интуитивному пониманию этой пластики. Художники-кубисты, увлекшись таинственным континентом, способствовали возникновению коммерческой моды на «всё африканское». Настоящий бум среди коллекционеров привел к переосмыслению культурной ценности африканской пластики. Экзотические колониальные трофеи стали признаваться произведениями искусства, что изменило к ним подход в контексте музеев, галерей и частных собраний. Произошел и качественный переход от формального, произвольного считывания эстетики этих предметов к пониманию того, что шедевры африканского искусства дают возможность соприкоснуться с мировоззрением их создателей, почувствовать ритм их жизни, приблизиться к их образному мышлению и пониманию прекрасного.

Фигура женщины, кормящей ребенка
Кот-д'Ивуар. Начало XX века
Дерево, патина; резьба. Высота 61,5 см
В 1965 продана на аукционе в городе Анжер, до 1972 — в коллекции Галереи Роберта Штоллера (Мюнхен), с 1972 — в коллекции Экхарда Бределя (Дармштадт, Германия); приобретена в среде бытования до 1914



EDAS

школа-студия ЭДАС
владислава кирпичева
с
тысяча
девятьсот
семьдесят
седьмого
года

Владислав Кирпичев считает, что все дети гениальны, и на протяжении сорока лет доказывает это, добиваясь результатов, в которые трудно поверить, если не видеть процесса своими глазами.

Дети, начиная с 2 и до 18 лет, учатся в EDAS работать с базовыми основами архитектуры – формой, пространством, ритмом, фактурой, цветом – тем, что предшествует архитектуре и в чём состоит сущностное её содержание.

Архитектор Стивен Холл, который следит за развитием EDAS в течение, по крайней мере, 20 лет, называет эти работы экстраординарными. "Это редкие и красивые вещи", говорит он, сравнивая EDAS с легендарным Блэк Маунтин колледж.

Грэг Линн, архитектор и теоретик из Лос-Анджелеса, называет эту школу удивительной: "Они заставляют детей думать о перемещениях, энергетике, ландшафте и городской жизни, и всё через рисунки, эскизы и модели, а мировые архитекторы и урбанисты приезжают поговорить с ними об этом. Это вдохновляет и тех и других..."

Справка: Школа-студия EDAS Владислава Кирпичева основана в Москве в 1977 году.
Владислав Кирпичев – архитектор, лауреат премии ЮНЕСКО, лауреат Государственной премии РФ в области литературы и искусства, профессор Frankfurt University of Applied Sciences, UCL (Bartlett School of Architecture), Greenwich University School of Architecture (London, UK), гость-профессор Staedelschule Frankfurt, ZKM Karlsruhe (Germany), Aarhus School of Architecture (Denmark), di'angewandte Wien (Austria).



Мая Сибирякова, 6 / Аня Сибирякова, 5 2013

Осенью 2016 года EDAS открывает студию в Санкт-Петербурге, работа в которой будет вестись по её методике и авторским программам.

В рамках сотрудничества с Государственным Эрмитажем будет проведён первый пространственно-аналитический воркшоп с участием студий EDAS и EDAS_SPb и учеников Школьного Центра Государственного Эрмитажа, во время которого Владислав Кирпичев расскажет об истории создания и деятельности EDAS.

реклама

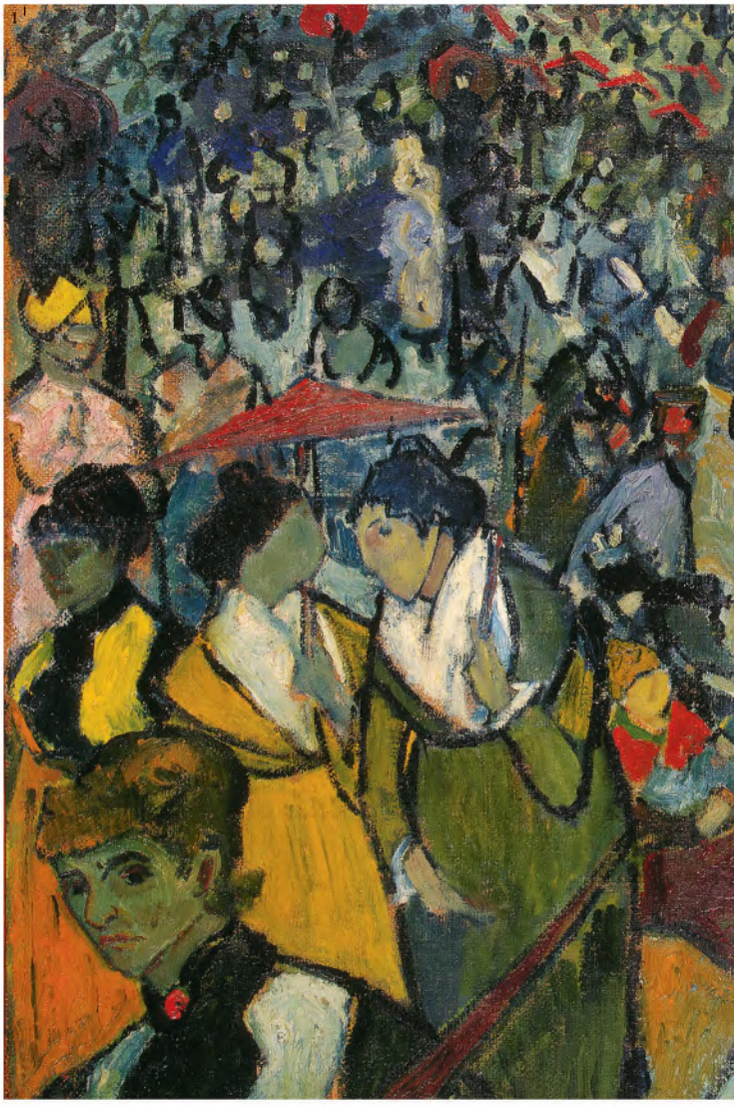
EDAS
Москва, 101000, Чистопрудный бульвар, 14-3-20
+7 916 366 1628
sasha@edas-moscow.com

EDAS St PETERSBURG
Санкт-Петербург, 197101, Кронверкский проспект, 35-9
+7 921 947 5599
studio-mishin@yandex.ru

В ПОРЯДКЕ ОБМЕНА

КОЛЛЕКЦИЯ «НОВЕЙШЕГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА» МЕЖДУ МОСКВОЙ И ЛЕНИНГРАДОМ. 1928–1932

ИДЕЯ ПЕРЕВЕСТИ ЧАСТЬ КОЛЛЕКЦИИ В ЭРМИТАЖ ВПЕРВЫЕ ПРОЗВУЧАЛА В 1924 ГОДУ — В ПОРЯДКЕ «ОБМЕНА» СОБРАНИЯМИ С МУЗЕЯМИ МОСКВЫ. ОДНАКО НИ В 1924-М, НИ ПОЗДНЕЕ, КОГДА В ТЕЧЕНИЕ ТРЕХ ЛЕТ ШЛИ ВЫДАЧИ ЭРМИТАЖНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В МОСКВУ, ЗАЯВКА ЭРМИТАЖА НА КАРТИНЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГМНЗИ ВЫПОЛНЕНА НЕ БЫЛА.

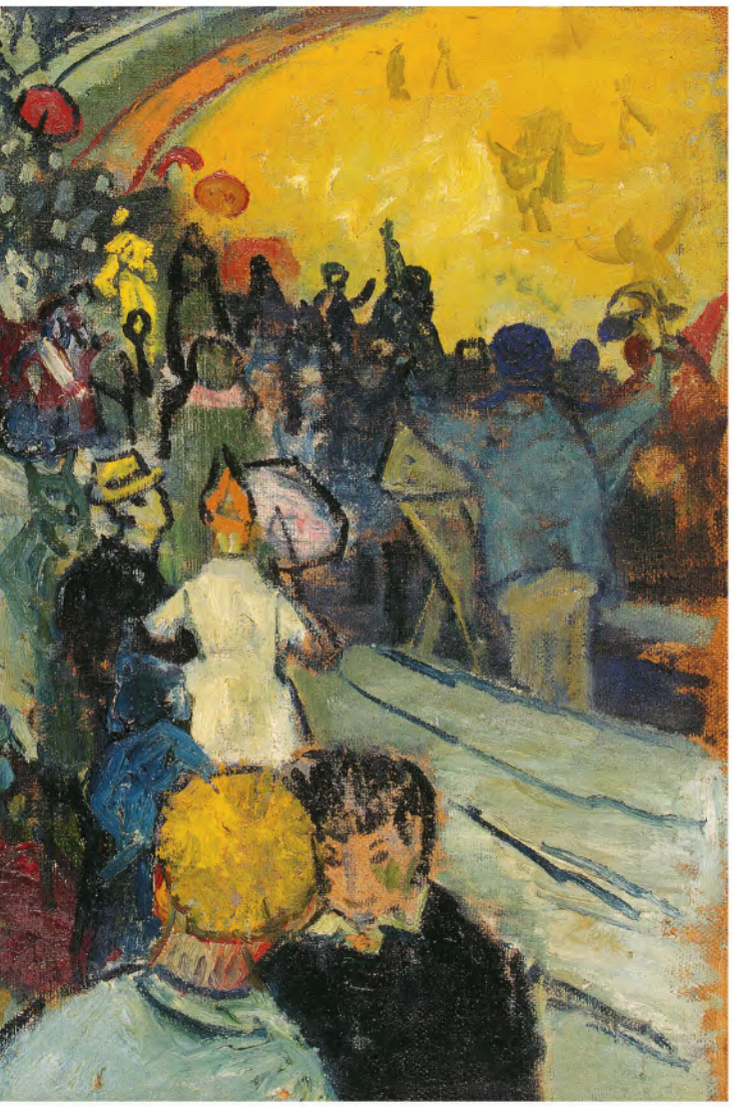


ЕКАТЕРИНА ЛОПАТКИНА

«Новейшая французская живопись», поступившая в распоряжение советского музейного фонда после национализации из собраний С. И. Щукина и И. А. Морозова [1], представляла в конце 1910-х — начале 1920-х интерес для нескольких формирующихся государственных собраний. В период с 1919 по 1922 год на часть этих произведений претендовали петроградский Музей художественной культуры и московский Музей живописной культуры [2].

В 1923-м о необходимости передать часть фондов Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ) в Петроград, в только что созданный Отдел новой живописи Русского музея, писал К. С. Малевич [3].

Впервые идея перевести часть коллекций в Эрмитаж была высказана в 1924 году — в порядке «обмена» собраниями с музеями Москвы. Переговоры о выдаче из Эрмитажа части собрания «старой» западноевропейской живописи в московские музеи начались в декабре 1922 года. С самого начала все перемещения художественных произведений из одной институции в другую представлялись частью межмузейного обмена, в рамках которого каждый музей имел право на развитие своего собрания. Для Эрмитажа эта возможность виделась в расширении хронологических рамок коллекции; в июле 1924 года А. Н. Бенуа писал управляющему ленинградскими музеями Г. С. Ятманову: «Особенно важно было бы Эрмитажу получить образцы творчества французских импрессионистов, нео-импрессионистов, Пикассо и другие явления новейшего западного искусства, которое представлено в московских музеях в большом изобилии, тогда как у нас нет ни единого произведения этой категории». Ни в 1924-м, ни позднее, пока в течение трех лет шли выдачи эрмитажных произведений в Москву, заявка Эрмитажа на картины из собрания ГМНЗИ выполнена не была. Однако руководство музея и не настаивало на ее выполнении: гораздо важнее было то, что в ноябре 1927 года, после того как в Москву отправилось более 500 произведений живописи и скульптуры старых европейских мастеров, представителями Музея изящных искусств Н. И. Романовым и А. М. Эфросом было дано





«письменное заверение» в том, что претензии Музея изящных искусств на картины и скульптуры Эрмитажа исчерпаны [4].

Менее чем через год после подписания указанного документа, 25 октября 1928-го, в Эрмитаж поступило распоряжение по Главнауке и Главискусству, с указанием в месячный срок «произвести обмен части коллекции Музея нового западного искусства, необходимой для пополнения Эрмитажа, на часть его коллекции по старому западному искусству, необходимой для Музея изящных искусств»[5]. В марте 1929-го в Эрмитаж было направлено два списка: «заявка» Музея изящных искусств и перечень произведений, предлагаемых Эрмитажу Музеем нового западного искусства. Дать ответ на заявку ГМИИ Эрмитаж был способен — и переписка с аргументами «за» и «против» (или, как тогда писали, «мотивировками») затянулась на несколько лет. В отношении же перечня из ГМНЗИ было необходимо мнение сторонних экспертов: своих специалистов по новейшему искусству в музее не было. Эрмитаж обратился в секцию ИЗО Союза работ-

1 | **Винсент Ван Гог**
Арена в Арле
Франция. 1888
Холст, масло. 73 × 92 см
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016
Инв. № ГЭ-6529

2 | **Поль Гоген**
Te avae no Maria. Месяц Марии
Франция. 1899
Холст, масло. 96 × 74,5 см
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016
Инв. № ГЭ-6515

ников искусств [6], и в официальную «комиссию по отбору картин» был делегирован художник В. В. Суков (1885–1942). Позднее к комиссии присоединились художники В. В. Лебедев (1891–1967), К. С. Малевич (1879–1935) и Н. А. Тырса (1887–1942) [7]. В результате их работы и переговоров с ГМНЗИ, занявших почти год, 23 февраля 1930-го в Эрмитаж прибыло 43 произведения [8].

Новые приобретения было решено разместить в постоянной экспозиции на втором этаже Малого Эрмитажа, в восточной части Петровской галереи, в зале 57 (ныне зал 262); в апреле 1930-го экспозиция уже была открыта для публики.

Однако вскоре после получения произведений (в феврале 1930 года) Эрмитаж инициировал новые переговоры о дополнительной выдаче из коллекции ГМНЗИ. После открытия «галереи новейшей живописи» директор Эрмитажа Л. Л. Оболенский и врио заведующего Картинной галереей В. Ф. Миллер направили в ГМНЗИ письмо, где была дана оценка ленинградской коллекции французского искусства: «Устроенная Эрмитажем выставка произведений новейшего французского искусства, несмотря на включение в нее не только присланных из МНЗИ картин, но и всего материала, относящегося к этой области, какой только можно было найти в Ленинграде, доказала, что при наличных ресурсах Эрмитаж в состоянии дать лишь очень бледное, местами искаженное представление о новейшем французском искусстве, многие важнейшие этапы которого могут быть здесь показаны лишь в качественно низких и к тому же малочисленных образцах. Такой состав коллекции является одинаково трудно используемым и в политико-просветительном отношении, и в плане удовлетворения ленинградской художественной общественности» [9].

Исходя из этих мнений Эрмитаж вновь «возбуждает ходатайство о дополнительном выделении картин из МНЗЖ в Гос. Эрмитаж» [10]. В ходатайстве было затронуто сразу несколько важных тем: впечатление ленинградской общественности и сотрудников Эрмитажа от обмена с московскими музеями (обмен виделся неравноценным, «несправедливым»), возможности передачи экспонатов из Эрмитажа в ГМНЗИ («Гос. Эрмитаж готов передать МНЗЖ две работы Леона Фредерика, одну картину Валоттона, и идя на крайнюю жертву — одну скульптуру Родэна»), изменения в подходе к отбору картин со стороны Эрмитажа («Гос. Эрмитаж пополняет список менее значительными произведениями, показ которых необходим при социологическом построении экспозиции»).

Перемены в подходе к формированию коллекции и, в дальнейшем, к созданию постоянной экспозиции французского искусства конца XIX — начала XX века были связаны с назначением нового руководителя Сектора западноевропейского искусства (в 1930-м заведующей стала Татьяна Львовна Лиловая [11]), а также нового куратора «отделения промкапа [12]» — Валентина Фридриховича Миллера [13]. Миллер считал, что экспозицию «необходимо будет строить по определенным культурным эпохам, но так, чтобы каждая культурная эпоха стала понятна с точки зрения ее социологической необходимости, как определенная культурная формация» [14]. Более подробно свой принцип отбора экспонатов он охарактеризовал во время выступления на собрании 3 июня 1931 года: «До сих пор все наши экспозиции и все наше искусствоведение, в т. ч. и марксистское, пользовались тем отбором, который произведен современным западным искусствознанием с точки зрения современных художественных течений, — т. е. им выделены только те основные линии, которые приемлемы для современного передового буржуазного искусства и важны для понимания его развития. Салонное искусство и мелкобуржуазное искусство выведено из круга изучения и в музеи не вводилось. Использование этого материала позволяет нам развернуть полную картину» [15]. «Стилистический» подход, предложенный художниками Суковым, Тырсой и Лебедевым, сменился «историко-социологическим» подходом Миллера, а смена ключевого принципа отбора неизбежно привела к изменению запроса на произведения из ГМНЗИ. Все те работы, которые в свое время художники сочли «второстепенными», стали важны для показа «эпохи промышленного капитализма».

Новые запросы Эрмитажа вызвали бурю негодования в ГМНЗИ. В ответ было подготовлено письмо директора ГМНЗИ Б. Н. Терновца в Главнауку (с копией Эрмитажу) — гневная отповедь, полная едких выпадов в адрес ленинградского музея и его сотрудников [16]. В письме с явным возмущением подчеркивалось (слова выделены прописными буквами в оригинале): «Характеристику ПОЛУЧЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НОВОГО ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА, которую дает Эрмитаж в своем отношении ("качественно низкие образцы", "бледное, местами искаженное представление о новейшем французском искусстве"), — Государственный Музей Нового Западного Искусства считает СОВЕРШЕННО НЕДОПУСТИМОЙ, ИЗВРАЩАЮЩЕЙ ФАКТЫ И В КОРНЕ НЕПРАВИЛЬНОЙ. Гос. Музей Нового Западного Искусства утверждает, что, получив данную коллекцию, Эрмитаж обладает лучшим, чем где-либо на европейском континенте (за исключением Парижа), собранием нового французского искусства: по своей полноте, разносторонности и внутренней ценно-

сти данная коллекция несравнимо сильнее того, что имеют в своем распоряжении Берлинская, Мюнхенская, Венская, Дрезденская, Римская, Венецианская и другие главнейшие галереи современного искусства, КОТОРЫЕ НЕ В ПРИМЕР ЭРМИТАЖУ НЕ ПРЯЧУТ, НЕ ЗАПИРАЮТ ОТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ СВОИХ СОБРАНИЙ ПО НОВОМУ ЗАПАДНОМУ ИСКУССТВУ, НО ИМИ ГОРДЯТСЯ». Кроме того, сотрудники ГМНЗИ выражали свое сомнение в самой идее показа «новейшего западного искусства» в Эрмитаже: «Гос. Музей Нового Западного Искусства считает ОШИБОЧНЫМ ПОКАЗ ПОЛУЧЕННОГО МАТЕРИАЛА В СТЕНАХ ЭРМИТАЖА; искусство эпохи развитого промышленного капитализма обладает слишком специфическими, принципиально новыми чертами, делающими показ его совместно с классическим искусством предыдущих эпох методологически неправильным; это искусство требует [от] зрителя слишком различных установок в восприятии; вот почему всюду в Европе новейшее искусство (начиная с импрессионистов) демонстрируется отдельно, в отдельных музейных зданиях (Берлин, Вена, Дрезден, Мюнхен, Рим и т. д.); известным исключением является лишь Лувр, где за последние годы показывают произведения импрессионистов, но отнюдь не современных художников, как Дерен, Пикассо и др. Музей НЗИ считает, что поднимаемый им вопрос должен подвергнуться серьезному обсуждению; желанию Эрмитажа во что бы то ни стало расширяться на все эпохи, на все страны, должен быть положен разумный предел, и вопрос о показе новейших французов в Ленинграде, не в здании Эрмитажа, а в другом музейном помещении, — должен быть всесторонне изучен»[17]. Указывалось также на то, что Эрмитаж в своих предыдущих требованиях исходил «из вкусовых, эстетических», а не социологических оснований.

Тем не менее, руководствуясь идеей создания «социологической экспозиции», ГМНЗИ согласился выделить Эрмитажу «ряд просимых работ» и даже предоставить дополнительные произведения, которые «дадут возможность шире развернуть социологическую экспозицию и пополнят представление об отдельных художниках». В итоге 5 декабря 1930 года в Ленинград было направлено 36 работ, с условием «принять к сведению официальное заявление представителей Эрмитажа о том, что никаких новых претензий на передачу художественных произведений из Музея Нового Западного Искусства в Эрмитаж предъявляться не будет»[18].

Картины оказались доставлены в два этапа: 30 работ было получено 10 января, еще шесть — 4 марта; причиной задержки стало то, что в ГМНЗИ с них снимали копии. По прибытии второй партии, с 7 по 31 марта 1931 года, в Эрмитаже организовали временную выставку «картин новейших французских художников» — в зале 57, в котором уже были размещены произведения, полученные ранее. В 1932-м коллекцию переместили: 1 мая на третьем этаже Зимнего дворца была открыта экспозиция «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма».

1 С 1918 года — I (щукинское) и II (морозовское) отделения Государственного музея нового западного искусства.
2 См.: *Карасик И.* Музей художественной культуры. Эволюция идеи // Русский авангард. Проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001. С. 13–22.
3 См.: *Малевич К.* Русский музей. К обмену художественных произведений между Москвой и Петроградом // Жизнь искусства. 1923. 24 апр. № 16 (891). С. 13–14.
4 См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 865. Л. 1 об.
5 Там же. Л. 3.
6 Сорабис (Союз работников искусств) существовал в 1918–1932 годах.
7 См.: Там же. Д. 866. Л. 35.
8 См.: Там же. Д. 1930.
9 ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 10.
10 Там же. Л. 11.
11 **Татьяна Львовна Лиловая (1899–1980)** окончила в 1925 году Академию художеств по специальности «Художник-скульптор». В конце 1920-х работала в Музее революции. В Эрмитаж пришла в 1930 году и проработала шесть лет: с 1930-го по 1934-й — заведующей Сектором западноевропейского искусства, с 1934-го по 1936-й — заместителем директора по научной работе. См.: АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 481.
12 Промышленного капитализма.
13 **Валентин Фридрихович Миллер (1896–1938)** был зачислен в штат Картинной галереи в 1929 году и проработал в Эрмитаже до 1937-го. Сферой его научных интересов была история французского и немецкого искусства Нового времени: во второй половине 1930-х Миллер опубликовал несколько научных трудов — о Гюставе Курбе, Адольфе Менцеле, Никола Пуссене, а также каталог эрмитажной части собрания «Выставки бельгийского искусства XIX–XX веков». В декабре 1937-го был арестован как «эстонский шпион» и приговорен к смертной казни, приговор приведен в исполнение 18 января 1938 года. См.: Эрмитаж. История и современность. 1764–1988. М., 1990. С. 102.
14 АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 113. Л. 15.
15 Там же. Д. 1185. Л. 42.
16 См.: ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 20.
17 Там же. В черновике документа был и такой абзац: «Неуменье подойти к данному материалу и использовать его в политико-просветительном направлении характеризует не столько полученный материал, сколько состояние просветительной работы в Эрмитаже, не имеющей, по всей вероятности, к тому же, нужных специалистов для надлежащей ориентации в новом и незнакомом материале. Это опасение в "неподготовленности" Ленинграда к подходу и усвоению полученного материала усиливается тем фактом, что работники Эрмитажа отказываются, пытаются отделаться от наиболее характерных, принципиально последовательных работ "левого" художника ("Разговор" Матисса)» (Там же. Л. 28 об.).
18 АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 1030. Л. 110.

Оскар Кокошка осматривает выставку Греко в венском Музее истории искусств
Вена 1960



Карло Л. Раггьянти (журнал «Художественная критика», Флоренция, 1973), по тексту каталога «Эмилио Грэко: Выставка в Государственном Эрмитаже» (Л., 1979):

«Как герменевтическая и точная латынь смогла быть в течение веков несравнимым средством общения и основой для преобразований и внесения нового содержания, так и в истории европейской культуры существовало какое-то тяготение, позволившее в любые времена многим художникам чувствовать себя частью древней средиземноморской и греческо-римской цивилизации, которая продолжала существовать и оказывать глубокое влияние на различные во времени эпохи. Речь не идет о высокообразованном или особом художественном языке, а о чем-то имманентном, не имеющем "до" или "после", являющемся не предпосылкой или заключением, а частью диалога или драмы, которая игнорирует случайное расположение персонажей».



4

Сады



Джон Спайерс
Сад Прайви-Гарден
Около 1778
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016



«Ничего не чувствую... только грустно... Для чего цветут
эти деревья? Красота чистой, абсолютной физиологии...
Всё арифметично, поразительно эволюционно.
Это тишина. Человек ушел на обед, может, спит —
и хоть на время оставил в покое землю...
Не тепло — не холодно... А где же птицы?
Это что, земля, где весной нет птиц? Жаль...»

Сокуров А. ***Комментарии к итальянским фотографиям*** // Сокуров А. В центре океана. СПб., 2011.

Михаил Дединкин

ИМПЕРАТРИЦА И САДОВНИК

ВЫСТАВКА В КОРОЛЕВСКОМ ДВОРЦЕ ХЭМПТОН-КОРТ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ) АПРЕЛЬ–СЕНТЯБРЬ 2016

Вид на парк Буши возле входа в Хэмптон-Корт
Кисть и тушь; акварель поверх наброска карандашом
350×500 мм; ОР-7611
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



ВЫСТАВКА ПРИУРОЧЕНА К ПРАЗДНОВАНИЮ 300-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛАНСЕЛОТА «КЕЙПЕБИЛИТИ» БРАУНА (1716–1783), КРУПНЕЙШЕГО АНГЛИЙСКОГО САДОВОГО ДИЗАЙНЕРА XVIII ВЕКА. ЗА СВОЮ ДОЛГУЮ ЖИЗНЬ МАСТЕР СОЗДАЛ БОЛЕЕ 200 ПАРКОВ ВО ВСЕХ КОНЦАХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ. СРЕДИ ЕГО КЛИЕНТОВ, КОТОРЫХ ОН ПОРАЖАЛ УНИКАЛЬНОЙ СПОСОБНОСТЬЮ ПРИДАВАТЬ ЖИВОПИСНЫЙ И «ЕСТЕСТВЕННЫЙ» ХАРАКТЕР ЛЮБОМУ УЧАСТКУ, БЫЛО ДВА КОРОЛЯ, ВОСЕМЬ ПРЕМЬЕР-МИНИСТРОВ И БО́ЛЬШАЯ ЧАСТЬ ЧЛЕНОВ ПАЛАТЫ ЛОРДОВ.

Западный фасад королевского дворца в Хэмптон-Корте
Перо и чернила; акварель поверх карандашного рисунка. 548×753 мм
ОР-7683. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Южный и восточный фасады королевского дворца в Хэмптон-Корте
Перо и чернила; акварель поверх карандашного рисунка. 550×430 мм
ОР-7684. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Именно этот стиль Брауна имела в виду императрица Екатерина II, писавшая Вольтеру: «Я страстно люблю теперь сады в английском вкусе, кривые линии, скаты, пруды в форме озер, архипелаги на твердой земле, и глубоко презираю прямые линии и аллеи с бордюрами. Ненавижу фонтаны, которые мучают воду, давая ей течение, противное ее природе <…> словом, англомания преобладает в моей плантомании».

Усилия русского посла в Лондоне Мусина-Пушкина пригласить именитого британского садовника успехом не увенчались. Браун был уже в весьма преклонном возрасте и занимал превосходную должность королевского садовника в Хэмптон-Корте. По его рекомендации в Петербург в 1779 году был приглашен Джеймс Мидер, садовник герцога Нортумберлендского, из Сайон-Хауса (в окрестностях Лондона). Именно ему императрицей был поручен Английский парк в Петергофе, который создавался в 1780-х в сотрудничестве с Джакомо Кваренги. Это первый столь масштабный проект по разбивке нового пейзажного парка в России.

При посредничестве Мидера императрица получила альбом со 100 видами парков и дворца в Хэмптон-Корте, созданными Джоном Спайерсом, который на протяжении 20 лет был ассистентом и рисовальщиком в мастерской Брауна.



Демонстрируя не только прославленные регулярные сады королевской резиденции, но и пейзажный парк Буши, развившийся из оленьего зверинца, Спайерс очень точно передал специфику эстетического взгляда своего учителя на преображение природы в современном английском парке.

Второй альбом, присланный тогда же Спайерсом в Россию, содержал 50 различных набросков, по сути — идей создания «естественного пейзажа», и архитектурных проектов садовых павильонов, мостов, оград, демонстрирующих разнообразие задач, которые приходилось решать мастерской великого садовника. Для современного исследователя этот графический комплекс представляет уникальную возможность комплексно оценить творческий диапазон работы «Кейпебилити» Брауна.

Вероятно, интерес царицы к самой старой английской резиденции стимулировало и то обстоятельство, что в заказанном ею Веджвуду «Сервизе с зеленой лягушкой» среди почти тысячи видов живописных и исторических мест Англии не было ни одного изображения Хэмптон-Корта, знаменитого дворца Генриха VIII.

Хотя самого Спайерса не пригласили на русскую службу, его труд щедро оплатили, а созданные им вещи поступили в Эрмитаж. Их появление в России на рубеже 1770–1780-х связано с важными эволюционными изменениями во взглядах

Вид на вазы с южной стороны королевского дворца в Хэмптон-Корте
Перо и чернила; акварель поверх карандашного рисунка
365×452 мм
ОР-7672
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Вид на парк Буши: пруд Дианы и дорога к Теддингтону
Перо и чернила; акварель поверх карандашного рисунка
320×425 мм
ОР-7616
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



императрицы на ландшафтный дизайн. В эти годы на смену ранним садам, обильно украшенным многочисленными разностильными памятниками и архитектурными павильонами, приходят парки, где пейзажные декорации создаются с минимальным участием архитектора. Несомненно, свою роль здесь сыграл заочный диалог Екатерины с «Кейпебилити» Брауном над листами привезенных в Россию английских альбомов.

Так случилось, что история их появления была забыта еще в конце XVIII века, а рисунки потеряли авторство. Установить их происхождение и связанные с этим события удалось уже в нынешнем столетии, а выставка стала завершением многолетней работы над этим сюжетом. Хотя для экспонирования было выбрано лишь чуть более 60 произведений Спайерса, в каталоге опубликованы все рисунки художника, хранящиеся в Эрмитаже.

Он был масштабным художником и проектировал не сады, а целые ландшафты. Ознакомившись с поместьем, где ему предстояло работать, он обычно говорил, что «видит тут большие возможности», отсюда и пошло его прозвище. Традиционно Брауна[2] изображают обычным ремесленником, случайным реформатором, который не делал почти ничего, разве только сажал деревья красивыми кущами. На самом же деле еще никто не перелопачивал столько земли и не действовал с таким размахом. Чтобы создать «греческую долину» в поместье Стоу, его рабочие вывезли на тачках 23 500 кубических ярдов земли и камней.

УМЕЛЫЙ БРАУН[1]

Билл Брайсон



Ханна Нортэм за работой над скульптурой садовника Ланселота Брауна
Фото: Grahame J. Wickings

Отец Брауна был фермером-арендатором в нортумберлендском поместье под названием Киркхарле. Там в 14 лет Браун стал учеником садовода — и проработал целых семь лет, но потом уехал из Нортумберленда на юг, возможно — в поисках более благоприятного климата, так как страдал астмой. Что он делал в следующие несколько лет, неизвестно, но, должно быть, уже отличился, ибо вскоре после смерти Чарльза Бриджмена лорд Кобэм выбрал его на должность главного садовника в поместье Стоу. Брауну было всего 24 года.

У Брауна в подчинении оказался штат из 40 человек; он служил не только главным садовником, но и казначеем. Постепенно он взял на себя управление целым поместьем, стал заведовать и садовыми и строительными проектами. Несомненно, так он получил еще и дополнительное образование, потому что вскоре стал весьма компетентным и даже искусным архитектором. В 1749 году лорд Кобэм умер, и Браун решил основать собственное дело. Он переехал в Хаммерсмит, тогда — деревню к западу от Лондона, и начал карьеру «свободного художника». В возрасте 35 лет он уже вошел в историю как Умелый Браун (Capability Brown).

В Хевенингеме, графство Суффолк, Браун поднял на 20 футов большую лужайку. Он играючи пересаживал взрослые деревья и так же играючи перемещал целые деревни. Чтобы облегчить задачу, Ланселот Браун изобрел машину, которая могла поднять дерево на целых 36 футов, при этом не повредив его, — настоящее чудо!

Он посадил десятки тысяч деревьев — только в одном Лонглите их было 91 тысяча. Он проектировал озера, которые отнимали сотни акров плодородных фермерских земель (обстоятельство, которое почти наверняка приводило его клиентов в замешательство). В Бленэме красивый мост пересекал жалкий ручеек; Браун создал по обеим сторонам от него озера — и пейзаж преобразился.

1 Фрагмент книги Билла Брайсона «Краткая история быта и частной жизни» (М., АСТ, 2014; пер. Т. Трефиловой).
2 Ланселот Браун (1716–1783) — английский ландшафтный архитектор.



Ханна Нортэм за работой над скульптурой садовника Ланселота Брауна
Фото: Grahame J. Wickings

Он пытался представить себе, как бы выглядели его ландшафты через 100 лет. Задолго до того, как это стало общепринятым, он использовал почти исключительно местные деревья. Подобные штрихи придавали садам Брауна необычайно естественный вид, хотя на самом деле они были детально спроектированы, едва ли не до последней коровьей лепешки.

Он был скорее инженер и ландшафтный архитектор, чем садовник, и обладал особенным даром «обмана зрения»: устраивал, к примеру, два озера на разных уровнях, которые выглядели как одно большое. Ландшафты Брауна были, так сказать, «более английскими», чем сама сельская Англия, в которой он их создавал; он проектировал свои сады с таким размахом, что нам теперь трудно представить, каким это было новшеством по тем временам.

Браун называл свою работу «созданием местности». Многие пейзажи сельской Англии, может быть, и выглядят так, будто они были такими испокон века, однако на самом деле они в основном созданы в XVIII столетии, и здесь огромная заслуга Ланселота Брауна. Если его и можно назвать ремесленником, то Ремесленником с большой буквы.

Браун работал под ключ, брал на себя весь комплекс работ: от проекта сада до посадки растений и последующего ухода за ними. Работая усердно и быстро, он управлялся с множеством заданий одновременно. Говорили, что ему хватает часовой беглой экскурсии по поместью, чтобы придумать всеобъемлющую схему усовершенствований. Самыми привлекательными в методе Брауна были его дешевизна и предусмотрительность. Стриженые газоны с цветниками, фигурно обрезанные деревья и мили низких изгородей требовали постоянного ухода. Ландшафтные сады Брауна, в общем и целом, существовали сами по себе.

К тому же он был чрезвычайно практичным. Там, где другие строили храмы, пагоды и склепы, Браун возводил павильоны, которые выглядели как изысканные беседки, а на самом деле представляли собой молочные фермы, псарни или дома для рабочих. Проведя юные годы на ферме, он понимал нужды сельского хозяйства и часто предлагал такие изменения, которые повышали его эффективность.

Может, Браун и не был великим архитектором, зато его работы отличаются большой инженерной изощренностью. Прежде всего это касается дренажа, с которым он управлялся лучше, чем какой бы то ни было другой современный ему зодчий, благодаря своему опыту в ландшафтном дизайне. Он был специалистом по грунтоведению задолго до того,



Ханна Нортэм за работой над скульптурой садовника Ланселота Брауна
Фото: Grahame J. Wickings

как появилась такая дисциплина. Под его безупречными ландшафтами порой скрывались сложные дренажные системы, которые превращали болото в луг и не давали ему снова заболотиться в течение целых 250 лет.

Однажды Брауну предложили тысячу фунтов стерлингов за то, чтобы он спроектировал поместье в Ирландии, но он отказался, заявив, что «еще не всё сделал для Англии». За 30 лет работы независимым архитектором он выполнил 170 заказов, преобразовав множество британских поместий. Кроме того, на этом деле Браун разбогател. В течение 10 лет такого труда он зарабатывал по 15 тысяч фунтов в год — и вошел в верхний эшелон только зародившегося среднего класса.

Его достижения восхищали отнюдь не всех. Поэт Ричард Оуэн Кембридж однажды заявил Брауну:

— Я искренне хотел бы умереть раньше Вас, мистер Браун.

— Почему же? — удивленно спросил архитектор.

— Потому что мне хочется повидать небеса до того, как Вы их усовершенствуете, — сухо ответил Кембридж.

Пейзажист Джон Констебл тоже не выносил работ Брауна: «Это некрасиво, потому что неестественно», — говорил он.

Но самым ярым врагом Брауна был архитектор Уильям Чемберс. Он считал, что ландшафты Брауна лишены фантазии, и говорил, что они «мало отличаются от обычных полей». Сам Чемберс полагал: лучшее средство улучшения ландшафта — это строительство в нем как можно более броских зданий. Именно он спроектировал Пагоду, Альгамбру и другие яркие сооружения в Кью.

Чемберс считал Брауна неотесанным деревенщиной, поскольку его речь и манеры были лишены изысканности, но клиенты любили Брауна. Один из них, лорд Эксетер, даже повесил у себя дома портрет Брауна, чтобы иметь возможность смотреть на него каждый день.

Кроме того, похоже, Браун был очень милым, хорошим человеком. В одном из немногих сохранившихся писем он пишет своей жене, что, разлученный с ней делами, он провел день в воображаемой беседе с ней; «и всё бы ничего, вот только жаль, что тебя не было рядом. Твое общество всегда наполняет меня самым искренним восторгом, моя дорогая Бидди. Твой любящий муж». Неплохо для неотесанного деревенщины!

Браун умер в 1783 году в возрасте 66 лет и был оплакан многими.

Мария Меньшикова

САД «А-ЛЯ АНГЛЕЗ»

ЕЩЕ ПРИ ПЕТРЕ I БЫЛА ЗАВЕДЕНА МОДА УСТРАИВАТЬ ПАРКИ С ГАЗОНАМИ И БОСКЕТАМИ В АРАБЕСКАХ ЦВЕТОЧНЫХ УЗОРОВ И ЛИНИЙ ИЗ ЦВЕТНОГО КАМНЯ; БЫЛИ ПРИВЕЗЕНЫ МНОГИЕ ВИДЫ ДЕРЕВЬЕВ, КУСТАРНИКОВ, ЛУКОВИЦЫ И СЕМЕНА ЦВЕТОВ И ТРАВ. НО, УЧИТЫВАЯ ОСОБЕННОСТИ КЛИМАТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ, ЯГОДНЫЙ ТИС ЗАМЕНЯЛИ ЕЛЯМИ, А ВМЕСТО ВЕЧНОЗЕЛЕНОГО КАРЛИКОВОГО САМШИТА ЦАРЬ ПРИДУМАЛ САЖАТЬ ДЛЯ ОКАНТОВКИ ГАЗОНОВ И ДОРОЖЕК... БРУСНИКУ И ЗЕМЛЯНИКУ. ИСТОЧНИКОМ «САДОВОЙ» МОДЫ БЫЛ «АНГЛО-ГОЛЛАНДСКИЙ» ПАРКОВЫЙ СТИЛЬ.

Король Вильгельм III[1] и королева Мария II[2] приехали в Хэмптон-Корт в 1689 году. В XVII веке дворец был окружен парком, который служил местом для охоты, — с естественно растущими деревьями, просторами с зеленой травой и ровными линиями песчаных дорожек. Замок стал любимой летней резиденцией королевской четы.

Оба правителя обожали сады и цветники. Их увлечение началось в Нидерландах, в Хет Лоо[3], где с 1684 года начали создавать сад и цветочный партер. В Англию вслед за патронами приехали садовник и друг короля Ханс Виллем Бентонк и дизайнер Даниэль Маро. Помогали им садовник Гэнди Уайз и, конечно, сам Кристофер Рен[4]. Они вместе с королевской четой создали новый стиль и новый тип садов; «франко-голландский» сад трансформируется в Британии в сад «а-ля англез», отличавшийся в первую очередь планировкой: сад должен был хорошо просматриваться из окон дворца сверху, в перспективе, а растительность не должна была закрывать вид на воду.

Вид на дворец в Хэмптон-Корте и сад
Фото: Мария Николаева

1 Вильгельм III, принц Оранский (1650–1702) — статхаудер (правитель) Нидерландов с 1672 года; король Англии (Вильгельм III) и Шотландии (Вильгельм II) с 1689 го.

2 Мария II (1662–1694) — королева Англии и Шотландии с 1689 года, из династии Стюартов (соправительница своего мужа и кузена Вильгельма III Оранского).

3 Хет Лоо — летний дворец с регулярным парком, располагавшийся в Апелдорне и принадлежавший нидерландской королевской семье. Построен Вильгельмом III в 1680-х годах.

4 Сэр Кристофер Рен (1632–1723) — знаменитый английский архитектор, автор реконструкции центра Лондона после великого пожара 1666 года.

5 Джон Ивлин (1620–1706) — английский писатель, садовод и коллекционер. Один из основателей Лондонского королевского общества.



С 1689 года голландское увлечение цветами привело к появлению в галерее дворца в Хэмптон-Корте китайских ваз с пышными букетами, а также небольших декоративных цветочных клумб под открытым небом. В большом парке преобладали плоские газоны, окантованные карликовым самшитом; появились стриженые пирамиды тиса и пихт, были высажены аллеи каштанов и тысячи лип.

Исторически сад оставался без цветов, но королева Мария задумывается о небольшом саде с мозаикой ярких цветов на клумбах вдоль полянок с травой, декоративными линиями боскетов с ярким мелким гравием. Был спланирован «Собственный садик», цветы и кустарники для которого отбирали специально. На этой территории в 1990-х провели археологические раскопки, благодаря которым удалось реконструировать состав и структуру посадок садовых растений 1690-х годов. Цветы сажали в длинные полосы и завитки бордюров. Клумбы менялись сезонно, дважды: весной они были украшены луковичными растениями — тюльпанами, нарциссами, гиацинтами, ирисами и примулами; летом высаживали однолетники — около 300 сортов ноготков, бархатцев, настурций, лобелий, вербен, петуний, а также душистые травы. Сажали цветы вперемежку, формируя «разноцветные эмалевые» композиции. Акценты создавались высокими, на опорах, кустовыми цветущими многолетниками: жимолостью, астрами, табаками и хризантемами. Из оранжерей выносили растения в кадках; конечно, в числе прочих там были апельсиновые деревья. В саду стояли вазы и скульптуры, били фонтаны.

Петр I в 1689 году провел в Лондоне много времени, жил в доме Джона Ивлина, написавшего книгу о садах[5]. Неоднократно царь посещал Хэмптон-Корт и был гостем Вильгельма III Оранского, который стал его кумиром. Английские и голландские сады повлияли на Петра: он сам много думал об их проектировании и разбивке. Шпалерные партеры и парки Петергофа, Аптекарский огород, сад при дворце А. Д. Меншикова и другие петербургские ландшафты во многом отражают идеи садов в «англо-голландском» стиле, созданных в конце XVII века.

Татьяна Черниговская

ПОЙДЕМТЕ В САД, Я ПОКАЖУ ВАС РОЗАМ… [1]

Связана ли эстетика садов с интеллектуальной жизнью своего времени? Это интересный вопрос, который можно задать историкам культуры для обсуждения в одной гостиной со специалистами по интеллекту, медиевистами.

Всё, на что мы смотрим, что мы слушаем, читаем, едим, пьем, носим, с кем разговариваем, — отражается на формировании нашего внутреннего мира. Регулярные сады дают одно из направлений развития ментальности тех, кто на них смотрит, при условии, что они понимают, что́ они видят (если просто так гуляют среди зелененького, тогда всё равно).

Когда ты смотришь на дерево, которое жило 200–300 лет, — охватывает трепет. Сколько это дерево видело всего, и не метафорически: глаз у него нет, но сколько людей мимо него прошло, сколько под ним сидело, какие стихи они писали и т. д. Из того, что старые деревья молчат, следует только то, что они — молчат. Я бы на месте тех, кто с легкостью берется за топор или электрическую пилу, задумалась, трепетала бы не меньше, чем перед выстрелом в летящую утку. Если не выходить в паранауку — мы просто мало знаем. Из того, что у деревьев нет рук, ног, глаз и ушей, не следует никаких глобальных выводов. От меня как от ученого, конечно, не этого ожидают; я должна была бы сказать: «Ну о чем вы говорите, такие вещи не рассматриваются!» Однако они не рассматриваются, поскольку мы не знаем, как их рассматривать.

Можно ли говорить о сознании деревьев? Это серьезный вопрос. Невозможно искать то, определения чему ты не знаешь (можно только гадать, попадая в одну компанию либо с домохозяйками, либо с самыми лучшими философами). Одна из моих любимых книжек про сады — Дмитрия Лихачева. Это не про «тропинка направо, тропинка налево», это о культуре не меньшей, чем живопись или скульптура. Это другой язык, но это — язык.

Ландшафт с вами говорит. Когда ты попадаешь в Версаль или в Петергоф, это одна история, когда ты в поле — другая история: повесть, роман или стихотворение. Это абсолютно когнитивная вещь.

Льюис Кэрролл. «Алиса в Зазеркалье»

— Ах, Лилия, — сказала Алиса, глядя на Тигровую Лилию, легонько покачивающуюся на ветру. — Как жалко, что вы не умеете говорить!
— Говорить-то мы умеем, — ответила Лилия. — Было бы с кем!

1 Стихотворение Ричарда Шеридана (1751–1816).

Одилон Редон
Женщина, спящая под деревом
Франция
1900/1901
Холст, темпера
35×26 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



ВАЖНО ПОНИМАТЬ, ЧТО ПРИ ОПИСАНИИ, ОСОЗНАНИИ ЧЕГО УГОДНО ЕСТЬ ДВА УЧАСТНИКА; КАК ГОВОРИЛА ЦВЕТАЕВА: «ЧИТАТЕЛЬ — СОАВТОР». САМА ПО СЕБЕ КНИГА НЕ СУЩЕСТВУЕТ, ОНА НАЧИНАЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ В ТОТ МОМЕНТ, КОГДА ЕЕ НАЧИНАЮТ ЧИТАТЬ. ЕЕ СОДЕРЖАНИЕ ЗАВИСИТ НЕ ТОЛЬКО ОТ ТОГО, КАК ОНА НАПИСАНА, — НЕ В МЕНЬШЕЙ МЕРЕ ОНО ЗАВИСИТ ОТ ТОГО, КОГДА И КТО ЕЕ ЧИТАЕТ. ТО ЕСТЬ ЭТО ВСЁ ЕЩЕ XVIII ВЕК ИЛИ УЖЕ XXI?




De Bol Gewoogen
200 Aasen
Verkogt
f 300—


De Bol Gewoogen
300 Aasen
Verkogt
f 1800—




De Bol Gewooge
440 Aasen
Verkogt
f 700—


De Bol Gewooge
410 Aaze
658 —
Verkogt
f 3000—
4200—


De Bol Gewoogen
1000 Aasen
Verkogt
f 1800—



ПРИМИРЯЮЩИЙ ТЮЛЬПАН

Мария Элькина

Блюдо
Турция
Вторая половина XVI века
Фаянс, полихромная роспись
Диаметр 30,5 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Изображения из книги:
Каталог тюльпанов П. Коса (1637)

Глядя на сувенирные тюльпаны в аэропорту Амстердама, едва ли думаешь о том, что луковицы этих цветов попали в Нидерланды в XVI веке из Константинополя[1].

Придворные сады поражали европейцев не меньше, чем военная мощь Османской империи. В 1554 году посол Священной Римской империи в Стамбуле Ожье Гислен де Бюсбек, не забывая писать домой письма с предупреждениями об исходящей от турок опасности, отправил луковицы тюльпанов, гиацинтов, анемон и рябчиков императорских своему другу, известному ботанику Карлу Клуциусу, в Вену. Через некоторое время Клуциус переехал в Лейден, захватив с собой экзотические растения. Уже в 1562 году в Амстердам на корабле прибыл первый большой груз с тюльпанами. Предприимчивые голландцы довольно быстро превратили их выращивание в доходный промысел — и к середине XVII века вошли в такой азарт, что стали втридорога торговать редкими луковицами. Этот короткий, но поучительный период истории называется «тюльпаномания» и часто считается одним из первых зафиксированных случаев биржевых спекуляций с последующим коллапсом (в определенный момент стало очевидно, что цены неадекватно завышены). Османская империя между тем теряла былую мощь, и уже при Ахмеде III (1703–1730) тюльпаны отправились в обратный путь, явившись хрупким, но оттого только более убедительным доказательством временности любого превосходства.

Впрочем, выращивать и продавать — это еще не всё, цветами надо уметь восхищаться и наслаждаться. В этом отношении до сих пор трудно превзойти турок, и навряд ли найдется город, где клумбы занимали бы в городском пейзаже столь же исключительное и важное положение, как в Стамбуле.

Традиционный исламский сад регулярен и обычно содержит определенный набор элементов, поскольку его прообразом является райский сад, описанный в священных текстах. Эдем, куда попадают правоверные мусульмане после смерти, представляет собой место не только красивое, но и чрезвычайно приятное для жизни: их ждут реки воды, молока, вина и меда, фруктовые деревья, тень, спасающая от солнца, и вечно молодые жены. Даже резонно, что цветам, несущим в себе удовольствие куда более эфемерное, чем перечисленные блага, не было отведено важного места в парадизе.

Турки-османы, однако, допускали вольность, именно цветы почитая как важнейший атрибут райского сада. Неизвестно, почему так вышло: то ли по случайности, то ли из-за хороших торговых связей с Дальним Востоком, откуда и происходят многие разновидности цветов, то ли из-за более легкомысленного отношения к жизни.

О том, насколько цветы были популярны, мы можем судить и по свидетельствам путешественников, и по книжным иллюстрациям, и по орнаментам в интерьерах дворцов султанов, и, главное, по тому, как щедро усаживали ими сады. Мы видим цветы на изображениях Адама и Евы из книги Фалнама. Цветочные узоры украшали одежду султанов и стен-

1 Официально Стамбул носил название «Константинополь» вплоть до 1922 года.

Кувшин
Турция
Первая половина XVII века
Фаянс
Высота 39,8 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Антонис ван Дейк
Портрет Джейн Уэнмен, леди Гудвин
Фландрия
1639
Холст, масло
132,5×106 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



ную плитку во дворце Топкапы. К слову, между воинственностью и восторгом перед хрупкой красотой растительного мира — не было противоречия: щиты и мечи тоже вполне могли украшаться орнаментом из тюльпанов.

Сады — штука хрупкая, у них гораздо меньше шансов, чем у зданий, переживать столетия, не претерпев серьезных изменений. Представление о старых садах Стамбула, самые роскошные из которых разбивались при дворцах султанов и часто находились во внутренних дворах, у нас есть благодаря миниатюрам, описаниям и документам. В них обязательно были киоск[2], водоем (фонтан или пруд), кипарисы и — цветы. Из финансовых документов мы знаем, что еще Сулейман I (1520–1566) покупал тюльпаны для дворца Топкапы — вы до сих пор можете обнаружить их в одном из дворов. Хотя ни один из садов султанов не сохранился до сего дня в неизменном виде[3], любовь к цветам пережила и периоды европеизации XIX века, и конец империи — и, больше того, распространилась далеко за пределы императорских покоев, став зрелищем для миллионов прохожих.

В современном Стамбуле вы обнаружите цветы не только в саду во дворе дворца Топкапы, но и в недавно реконструированном городском саду Гюльхане, и вокруг мечетей, и в садике напротив византийской церкви Карие, и на широких берегах пролива. Хороший европейский вкус предполагает, что с цветами обращаются дизайнерскими методами: их высаживают так, чтобы палитра была не слишком разнообразной и не слишком кричащей. В стамбульских же клумбах яркость и богатство красок не почитаются за плохой вкус. Здесь впору проводить параллель с искусством миниатюры, где локальные открытые цвета — не китч, а, наоборот, особенная утонченность, отсутствие боязни перед сильными эмоциями и в то же время умение деликатно и сдержанно с ними обращаться. Непосредственность, общепонятность красоты стамбульских тюльпанов, роз, нарциссов и гиацинтов создает ощущение бесконечного праздника и оказывается чем-то вроде общей платформы для людей, в остальном разговаривающих на разных языках — иногда в буквальном, а иногда и в переносном смысле. Обещание рая, заключенное в распустившихся бутонах, убедительно независимо от того, к какой религии вы принадлежите.

Издалека Стамбул воспринимается лапидарно, как город, где Восток встречается с Западом, и турист из Европы отправляется сюда как в бывший Константинополь, чтобы увидеть Айя-Софию, когда-то главный христианский храм, превращенный сначала в мечеть (после турецкого завоевания), а потом, при Ататюрке, в музей. Сам же город живет современными драмами, каждую из которых можно разглядеть на улицах невооруженным взглядом. Одна из них — противостояние между условными религиозными традиционалистами и условными сторонниками республики (условными — потому что убеждения в политических играх часто незаметно меняют оттенки): здесь сталкиваются даже не разные взгляды, а разный образ жизни. В Бейоглу молодежь за столиками уличных кафе чувствует себя не менее фривольно, чем в Париже, а в религиозных кварталах на другом берегу пролива редко встретишь женщину без платка (это, впрочем, не означает, что люди там менее приветливы).

Здесь бросается в глаза социальное неравенство: в самом центре вы обнаружите кинематографические шаблонные трущобы, где белье сушится на веревках, натянутых над узкими улицами между осыпающимися домами, дороги разбиты, а дети играют в мяч со стенкой. Главное же, Стамбул стремительно растет (население в 1960-х годах составляло полтора миллиона, сейчас — чуть больше 14 миллионов), превращаясь из бывшей имперской столицы в безликий новый мегаполис. На месте старых деревянных домов вырастают простые бетонные коробки, так что первых почти уже и не осталось. Район, где когда-то жили греки, хоть и переполнен прохожими днем, уверенно превращается в руину.

Во всем этом хитросплетенном, полном противоречий и неопределенностей ландшафте цветочные клумбы, в силу своей способности нравиться в равной степени мусульманам, христианам и атеистам, местным и туристам, богачам и беднякам, профессорам и чернорабочим, — играют роль великого примирителя. Перед обаянием тюльпана все оказываются равны.

2___Турецкое название павильона. / 3___Речь идет только о традиционных османских садах. В XIX веке многие сады разбивались и перестраивались на европейский манер.

Руд ван дер Нёт[1]

ИМЕНА САДА

САД РАДОСТИ, РАЙ, ПАРК,
ГЛУШЬ, ПЕЙЗАЖ, — ЭТО ВСЁ РАЗНЫЕ
ИМЕНА САДА.
ДОКАЗАНО, ЧТО ПЕРВЫЕ САДЫ
БЫЛИ НЕ СОЗДАНЫ,
А НАЙДЕНЫ.
ПРИРОДА ВНЕЗАПНО
ПРЕДЛОЖИЛА НАМ СВОИ УСЛУГИ.
САДОВАЯ АРХИТЕКТУРА,
САДОВЫЕ УКРАШЕНИЯ —
ПРОРАСТАЮТ СКВОЗЬ
ПРИРОДНУЮ КРАСОТУ
УЖЕ ДОЛГИЕ ВЕКА.



Поль Гоген
Мужчина, собирающий плоды с дерева
Франция
1897
Холст, масло
92,5×73,3 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

«У окна, рядом с подоконником, он разместил карту своего сада. Вернее сказать, "план". Смотрит и радуется, что сад на картинке в точности такой же, как в жизни. Там ходит садовник, взад и вперед, вдоль и поперек. <...> Первая фигура: le pantaloon. Затем l'été. Третья фигура: la poule. Следом la pastourelle. И, наконец, пятая фигура: le final» (автор называет фигуры контрданса).

Самые старые свидетельства о садах пришли к нам из Египта. В Британском музее хранится изображение изящного сада с водоемами и фруктовыми деревьями вокруг центрального пруда в Фивах, датируемое около 1400 года до н. э. Римляне и греки сажали сады в соответствии с определенным узором — и с деревьями по периметру (в качестве ограды). В центре сада росли плодоносящие деревья и располагался храм с алтарем, часто посвященный Дионису. Эти сады не сохранились, но раскопки, в том числе в Помпеях, раскрыли нам образы садовых украшений, портиков и беседок.

С наступлением эпохи механики гидротехнические сооружения — предвестники фонтанов, искусственные водопады (каскады) — появились в больших европейских садах Возрождения и в рамках мавританского стиля, по сей день ярко представленного в испанской Гранаде, с патио, обязательным прудом и фонтаном. Флоренция и Рим стали первыми городами, где процветание породило загородные виллы в садах: с садовыми стенами, которые украшались цветными барельефами, с разноуровневыми террасами (их разделяли перила со скульптурами), с множеством прудов, — атмосферу спокойной роскоши. Эпоха Ренессанса дала Италии десятки прекрасных садов; в числе них были ландшафтные сады виллы Медичи, просторный сад виллы д'Эсте в Тиволи — один из лучших и богатейших в мире, с бесконечным разнообразием гидротехнических сооружений.

Сады Версаля при Людовике XIV серьезно повлияли на развитие садовой архитектуры и украшений в других странах Западной Европы, доведя до абсолюта принцип симметрии и совершенствование природы. В Голландии начиная с последней четверти XVII века французский стиль диктовал образ модного сада и оригинальный дизайн садов замка Хет Лоо рядом с Апелдорном[2]. Но при упоминании Нидерландов мы немедленно думаем о тюльпанах. Тюльпаны, после того как попали в Голландию из Турции, стали символом высшего социального статуса их обладателей. Доктор Адриан Пау, член Государственного совета Голландии и председатель Ост-Индской компании, в своем доме в Харлеме высадил сотни цветов, окружив их зеркалами и сделав из сотен — тысячи, доказывая, что его богатство беспредельно.

Не только дорогие цветы, но и дизайн сада в целом будут впредь обозначать статус его владельца. В конце XVII века, с ростом спроса на садовую скульптуру, встал вопрос поиска дешевых материалов, простых в изготовлении. Копии из песчаника и мрамора были дорогими, каждая изготавливалась мастером индивидуально. Использование свинца в качестве основного материала оказалось намного лучше; скульптуры стало возможно отливать в пресс-формах, свинец также не сильно подвержен атмосферным воздействиям и не столь дорог, как бронза. Известно, что Петр Великий заказал в Голландии несколько садовых скульптур для своего дворца.

Новым «садовым» материалом начиная с XIX века стал и чугун: из него делали скамейки, стулья и столы, скульптуры и даже фонтаны.

В XVIII столетии, когда человеческая природа как бы рождалась заново, это путешествие состоялось во многом благодаря саду. Английский пейзажный сад стал ступенью и способом достичь совершенства, а «идеальный» пейзаж — моделью и образом утраченной Аркадии. Так начали возникать в трехмерной форме образы римлян, руины, мостики, раковины и пещеры с романтических картин Клода Лоррена.

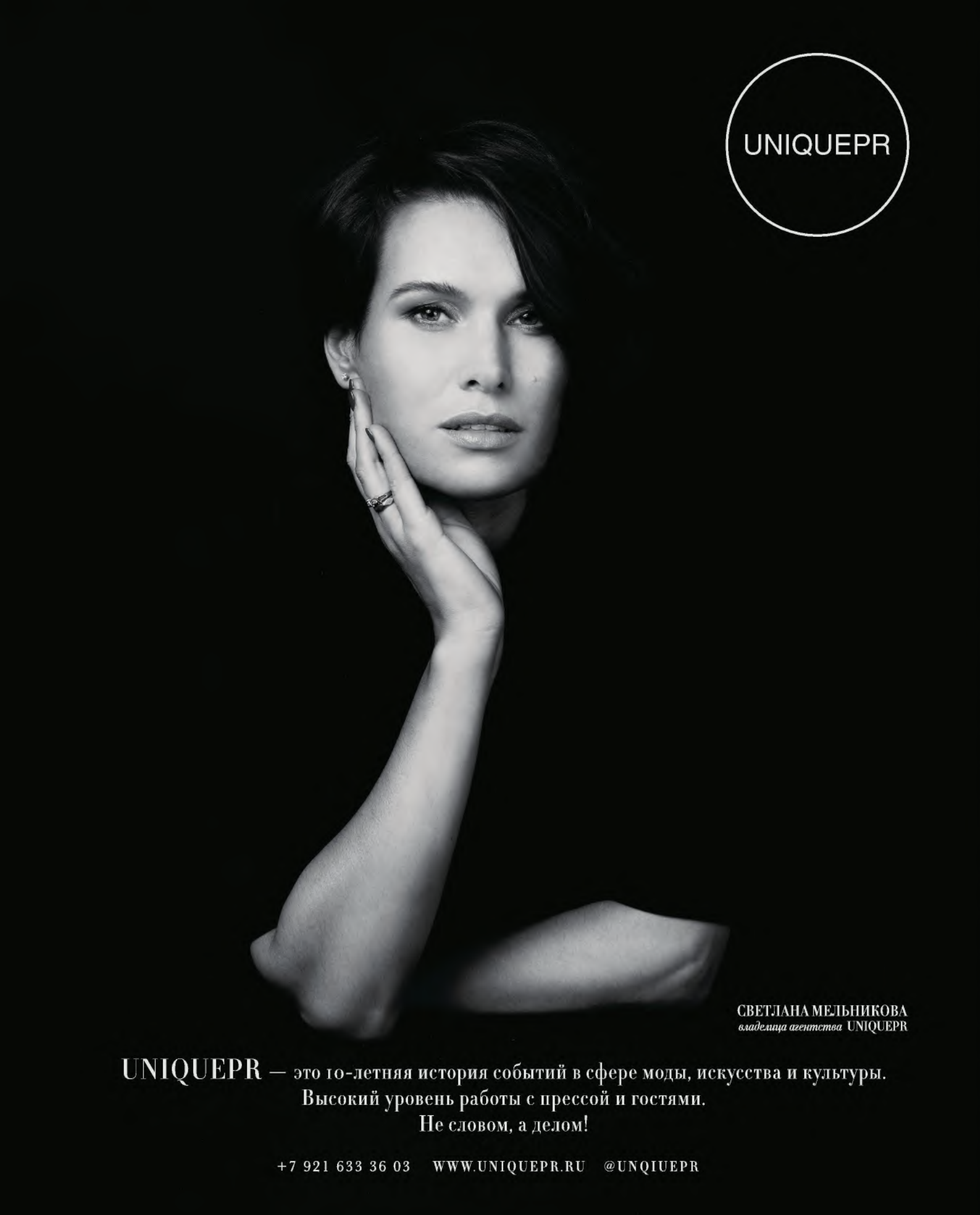
Неоклассицизм периода правления Людовика XVI стал периодом возрождения интереса к классической древности, копиями римских копий. Статуи греческих и римских богов сделались обязательной частью дизайнерской концепции сада. В Нидерландах до сих пор можно найти, на реке Вехт возле Амстердама, несколько загородных домов представителей голландской элиты, так называемые overluinen[3] — с чайным домиком и садом скульптур, солнечными часами из песчаника или мрамора, сделанными по моде тех времен.

Позади амстердамских домов часто расположены классические сады симметричной конструкции, с плотными, ровно стриженными живыми изгородями, клумбами с розами и другими летними цветами. Есть сады с экзотическими растениями, даже японские сады — с особенными азиатскими видами кустарников и деревьев — на традиционной голландской почве. В качестве примера подобной садовой архитектуры можно назвать сад поместья Клинендал в городе Вассенар близ Гааги. Однако новые монументальные сады скульптуры по-прежнему редки и очень престижны. Прежние великолепные проекты — при нынешней стоимости, — к сожалению, ушли в прошлое. Но факт остается фактом: красиво спроектированный и ухоженный либо же полностью одичавший, сад не перестает быть местом, где люди могут спастись от стихии повседневной жизни. Зеленый во всех его формах успокаивает.

1 Руд ван дер Нёт (Ruud van der Neut) родился в 1949 году в городе Хемстеде (Нидерланды). Будучи антикваром по профессии, ван дер Нёт активно сотрудничает с европейскими музеями, создавая стилистические композиции к временным выставкам; публикуется в европейских художественных журналах. Автор книг «Кюрасао: архитектура и стиль», «Антик а ля карт», «Сатира и развлечения в XVII веке». В 2009 году по заданию выставочного центра «Эрмитаж Амстердам» совместно с фотографом Херманом ван Хезденом создал цикл фотографий экспонатов для каталога эрмитажной выставки «Русский императорский двор». Живет и работает в Харлеме (Нидерланды).

2 Архитектор и дизайнер Даниэль Маро (1661–1752) был автором проекта дворца и (частично) проекта оформления сада.

3 Overluin — сад, принадлежащий хозяину дома, но расположенный на противоположном берегу реки.


UNIQUEPR
СВЕТЛАНА МЕЛЬНИКОВА
владелица агентства UNIQUEPR
UNIQUEPR — это 10-летняя история событий в сфере моды, искусства и культуры.
Высокий уровень работы с прессой и гостями.
Не словом, а делом!
+7 921 633 36 03 WWW.UNIQUEPR.RU @UNQIUEPR

Мэтью Дратт[1]

STORM KING ART CENTER



Марк ди Суверо
Jeanne
2014–2015
Предоставлено автором и Spacelime C.C., Нью-Йорк
Фото: Джерри Л. Томпсон

СРЕДИ МНОГИХ ГЛАВНЫХ ПУТЕЙ ИСКУССТВА ЕСТЬ И ТАКИЕ, ЧТО ПРЕДПОЛАГАЮТ ВОЗМОЖНОСТЬ УВИДЕТЬ ЕГО БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ, ЗА ПРЕДЕЛАМИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА, «БЕЛОЙ КОРОБКИ», В КОТОРУЮ ОНО БЫВАЕТ ПОМЕЩЕНО. ИНОГДА ИДЕЯ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТОБЫ ПОКАЗАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В ГАРМОНИИ С ПРИРОДОЙ, А ИНОГДА ОНО, ПО ЗАМЫСЛУ АВТОРА, ОГРОМНО ИЛИ ПРИВЯЗАНО К ЗЕМЛЕ. СРЕДИ НЕМНОГИХ ИНСТИТУЦИЙ, ПОЗВОЛЯЮЩИХ ВИДЕТЬ ИСКУССТВО В ОТКРЫТОМ ПРОСТРАНСТВЕ, МАЛО ЧТО МОЖЕТ СРАВНИТЬСЯ СО STORM KING ART CENTER, РАСПОЛОЖЕННЫМ В ДОЛИНЕ РЕКИ ГУДЗОН, ПРИМЕРНО В ОДНОМ ЧАСЕ ЕЗДЫ К СЕВЕРУ ОТ НЬЮ-ЙОРКА[2].

С момента своего создания в 1958 году, Storm King Art Center (названный по имени горы, возле которой расположен парк) был амбициозным проектом. В то время, когда Нью-Йорк распродавал недвижимость строителям магистралей, пересекающих неосвоенные земли, бизнесмен Ральф «Тед» Огден и его соучредитель, партнер по бизнесу и (затем) зять Питер Стерн решили купить 180 акров в Маунтинвилле, вместе с расположенным на холме замком в нормандском стиле. Идея превратить здание в музей, посвященный американским художникам школы реки Гудзон, таким как Альберт Бирштадт, Фредерик Эдвин Чёрч, Томас Коул, Ашер Браун Дюран, Сэнфорд Гиффорд, Мартин Джонсон Хед и др., чьи работы изображали величественные ландшафты, была благородной, но нереальной: представлялось маловероятным, что люди потратят время на часовую поездку в Нью-Йорк (в 1950-х годах это занимало еще больше времени), дабы посмотреть на искусство.

Замысел Огдена простирался далеко за пределы здания художественного музея; в течение своей жизни он пожертвовал значительные средства на возведение библиотеки, почтового отделения, устройство бейсбольного поля и другие гражданские инициативы в Маунтинвилле. Но самым значительным наследием его и Стерна стал арт-центр, программа выставок которого сфокусирована сегодня на показе современного искусства.

В начале на выставках были в основном гравюры и произведения на бумаге, выполненные такими художниками, как, например, Уинслоу Хомер, работавший рядом. Во время поездки в Европу Огден заинтересовался скульптурой и приобрел около десятка масштабных работ, которые затем были установлены вокруг замка на холме.

Несколько случайных событий, произошедших в разное время, круто изменили курс развития Storm King Art Center и сделали его таким, каким мы видим его сейчас. Вначале вид пейзажа из дома на холме в 1950-х годах был испорчен







гравийным карьером, разрытым для строительства соседнего шоссе. Как рассказывал Дэвид Колленс, долгое время служивший директором и главным куратором музея, здание пребывало в плачевном состоянии: в результате разработки карьера возник крутой обрыв с многочисленными лужами внизу. Были наняты ландшафтный архитектор Уильям Резерфорд и его жена Джойсуит, которым надлежало вернуть пространству его пасторальную безмятежность. Но они сделали гораздо больше, создав природный заповедник и искусно чередуя луга и поля, покрытые высокими местными травами, с холмами и прудами. Вместо того чтобы скрыть вид на прилегающие магистрали, ландшафтные архитекторы подчеркнули их с помощью линии деревьев. Красота парка Storm King Art Center только выиграла, предлагая художникам разные варианты расположения их работ.

Столь же важным было решение сосредоточиться на наружной скульптуре. Это произошло после визита Огдена в студию американского скульптора Дэвида Смита в Болтон-Лэндинге (через два года после его смерти) в 1967-м, где Огден увидел, что скульптуры расположены внутри пейзажа. Он был так впечатлен, что купил 13 произведений: это до сих пор одно из самых существенных приобретений работ Смита. Скульптуры «Исследование арок» (1957) и «Портрет госпожи художницы» (1954/1956–1957) — образцы ранних смитовских выразительных форм, вдохновленных природой и человеческим телом; «XI книг III яблока» (1959) — объекты, преломляющие и отражающие естественный свет и заставляющие зрителя постоянно менять восприятие формы. Это стало поворотным моментом в организации показа произведений искусства и последующих приобретениях и выставках.

Третьим событием (конечно, были и многие другие, но это относится к главным) оказалось решение позволить художественным и ландшафтным произведениям сосуществовать в гармонии, не конфликтуя. Важность подобного решения трудно переоценить, ибо именно этот принцип отличает Storm King Art Center от многих других скульптурных парков и садов мира. Каждый испытывает чувство спокойствия и интимности в пространстве искусства и природы парка, который с течением времени разросся до 500 акров, получил в подарок еще 300 акров прилегающей земли от Star Expansion Company (бывшей фирмы Огдена и Стерна) и более 100 объектов искусства за счет финансовых средств Фонда Огдена, пожертвований Стерна, художников, членов правления и спонсоров, оценивших уникальность парка.

Пожалуй, самым значительным поступком Огдена, умершего в 1974 году, стало приобретение скульптуры «Адонай» (1970–1971; обновлена в 2000-м) Александра Либермана — одного из наиболее монументальных объектов парка. Особая ценность приобретения — в изменении статуса скульптуры как объекта городских площадей мира. Это искусство скорее архитектурного порядка, пространственный мемориал. Я подозреваю, что Стерн воспринял идею с почти мессианской страстью, реализовав целую программу по приобретению работ Либермана: в следующем году был куплен комплекс «Илиада» (1974–1976), а позже — «Адам» (1970), который якобы возмутил президента Ричарда Никсона во время экспонирования в бывшей Галерее искусства Коркоран[3] в Вашингтоне.

Стерн продолжил развивать Storm King Art Center, превратив его в пристанище для художников и зрителей со всего мира. Именно тогда музей приобрел статус коллекции и репутацию международного.

Была и другая инициатива — формирование стратегических взаимоотношений с американским скульптором Марком ди Суверо. Будучи известным политическим художником, противостоявшим истеблишменту (в частности, он выступал против войны во Вьетнаме), ди Суверо создавал произведения, которые трудно приобрести в частном порядке и сложно выставлять как внутри, так и снаружи: абстрактно и дизайнерски эти работы отражают всё — от мифологии до общественных идеалов. В 1975 году, после выставки в Музее американского искусства Уитни, создавшей ди Суверо репутацию, Стерн предложил ему не убирать работы на хранение, а показать в Storm King Art Center. Так начались отношения, которые за эти годы увенчались четырьмя крупными выставками (более 90 скульптур), пятью значительными приобретениями и многочисленными кредитами; в 2011–2012 годах прошла весьма успешная выставка масштабных работ на Губернаторском острове Нью-Йорка, организованная Джоном Стерном, сыном Питера Стерна и нынешним президентом Storm King Art Center, совместно с директором Дэвидом Колленсом. Важность этих отношений такова, что ди Суверо заявил (я перефразирую): «Если бы не Storm King Art Center, я бы никогда не сделал карьеру».







Марк ди Суверо
Figolu. 2005–2011
Сталь. 47'1" × 55' × 23'
Предоставлено автором
и Spacelime C.C., Нью-Йорк
Фото: Джерри Л. Томпсон

Дэвид Смит
Volton XX. 1963
Сталь. 62½' × 34' × 29'
Подарок Фонда Ральфа Огдена
Фото: Джерри Л. Томпсон

Александр Либерман
Илиада. 1974–1976
Окрашенная сталь. 36' × 54'7" × 19'7"
Подарок Фонда Ральфа Огдена
Фото: Джерри Л. Томпсон

Дэвид Смит
Портрет художницы. 1954–1957
Бронза. 5'4" × 4'11¾" × 12½'
Подарок Фонда Ральфа Огдена
Фото: Джерри Л. Томпсон

Александр Либерман
Адам. 1970
Окрашенная сталь. 28'6" × 24' × 29'6"
Подарок Фонда Ральфа Огдена
Фото: Джерри Л. Томпсон

Не все приобретения были столь продуманны, но от этого они не менее существенны и заметны: пример — Momo Taro (1977–1978) Исаму Ногути. Создавая свои работы в Японии, там, где он сейчас проживает, Ногути использует сделанные Резерфордом холмы, обеспечивая дополнительный обзор объектов для посетителей на скамейках, но побуждая их все же подняться на холм.

Еще одна краска спектра Storm King Art Center — Schunnemunk Fork (1990–1991) Ричарда Серра, расположенная на 10 акрах южной окраины парка. Название отсылает к истории подножия горы на территории, которую в 1985 году подарила компания Star Expansion и которая стала государственным парком. Schunnemunk Fork служит также буферной

зоной, охраняющей неприкосновенность Storm King Art Center посреди окружающей застройки. Инсталляция Серра, представляющая собой четыре лопасти, сделанные из кортеновской стали, — выдающаяся вещь. В отличие от большинства его работ, бесчеловечных по масштабу или провоцирующих чувство опасности, в этих горизонтальных монолитах, выходящих из земли и нарезающих пространство, есть спокойствие.

Одно из самых интересных и причудливых произведений в Storm King Art Center — Storm King Wall (1997–1998) Энди Голдзуорти. Менее известный в США на момент приобретения его работ, этот британский художник тогда впервые получил возможность выставиться в американском музее на постоянной основе. Работа выполнена из местных пород камня командой каменщиков, представителей нескольких поколений: она продолжается в пруду и вновь выходит из него, «всплывает», заканчиваясь на границе музея, там, где начинается шоссе. К 50-летию Storm King Art Center Голдзуорти и его команда были приглашены вновь, чтобы создать произведение «Пятеро мужчин, семнадцать дней, пятнадцать валунов, одна стена» (2010) — 250 камней, которые напоминают руины 309-футового кельтского капища.

Вдохновляющая и захватывающая работа Майи Лин Storm King Wavefield (2007–2008) имитирует неровности пейзажа, созданного Резерфордом, — как волны океана, постоянно меняясь в зависимости от той точки, где стоит зритель: выше, вблизи или вдалеке.

Музей процветает под руководством Джона Стерна, который стал президентом в 2009 году и с тех пор существенно расширил публичную программу. Приобретения продолжают совершаться — в разумном темпе. Среди последних — Luba (2009–2010) Урсулы фон Ридингсвард, художника, имеющего давние отношения со Storm King Art Center;



Александр Либерман
Адонай
1970–1971 (2000)
Сталь
29'6" × 63' × 52'8"
Подарок Фонда Ральфа Огдена
Фото: Джерри Л. Томпсон

Барнетт Ньюман
Сломанный обелиск
1963/1967 (демонстрационная копия 2005 года)
Выветренная сталь
25'5" × 10'6" × 10'6"
Фонд Барнетта Ньюмана
Фото: Джерри Л. Томпсон

произведение напоминает резной ствол дерева, но на самом деле изготовлено из наборной доски, которая обработана бензопилой. «Зеркальный забор» Элисон Шотц (2003; обновлен в 2014 году) — подарок, который изящно отсылает к морфологии белых заборов, окружающих многочисленные частные владения в округе, и отражает, словно в зеркале, величественность Storm King Art Center. Еще один образцовый подарок (на сей раз — от корпорации Sony) — «Без названия» (1994) Джоэла Шапиро; произведение восходит к работе Дэвида Смита «Бекка» (1964), с которой все и началось. А «Сломанный обелиск» Барнетта Ньюмана (1963/1967), принадлежащий Фонду Барнетта Ньюмана, никогда не выглядел более величественно, чем в пространстве Storm King Art Center.

Трудно представить, что Storm King Art Center управляется всего лишь вторым поколением руководителей. Главный пункт повестки дня Джона Стерна — преемственность и развитие. В недавнем интервью он отметил: «Мы усердно работаем, чтобы стать еще более цветущими и устойчивыми. Теперь у нас есть электромобили, и в этом сезоне мы запускаем для посетителей новый электрический трамвай на солнечных батарейках. Долгосрочные цели — увеличение возможностей для просмотра и для удовлетворения потребностей растущего числа посетителей, привлечение новых ресурсов для улучшения нашей программы. Например, мы хотим сделать коллекцию более доступной для исследователей, а также повысить свои возможности в деле сохранения экспонируемых работ. Кроме того, мы будем и впредь оказывать содействие развитию карьеры талантливых, молодых художников» (подробнее см.: www.stormking.org).



1___Мэтью Дратт — американский искусствовед, куратор. Родился 8 декабря 1962 года в Филадельфии. В 1993–2001 годах был куратором Музея Соломона Гуггенхайма в Нью Йорке. В 2006 году награжден орденом Искусств и литературы (Франция).

2___Парк Storm King Art Center — музей современного искусства под открытым небом, разместивший на 500 акрах земли более 100 скульптур второй половины XX — начала XXI века.

3___Галерея искусства Коркоран (Corcoran Gallery of Art) — частный художественный музей в Вашингтоне, основанный в 1869 м и обладавший до 2014 го одним из самых полных собраний американского искусства. В 2014 году музей, по решению суда, был ликвидирован (из за финансовых проблем), его здание передано Университету Джорджа Вашингтона, а 17 тысяч работ из художественной коллекции пополнили Национальную галерею искусства.



Торком Демирджан,
председатель совета
Фонда Эрмитажа (США)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА ФОНДА ЭРМИТАЖА (США)

В 2015 году Фонд Эрмитажа (США) представил нового председателя совета фонда — Торкома Демирджана, одного из ведущих мировых экспертов по древнему искусству. Г-н Демирджан сменил на этом посту Пола Родзянко, ушедшего в отставку в марте 2015 года, после семи лет работы в фонде.

Торком Демирджан — основатель и директор семейной галереи «Ариадна» в Нью-Йорке и Лондоне, специализирующейся на искусстве древних цивилизаций Египта, Ближнего Востока, Греции, Рима, Азии, а также Европы раннего Средневековья. Он выпускник художественного Института Пратта в Нью-Йорке.

Детская страсть к истории и искусству сформировала его любовь к древностям. Работая арт-дилером с 1972 года, он снискал признание коллег по всему миру, которые высоко ценят его экспертное мнение, знание истории, тонкий эстетический вкус и деловую хватку. В течение последних четырех десятилетий г-н Демирджан пожертвовал значимые коллекции и отдельные произведения искусства в крупнейшие музеи мира: Эрмитаж, Музей Израиля и др. В 2010 году он передал в Эрмитаж, в память о директоре музея Борисе Борисовиче Пиотровском и его наследии, уникальную коллекцию артефактов Урарту.

Г-н Демирджан твердо верит в важную роль музеев в деле сохранения культурного наследия.

Торком Демирджан

«Я с большим оптимизмом и глубокой верой отношусь к значимости роли председателя совета фонда. Помогая такому замечательному музею, можно достичь положительного влияния на отношения между нашими странами. Эрмитаж, часто в трудных условиях и в героических обстоятельствах, сохраняет свою важную роль в мировом культурном наследии, расширяя собственную просветительскую и образовательную миссию для общества. Американские филантропы в прошлом щедро поддерживали российские учреждения культуры. Я искренне верю, что американская традиция свободы принесет Эрмитажу ощутимую пользу, как уже принесла многим музеям и культурным организациям во всем мире».

DCAM

•Strategic Planning
•Organizing scholarly and popular exhibitions of modern and contemporary architecture, art, and design
•Commissioning artists to create new works
•Building public and private collections of fine art at the highest levels of distinction
•Leading cultural institutions through periods of growth and evolution
•Mentoring artists
•Teaching courses and special seminars in the history of art and architecture at the college and graduate school level



Installation view; In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting, Fondation Beyeler, Riehn/Basel, Switzerland, October 4 , 2015 – January 10, 2016

Drutt Creative Arts Management

DCAM 124 West 60th Street, Suite 21A New York, NY 10023 USA
matthew@druttcam.com +1-917-362-5626 www.druttcam.com

ТРОСТЬ ТИТАНА

МАРТ–ОКТЯБРЬ 2016

СКУЛЬПТУРА «ТРОСТЬ ТИТАНА» (THE CANE OF TITAN, 2014) (ПРОЕКТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА «СКУЛЬПТУРА ВО ДВОРЕ») — ОДНА ИЗ НАИБОЛЕЕ ИЗВЕСТНЫХ РАБОТ ХУДОЖНИКА ЛИ УФАНА. СКУЛЬПТУРА ОТНОСИТСЯ К СЕРИИ «РЕЛАТУМ» (ОТ ЛАТИНСКОГО RELATIO — «ОТНОШЕНИЕ»), ОБЪЕДИНЯЮЩЕЙ РАБОТЫ, СОЗДАННЫЕ ИЗ КОНТРАСТНЫХ МАТЕРИАЛОВ, ЧАЩЕ ВСЕГО ИЗ КАМНЯ И СТАЛИ. НЕСМОТРЯ НА СВОИ ВНУШИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЕРЫ, СКУЛЬПТУРА «ТРОСТЬ ТИТАНА», ВЕСЯЩАЯ ДЕВЯТЬ ТОНН, ПРОИЗВОДИТ ВПЕЧАТЛЕНИЕ КАМЕРНОГО ОБЪЕКТА. САМ ХУДОЖНИК ПРЕДПОЧИТАЕТ РАЗМЕЩАТЬ СВОИ ОБЪЕКТЫ В ПРИРОДНОМ КОНТЕКСТЕ; ТАК, В 2011-М НА ОСТРОВЕ НАОСИМА БЫЛ ОТКРЫТ МУЗЕЙ ЛИ УФАНА, ГДЕ БОЛЬШИНСТВО СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ РАСПОЛАГАЮТСЯ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ. ПРОЕКТ МУЗЕЯ СОЗДАЛ ОДИН ИЗ КРУПНЕЙШИХ ЯПОНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ, ЛАУРЕАТ ПРИТЦКЕРОВСКОЙ ПРЕМИИ (1995) ТАДАО АНДО. ВЫСТАВКА ПОДГОТОВЛЕНА В РАМКАХ ПРОЕКТА «ЭРМИТАЖ 20/21», ПРИЗВАННОГО СОБИРАТЬ, ВЫСТАВЛЯТЬ, ИЗУЧАТЬ ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ.



Ли Уфан
Релатум: Трость титана
2014. Камень, сталь. 200×520×145 см. Большой двор Государственного Эрмитажа. © Lee Ufan
Фото: Рустам Загидуллин

Из публичной лекции Ли Уфана в Государственном Эрмитаже

«Произведение, которое в прошлом году экспонировалось в садах Версаля, а сегодня находится в Эрмитаже, — это всего лишь большой камень и тяжелая железная трость. Я назвал его "Отдых", другое название — "Посох разума". Представьте себе титана, великана, который решил отдохнуть на минутку и прислонился к скале.

Камень — это сила природы, а железная трость — результат индустриального производства. В наше время природа, культура и технология находятся в противоречии. Между тем для развития цивилизации необходимо мирное сосуществование индустрии, природы и человека. Нельзя забывать, что природа обладает такой мощью, которую человек не в силах осмыслить, а тем более — подчинить.

Я не создаю нечто определенное: я пытаюсь установить связь между индустриальным миром ("тростью") и природой ("камнем"). Я пытаюсь показать духовный мир человека во взаимодействии со средой. При этом я стараюсь как можно меньше производить, создавать. Наше общество этим занимается уже столько веков; сегодня планета перенасыщена произведенными предметами, отсюда экологические проблемы, болезни...

Время, чтобы остановиться, отдохнуть и подумать, — вот что нам нужно. Подумать о природе, об истории, о себе, о том, что нас окружает. Произведения искусства должны помогать нам в этом.

В свое время Эйнштейн задал Фрейду вопрос: что нужно сделать для того, чтобы прекратились войны и люди жили в мире? Фрейд отвечал: чтобы жить в мире, людям нужно время для размышлений о своем существовании. Для этого необходима культура. Задача художника — дать людям возможность задуматься об истоках. И если они остановятся и задумаются — они смогут сохранить мир.

В силах художника создать путь, с помощью которого люди смогут проявить всё высокое, всё лучшее, что в них есть. Не стоит требовать от художника ответов, нужно перенять энергию к размышлению, к сомнениям. Так, мне сложно понять людей, всецело доверяющих какой-либо одной религии. Именно искусство может помочь людям не верить безоговорочно в догму, а думать, переживать. Художник не может быть чисто положительным героем. Но он создает путь, чтобы понять многое в природе, и, возможно, даже в природе божественного».

Кадры из фильма «Идиот (Настасья Филипповна)»
Сценарий и постановка Ивана Пырьева. 1958
© Мосфильм



Ф. М. Достоевский. «Идиот»

«Знаете ли, что я приехал сюда для того, чтобы видеть деревья? Вот эти... (он указал на деревья парка) это не смешно, а? Ведь тут ничего нет смешного? — серьезно спросил он Лизавету Прокофьевну и вдруг задумался <...> Вот что: когда вы давеча прощались, я вдруг подумал: вот эти люди, и никогда уже их больше не будет, и никогда! И деревья тоже, — одна кирпичная стена будет, красная, Мейерова дома... напротив в окно у меня... ну, и скажи им про всё это <...> Вы не смеетесь? — обвел он всех кругом недоверчиво. — А знаете, на подушке мне много мыслей приходило... знаете, я уверился, что природа очень насмешлива...»



5

СКУЛЬПТУРА
ВО ДВОРЦЕ 130

«ОЛИМПИЯ» 146
КАНДИНСКИЙ 154

Скульптура
в убранстве
петербургских
дворцов XIX века

Февраль–май 2016
Фото: Михаил Розанов

«СОЗДАНИЯ РУКИ, РЕЗЦОМ ВООРУЖЕННОЙ»



Великолепные скульптурные произведения, которыми украшались покои императорских и великокняжеских дворцов, личные комнаты петербуржцев в XIX веке, акварели дворцовых интерьеров с изображениями этих скульптурных работ, созданные художниками XIX столетия, — на выставке экспонировалось свыше 70 произведений из коллекции Государственного Эрмитажа (более 30 скульптур и 40 акварелей).



Луиджи Бьенеме
Пастушка
Италия
1852
Мрамор
Высота 95 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016









С начала XIX века в убранстве личных покоев императорских и великокняжеских дворцов, частных домов всё чаще стали использовать скульптурные произведения. Портретные бюсты и статуи, группы на мифологические и аллегорические сюжеты, созданные в самых разных материалах, мелкая бронзовая пластика украшали гостиные, кабинеты, библиотеки, зимние сады. Скульптура постепенно превратилась в неотъемлемую часть изысканного петербургского интерьера. По своему художественному уровню многие из этих мраморных статуй и групп не уступали экспонатам, выставленным в то время в Императорском Эрмитаже, но были известны лишь узкому кругу жителей русской столицы. Например, в 1802 году статуя «Амур» и группа «Амур и Психея» работы Антонио Кановы были доставлены князю Николаю











1 | **Христиан Даниэль Раух**
Бюст-горельеф
«Спящая королева Луиза Прусская»
Германия. 1824. Мрамор
Длина: 54 см, Ширина: 35 см, Высота: 34 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Христиан Даниэль Раух**
«Данаида с урной» (фрагмент)
Германия. 1839. Мрамор. Высота: 163 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

3 | **Вариация на тему популярного сюжета «Венера на корточках»**
Мрамор
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

4 | **Христиан Даниэль Раух**
Бюст «Портрет императора Николая I»
Германия. 1820-е гг. Мрамор. Высота: 49 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

5 | **Луиджи Бьенеме**
«Пастушка» (фрагмент)
Италия. 1852. Мрамор. Высота: 95 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

6 | **Александр Логановский**
«Ангел бездны Абаддон»
Россия. Середина 19-го века. Мрамор
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Борисовичу Юсупову в его дворец на Фонтанке, а в 1815-м император Александр I приобрел четыре произведения итальянского мастера для эрмитажного собрания.

Помимо работ Антонио Кановы (1757–1822) и Бертеля Торвальдсена (1770–1844), самых знаменитых скульпторов эпохи неоклассицизма, во дворцах Петербурга хранились произведения их талантливых учеников и последователей: Пьетро Тенерани (1789–1869) и Луиджи Бьенеме (1795–1878), Ринальдо Ринальди (1793–1873) и Джона Гибсона (1790–1866), Христиана Даниэля Рауха (1777–1857) и Эмиля Вольфа (1802–1879), Бориса Орловского (1797–1837), Александра Логановского (1812–1855) и многих других прославленных западноевропейских и русских мастеров XIX века.



Эмиль Вольф
«Амур с атрибутами Геркулеса»
Германия. После 1836 г.
Мрамор. Высота: 144 см
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016

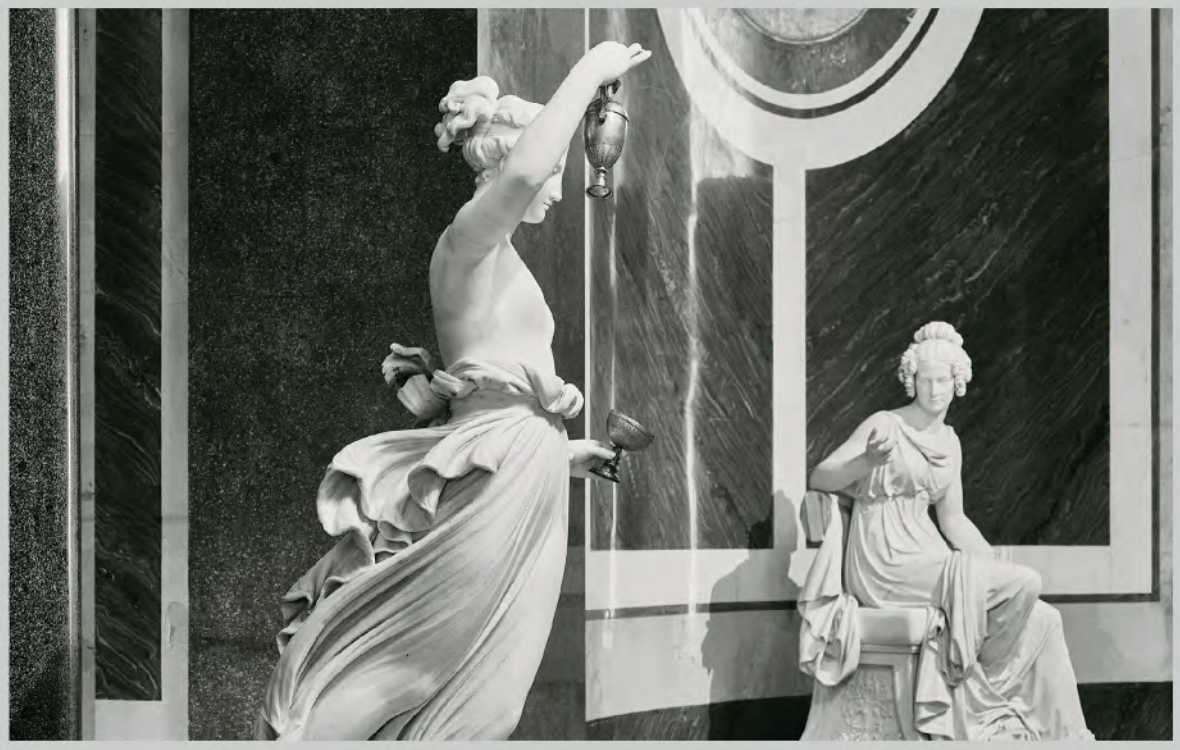
Антонио Канова
«Геба» (фрагмент)
Италия. Между 1800–1805 гг.
Мрамор. Высота: 161 см
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016

Статуи и скульптурные группы, принадлежавшие членам императорской семьи и петербургской знати, в середине XIX столетия чаще всего покупались в Италии и Германии. Именно в этих странах император Николай I приобретал «новейшую» скульптуру: как для Нового Эрмитажа, так и для подарков. В числе упомянутых произведений была и «Данаида», созданная в 1839-м скульптором Раухом и подаренная в 1840-м императрице Александре Федоровне Николаем I. В экспозицию вошли скульптурные произведения, специально заказанные и приобретенные в 1838–1839 годах в Италии для коллекции наследника русского престола, великого князя Александра Николаевича (будущего императора Александра II), а также купленная в 1859-м уже для его сына, великого князя Николая Александровича, скульптура «Амур с атрибутами Геркулеса» работы Эмиля Вольфа.

Интересна судьба статуи императрицы Александры Федоровны, созданной по специальному заказу императора Николая I. Утраченную после пожара в Зимнем дворце в 1837 году скульптуру работы Карла Фридриха Вихмана (1775–1836) воссоздал русский скульптор Дмитрий Савельевич Савельев в 1840-м.

Мариинский дворец, принадлежавший семье великой княгини Марии Николаевны, старшей дочери Николая I, украшали мраморные произведения Кановы, Рауха, Вольфа и других скульпторов XIX века.





Антонио Канова
«Геба» (в полный рост)
Италия. Между 1800–1805 гг.
Мрамор. Высота: 161 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

В особняке А. Л. Штиглица на Английской набережной можно было видеть работы прославленных мастеров: Торвальдсена, Вольфа, Бьенеме. На выставке демонстрировалась мраморная группа «Фетида» (скульптор: Эмиль Вольф), принадлежавшая в 1870-х годах барону Штиглицу и украшавшая гостиную его особняка на Английской набережной.

Бюст «Фавн», также показанный на выставке, был привезен в Санкт-Петербург в начале 1830-х, тогда он считался работой Микеланджело (ныне приписывается его современнику Баччо Бандинелли). Сменив в Петербурге нескольких владельцев, «Фавн» в 1860-х оказался в доме графа П. С. Строганова, а в 1912 году по его завещанию поступил в Эрмитаж.





НОВЫЙ ЭРМИТАЖ. ЗАМЕНА



Подлинные шпиатровые скульптуры выставлены в открытом хранении Отдела истории и реставрации памятников архитектуры в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня». Фото: Михаил Розанов





Новый Эрмитаж — первое здание в России, возведенное специально с целью размещения художественных коллекций музея. Для строительства Императорского Эрмитажа Николай I пригласил немецкого зодчего Лео фон Кленце, который своими работами во многом сформировал облик музейной архитектуры (он автор проектов Глиптотеки и Пинакотеки в Мюнхене). Здание украшают статуи и барельефы, изображающие знаменитых художников, архитекторов, скульпторов прошлых эпох: 28 изваяний, среди которых — Поликлет и Фидий, Микеланджело и Бенвенуто Челлини, Рафаэль и Рембрандт, Тициан и Дюрер. *Фото: Михаил Розанов*

Работы по замене 16 шпиатровых[1] скульптур на бронзовые копии были начаты в августе 2013 года. Решение о замене подлинных скульптур Нового Эрмитажа обусловлено прогрессирующим аварийным состоянием металла, не позволяющим дальше экспонировать изваяния на открытом воздухе.



Оригинальные скульптуры были демонтированы и перевезены в мастерские для последующей реставрации. В процессе реставрации расчищены наружные и внутренние поверхности цинка от рыхлых наслоений окиси и стойких красочных загрязнений; устранены конструктивные риски: крупные трещины, разошедшиеся швы между фрагментами; рыхлые участки металла обработаны консервирующими и антикоррозийными составами; восполнены утраченные элементы скульптур.

Для максимального сохранения авторского замысла, при изготовлении копий было принято решение об изготовлении их в традиционной авторской технике и технологии, с заменой исторического литьевого шпиатрового сплава на бронзу. Выбор в пользу последней обусловлен ее прочностными и атмосферостойкими характеристиками, а также возможностью более тонкостенного литья, что позволит значительно уменьшить вес скульптуры (от 700–900 до 200–250 килограммов).

Метод точного копирования позволил передать бронзовым копиям все тонкости оригинальной скульптуры, выполненной по рисункам Лео фон Кленце и малым моделям немецкого мастера И. Гальбига петербургскими скульпторами П. В. Свинцовым, Н. А. Устиновым, Н. А. Токаревым, А. В. Логановским, В. И. Демут-Малиновским, А. И. Теребенёвым, Д. И. Иенсеном, К. А. Клейном и И. И. Реймерсом. Для воссоздания серьезных утрат потребовалось обращение к иконографическим материалам, рисункам самого фон Кленце.

1 Шпиатр — обобщенное название сплавов различных цветных металлов.





Фасад
здания
Нового
Эрмитажа





БДТ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА



BDTSPB
#БДТ WWW.BDT.SPB.RU

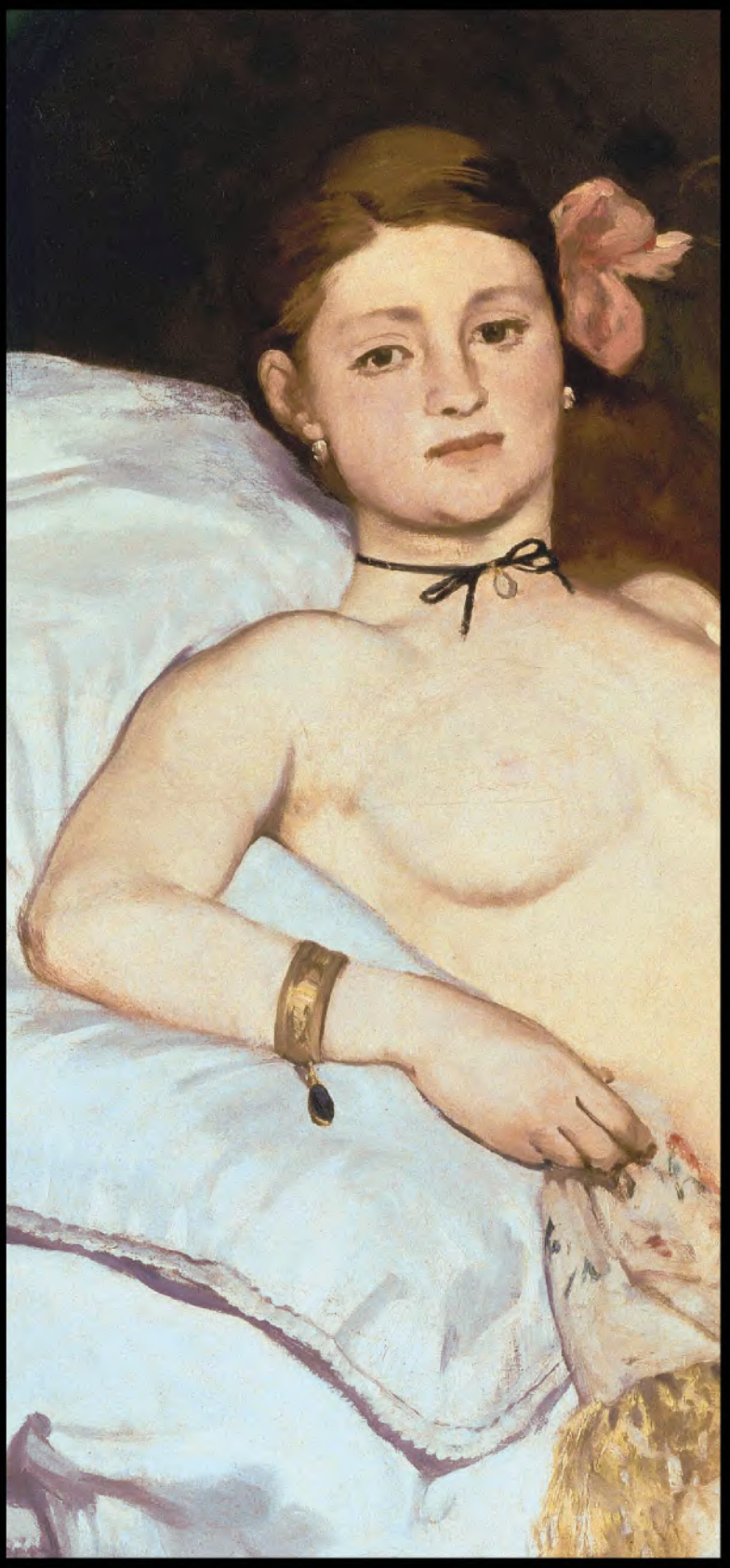
ОСНОВНАЯ И МАЛАЯ СЦЕНЫ БДТ ИМЕНИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА
НАБЕРЕЖНАЯ РЕКИ ФОНТАНКИ, 65
ЗДАНИЕ ПОСТРОЕНО В 1877 ГОДУ
АРХИТЕКТОР — ЛЮДВИГ ФОНТАНА
РЕКОНСТРУИРОВАНО В ПЕРИОД С 2011-ГО ПО 2014 ГОД.
ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ, ОБЪЕКТ ИСТОРИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

ВТОРАЯ СЦЕНА БДТ ИМЕНИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА (КАМЕННООСТРОВСКИЙ ТЕАТР). ПЛОЩАДЬ СТАРОГО ТЕАТРА, 13
ЗДАНИЕ ПОСТРОЕНО В 1827 ГОДУ
АРХИТЕКТОР — СМАРАГД ШУСТОВ
РЕКОНСТРУИРОВАНО В ПЕРИОД С 2005-ГО ПО 2012 ГОД.
ПАМЯТНИК РУССКОГО ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА ПЕРИОДА КЛАССИЦИЗМА. ЕДИНСТВЕННЫЙ ФУНКЦИОНИРУЮЩИЙ ДЕРЕВЯННЫЙ ТЕАТР В РОССИИ



ОРСЭЙСКАЯ ЖЕМЧУЖИНА

Выставка
«Эдуард Мане.
“Олимпия”.
Тема и вариации»
Июль–октябрь 2016





«Олимпия» — наиболее прославленное создание Эдуарда Мане. Она принадлежит к национальным художественным сокровищам Франции и потому чрезвычайно редко покидает место своего постоянного пребывания, парижский музей Орсэ. Ее прибытие в Государственный Эрмитаж знаменательно само по себе; кроме того, оно позволило организовать редкую по смыслу выставку уникального шедевра, показывающую важнейшие грани общеевропейской эстетики.







Фото: Светлана Рагина,
Государственный Эрмитаж



Тициан (Тициано Вечеллио)
Даная
Около 1554–1556
Холст, масло
120 × 187 см
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2016

Здесь доминирует тема безупречно прекрасной наготы, с того момента, когда ее сформулировали великие венецианцы эпохи Возрождения Тициан и Джорджоне. С помощью гравюр и рисунков она обретала чудесные преломления, от Пуссена и Буше до Энгра и Делакруа. Подзаголовок выставки, «Тема и вариации», обусловлен желанием дополнить две главные картины: «Данаю» Тициана и «Олимпию» Мане, разделенные тремя столетиями, обращением к эволюции вечного образа — прекрасной наготы. Новые вариации отвечали духу менявшегося времени.

В середине XIX века живопись Парижа, признанной столицы мирового искусства, оказалась в полосе застоя и засилья салонно-академических штампов. У таких вождей Салона, как Кабанель или Лефевр, ренессансный образ чистоты и одухотворенности превращался в коммерчески выверенное производство слащавых фантазий, посвященных богине красоты. Мане и его друзьям импрессионистам предстояло найти выход из создавшегося тупика.

В Салоне 1865 года картина вызвала небывалый скандал: администрация была вынуждена приставить к ней двух охранников, чтобы уберечь от разъяренной толпы.

Позднее Мане назовут отцом модернизма, но то был модернизм не в современном понимании, предполагающем подчеркнуто экстравагантный стиль, а направление в искусстве, настаивавшее на прямом отображении современности (modernité), какой бы она ни была.

АЛЬБЕРТ КОСТЕНЕВИЧ В КНИГЕ «ЭДУАРД МАНЕ. "ОЛИМПИЯ". ТЕМА И ВАРИАЦИИ» (2016):

«Олимпия» Эдуарда Мане в Эрмитаже — событие особого рода. Картина, занявшая видное место в искусстве эпохи и остро отразившая ее двусмысленный характер, при всей парадоксальности содержания наделена труднообъяснимой магией.

Теперь об «Олимпии» могут сказать «прославленная», а полтора столетия назад звучало иное — «циничная, пресловутая» или что-либо более грубое. В Салоне 1865 года она виделась публике и критикам неприкрытым попранием приличий, а ее показ — дерзким фарсом.

Но вышло так, что картина сделалась знаковой вехой французской живописи и, заодно, почитаемой иконой парижского Музея Орсэ. Даже на короткое время музей с ней не расстается. Для заграничного путешествия, как сейчас, в Россию, ей требуется специальное согласие президента страны. Мыслимо ли было вообразить такую судьбу при ее появлении? Тогда в Салоне разразился невиданный скандал. Французы давно и охотно пользуются выражением succès de scandale, но до «Олимпии» столь наглядного отражения этой оксиморонной формулы не существовало. Прежние стычки на выставках, включая «романтические сражения»[1] 1820-х годов, сравнительно с бурей, вызванной «Олимпией», воспринимаются скорее как частные неурядицы. Правда, история «Олимпии» имела наглядные параллели в художественной литературе, когда судебным преследованиям во имя морали подвергались сочинения, вскоре составившие славу Франции.



Поль Гоген
Королева (Жена короля)
1896
Холст, масло
97 × 130 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва



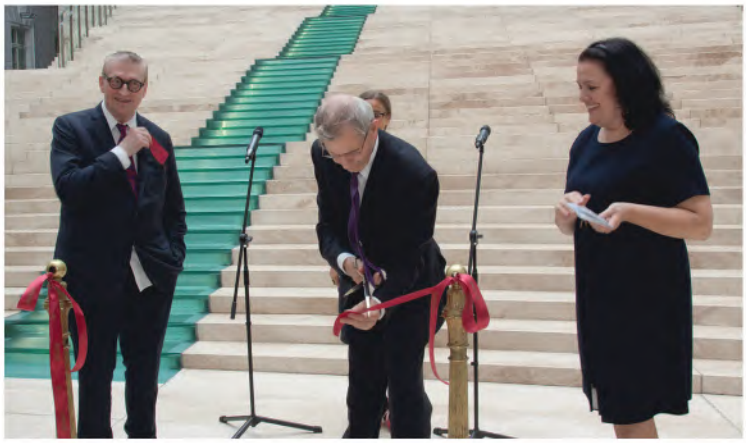
Джефф Кунс
Зеркальный шар («Олимпия» Мане)
2014–2015
Холст, масло, стекло и алюминий
140,3 × 206 × 37,5 см
© Jeff Koons

В январе 1857 года Гюстава Флобера привлекли к суду за попрание морали в «Мадам Бовари», однако в дальнейшем этот вердикт лишь способствовал тиражам романа, сделавшегося ключевым произведением раннего реализма. В этом же году Шарль Бодлер выпустил в свет «Цветы зла», и первая же публикация вызвала судебный процесс, ознаменовавшийся штрафом за нарушение норм общественной нравственности. Но по прошествии некоторого времени влияние этих стихов испытали символисты — Артюр Рембо, Поль Верлен и Стефан Малларме — светочи французской поэзии. Траектория «Олимпии» привела к точному попаданию в цель, скрытую в потаенной зоне общественного сознания. После Бодлера и Мане начался настоящий прорыв. Писатели, живописцы, режиссеры всё чаще с полным хладнокровием покушаются на привычные житейские догматы, зная, что скандал — надежный способ обеспечить конечный успех.

«Олимпия» — картина, полная исторически важного смысла. В последнее время, в случае, когда она покидает свое привычное место, ее стремятся наделить функциями, выходящими за пределы живописи. В прошлом году картина явилась кульминацией грандиозной выставки в Музее Орсэ «Блеск и нищета...»[2]. А двумя годами раньше она путешествовала в Венецию. Там, во Дворце дожей, она выставлялась вместе со своим прообразом, «Венерой Урбинской» Тициана, — эту встречу назвали «Мане. Возвращение в Венецию»[3]. Тогда потребовалось двойное разрешение на переезд, от президентов как Франции, так и Италии, — отношение к национальным сокровищам, достойное всяческого подражания.

В России «Олимпию» принимают два музея: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Эрмитаж. Для полноты ощущений, в Эрмитаже ее сопровождает ряд корреспондирующих произведений из музейного собрания, что позволяет хотя бы пунктирно проследить за развитием древней темы в вариациях искусства Возрождения, барокко и Нового времени, начиная с «Данаи» Тициана и продолжая группой редких гравюр XVI–XIX веков. Тем самым становятся яснее истоки и иконографические ходы данного мотива и, что еще важнее, очевиднее бесконечные возможности творчества даже в таком вечном концепте, как образ обнаженной женщины.

Первоначальный план экспозиции предполагал конструкцию в виде триады с картиной Мане в центре, тициановской «Данаей» в начале и «Женой короля» Гогена из Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в конце. Тогда две другие знатные участницы необычной экспозиции образовали бы не только почетный эскорт гостьи из Франции, но и звенья единой цепи, позволяющей осознать наряду с «родословной» картины Мане также и ее «потомство». Триада из полотен Тициана, Мане и Гогена была бы увлекательной выставочной игрой, при всех исторически обусловленных различиях позволявшей слышать перекличку времен, доходящую до ранних рубежей современного искусства. План не удался: при последнем обследовании «Жены короля» уже существовавшие







На открытии выставки, июль 2016
Фото: Светлана Рагина, Государственный Эрмитаж

прежде опасения подтвердились. Хрупкость этой картины не допускает никаких ее передвижений за пределы музея.

Таитянский шедевр Гогена — не единственное неизбежное упущение. Рядом с «Олимпией» могли оказаться «Рождение Венеры» Боттичелли, и «Венера Урбинская» из Уффици, и «Спящая Венера» Джорджоне из Дрезденской галереи, — увы, почти не покидающие пределов своего постоянного места обитания. Именно эти создания Высокого Возрождения породили важнейший для европейского искусства образ прекрасной наготы, постепенная трансформация которого через три с половиной века и привела к появлению «Олимпии».

Но коль скоро при воссоздании эволюции образа орсэйской жемчужины оказалось невозможным привлечь другие прославленные оригиналы живописи, воспользовались их старыми отображениями в гравюре. Таким образом, тема обозначена не только выдающимся творением Тициана, хранящимся в Эрмитаже, но и гравюрами по работам великих венецианцев, а вариации художников XVII–XIX столетий — также гравюрами и еще рисунками. Эти позднейшие обращения романтиков или мэтров Салона изящных искусств к образу позволяют глубже и точнее оценить смелость Мане в преодолении салонно-академической рутины и невероятном прорыве к правде новой живописи.

Ги Кожеваль (Guy Cogeval), президент музеев Орсэ и Оранжери (président de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie), на открытии выставки в Санкт-Петербурге — о соперничестве «Олимпии» Мане с «Венерой Урбинской» Тициана и об особой дерзости автора картины.

Как «Олимпия» перенесла дорогу из Москвы в Петербург?
Перевозкой занимались мои помощники. Я знаю только, что «Олимпию» везли на грузовике 14 часов — и все прошло благополучно. Думаю, этот путь между музеями — ГМИИ имени А. С. Пушкина и Эрмитажем — проделывают многие великие картины.

Теперь «Олимпия» в Петербурге, и возможно ли, что здесь она вступает в диалог с «Данаей» Рембрандта?
В картине Мане столько великодушия, она как магнит притягивает зрителей. Мане никогда не видел «Данаю» Рембрандта. Зато он видел «Венеру Урбинскую» Тициана, и тут связь бесспорна. Он был увлечен этой работой, ездил во Флоренцию, писал эскизы. Несколько лет назад мы делали выставку в Венеции, на которой «Олимпия» и «Венера Урбинская» располагались рядом.

В чем принципиальная разница между этими двумя работами? Если Венера, глядя на нас с полотна, приглашает зрителя к себе, то Олимпия, напротив, отторгает, выталкивает из пространства картины. Когда проходила выставка в Венеции, итальянские газетчики спорили, кто из героинь красивее, и сходились на том, что, конечно, Венера. Мане поставил зрителя в некомфортную позицию вуайериста, поэтому многие тогда так и не смогли принять «Олимпию».

Видели ли вы в Орсэ когда-нибудь странные, неожиданные реакции посетителей на эту картину?
Пожалуй, нет. Правда, во время выставки «Блеск и нищета. Образы проституции во Франции 1850–1910» в Музее Орсэ одна из посети-

тельниц[4] разделась перед «Олимпией», устроив своеобразный перформанс. До этого она делала то же самое перед картиной Курбе «Происхождение мира».

Видели ли вы новую экспозицию французского импрессионизма в Главном штабе?
Я хорошо знаю эту коллекцию с тех пор, когда она еще располагалась в Зимнем дворце. Конечно, это было впечатляюще: французское искусство начиналось с XVII века и заканчивалось Матиссом. Но в Главном штабе больше пространства, очень хорошо представлен триптих Боннара «У Средиземного моря».

Что в ближайших планах Музея Орсэ и Эрмитажа? Какие состоявшиеся проекты вам наиболее дороги?
Я сотрудничал с Эрмитажем, еще когда работал директором Музея изящных искусств в Монреале. Уже тогда у нас было много интересных проектов, в том числе выставка коллекции Щукина и Морозова, большая выставка о Екатерине II. Год назад в Орсэ мы делали выставку, посвященную Боннару, которая, кажется, понравилась г-ну Пиотровскому[5]. Там был представлен триптих Боннара «У Средиземного моря» (из собрания Эрмитажа), о котором я говорил. Я приехал сюда с моими хранителями, молодыми сотрудниками, чтобы показать им Эрмитаж и, возможно, подумать о планах. Мы говорили с г-ном Пиотровским, у нас обязательно будут совместные проекты. В ближайшее время в Орсэ намечается выставка Гогена, Пикассо и Сезанна, — возможно, на ней окажутся представлены произведения из эрмитажной коллекции.

«Деталь, перенесенная Дюма из жизни в литературу, — камелии. Мари Дюплесси* признавала только эти цветы, которые почти не пахнут. При ее туберкулезе гиацинты и розы действовали на нее разрушающе, а слово "камелия" потом странным образом стало обозначать девушек соответствующего поведения. Не менее патентованным термином сделалось и имя Олимпии, второстепенной героини пьесы Дюма-сына. Отчасти сказалось то обстоятельство, что девушки из дорогих публичных домов обожали имена вроде Артемизии, Октавии, Олимпии».
Костеневич А. Г. Эдуард Мане. «Олимпия». Тема и вариации. СПб., 2016
* Главная героиня пьесы А. Дюма «Дама с камелиями».

Анри Перрюшо в книге «Эдуард Мане»:

...После Ван Гога, Сезанна и Тулуз-Лотрека героем четвертой биографии в серии «Искусство и судьба» я выбрал Эдуарда Мане, художника, создавшего «Олимпию» и явившегося средоточием той художественной эпохи, историю которой я вознамерился рассказать. Он ее стержень, ее движущая сила. «До Мане», «после Мане» — такие выражения полны глубочайшего смысла. С его именем заканчивается один период и начинается другой. Мане действительно был «отцом» современной живописи, тем, от кого исходил определяющий импульс, повлекший за собой все остальное. В истории искусства удалось бы насчитать совсем немного революций, подобных той, какую совершил он, — революции основополагающей, чреватой целым рядом серьезнейших последствий.

<...> Еще до того, как начать «Завтрак», у Мане мелькнула идея переосмыслить в собственном стиле «Венеру Урбинскую», некогда скопированную им в галерее Уффици. В своем роде это произведение Тициана — самое классическое, какое можно представить: женщина отдыхает на кровати, у ее ног дремлет, свернувшись клубком, собачонка. Мане по-своему претворит эту обнаженную (название картины появится позднее. Все-таки уточним, что речь идет об «Олимпии»).

Проходят недели, и количество рисунков, эскизов, подготовительных материалов множится. Мало-помалу и не без затруднений Мане организует картину. Сохраняя структуру «Венеры Урбинской» (не забыв и об «Обнаженной махе» Гойи), Мане располагает тоненькое смуглое тело Викторины Меран на фоне белоснежных простынь и подушек, чуть отливающих голубизною. Светлые тона выделяются на темном фоне, разграниченном, как и у Тициана, по вертикали. Чтобы оживить композицию, придать ей необходимую рельефность, Мане поместит в правой части картины второстепенную фигуру: служанку, подносящую «Венере» букет цветов, — букет даст возможность сделать несколько многоцветных мазков. С точки зрения пластики было бы, разумеется, нежелательно, чтобы эта фигура концентрировала на себе слишком много света: в таком случае она нарушила бы равновесие картины, рассеяла бы внимание, — ему же, напротив, надлежит сосредоточиться на обнаженном теле. И Мане решает — не Бодлер ли натолкнул его на такую мысль? — изобразить служанку чернокожей. Дерзко? А вот и нет! Хотя отношения с африканским миром в те годы нельзя назвать слишком тесными, тем не менее можно вспомнить несколько примеров: уже в 1842 году некий Жалабер изобразил в своей картине «Одалиска» цветную служанку. Что касается собачонки из «Венеры Урбинской», то Мане в поисках подобного же пластического мотива, после долгих колебаний, останавливается на черном коте — это его самое любимое животное. Бодлера — тоже.

Но по мере того как уходит возникшее в процессе творчества возбуждение, в душе Мане поселяется страх: неясный поначалу, он затем все сильнее овладевает художником. Ему вновь слышатся вопли публики в «Салоне отвергнутых». А вдруг это полотно вызовет такой же скандал, какой сопутствовал «Завтраку»?

Он пытается успокоить себя. Сбитый с толку, охваченный неуверенностью, внимательно изучает рожденное собственной кистью творение. Этим нервным телом, этими тонкими губами, этой шейкой, украшенной черной бархоткой,





На открытии выставки, июль 2016
Фото: Светлана Рагина, Государственный Эрмитаж

этой рукой с браслетом, этими ножками, обутыми в домашние туфельки, Викторина, бесспорно, обладает. Он не лгал. Он был правдив. И все-таки его терзает тревога. «Я сделал то, что видел», — говорит себе Мане. Да, но он как бы очистил Викторину от всего эфемерного, случайного. Его «Венера» не имеет отношения ни к конкретному времени, ни к определенному месту. Она больше чем реальность, она сама истина. Истина и поэзия. Неподвижная жрица неведомого культа, она покоится перед Мане на ложе и — богиня или куртизанка? — созерцает его в своей порочной наивности и притягательной бесстрастности.

Глазами, которым не дано
ни горечи, ни нежности,
— они как две ледяные драгоценности,
где золото с железом заодно.

Мане страшно. От его полотна, как от неотвязного сновидения, исходит какое-то странное молчание. Он чувствует на себе взор этого далекого от мира существа, такого ирреального и вместе с тем такого завораживающе ощутимого; никогда еще правда женщины не была сведена в живописи к такой наготе («Со времен кранаховских Венер образ обнаженного тела никогда еще не был столь обнажен», — проницательно пишет Роберт Рей, превосходно передавший в этих словах то крайне смущающее и как бы пагубное впечатление, которое «Олимпия» долгое время производила на публику). Мане страшно. До него уже доносятся хохот и проклятья толпы. Он боится этого совершенного полотна. Он боится самого себя, боится своего искусства, которое выше его.

Решение приходит неожиданно. Вопреки просьбам Бодлера, он не пошлет «Венеру» в Салон. Он снимает холст с мольберта и убирает его подальше, в угол мастерской, где месяцами, во тьме, никому не ведомая, прячется таинственно-трепетная незнакомка, излучающая свет весны нового искусства.

Мане не желает скандала. Он не желает уготованной ему судьбы.

<...> По́лноте! Мане смешон; пусть он послушает наконец Бодлера, пусть покажет свою «Олимпию»! Перед этим шедевром злые языки волей-неволей вынуждены будут умолкнуть. В конце концов Мане дал себя убедить. Закари Астрюк уже окрестил «Венеру»: ее будут называть теперь «Олимпией». Велика важность — какое название! Все эти «литературные» стороны живописи Мане абсолютно безразличны. Астрюк легко сочиняет стихи — поговаривают, что он даже и думает александрийскими стихами, — и вскоре пишет в честь «Олимпии» длинную поэму «Дочь острова», первая строфа которой (а всего их в поэме десять) будет помещена под названием картины:

Лишь успеет Олимпия ото сна пробудиться,
Черный вестник с охапкой весны перед ней;
То посланец раба, что не может забыться,
Ночь любви обращая цветением дней:
Величавая дева, в ком пламя страстей...
(Перевод В. Н. Прокофьева)

«Все те буржуазные глупцы, беспрестанно твердящие слова "безнравственно", "безнравственность", "нравственность в искусстве" и прочую чепуху, напоминают мне Луизу Вилледье, пятифранковую проститутку, которая однажды сопровождала меня в Лувр, где не была ни разу, и, залившись краской, закрывая лицо и поминутно дергая меня за рукав, спрашивала при виде безнравственных статуй и картин, как же допустили подобные непристойности до всеобщего обозрения».
Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце. М., 1907

<...> Увидев картины Мане и особенно «Олимпию», члены жюри должны признать, что перед ними «гнусные выверты». Поначалу они отстранили две работы, потом передумали. Поскольку некоторые горячие головы упрекают жюри в излишней строгости, что ж, в таком случае жюри еще разок прольет свет — «пример необходимый!» — на то, что в былые, разумные времена так и оставалось бы во мраке неизвестности. Пусть публика еще раз судит сама и пусть скажет, справедливо или нет учрежден академический трибунал, чтобы отклонять подобные непристойности.

1 мая, в момент торжественного открытия Салона, Мане может полагать, — правда, на очень короткий момент, — что выиграл партию. Его поздравляют с экспонированными работами. Какие великолепные марины! Как правильно поступил он, отправившись писать устье Сены! Марины? Мане вздрагивает. Не принимают же «Олимпию» за пейзаж Онфлёра! Он входит в зал под буквой «М», где ему показывают на две картины, подписанные именем неизвестного дебютанта, Клода Моне. Автора «Олимпии» душит негодование. Что это еще за мистификация? «Откуда взялась эта скотина? Украсть мое имя, чтобы сорвать аплодисменты, в то время как в меня швыряют гнилыми яблоками». «В меня швыряют гнилыми яблоками» — это еще слабо сказано. В сравнении с тем невероятным взрывом, который производит «Олимпия», «Завтрак» вызвал просто легкое недовольство. Олимпия! Где это художник раздобыл такую Олимпию? Предубеждения против Мане настолько сильны, что необычное имя, ничем не напоминающее Олимпию, немедленно рождает подозрительные перешептывания и таким образом сбивает зрителей с толку. Какой еще очередной фокус задумал проделать с публикой этот шут гороховый Мане? Согласившись на название и туманные александрийские стихи, сочиненные Закари Астрюком, Мане не подумал, что к его живописи (а «Венера» — это живопись в полном смысле слова) вся эта литературщина не имеет никакого отношения. Впрочем, все, что исходит от Мане, никого уже не удивляет — публика готова напридумывать бог весть что. Олимпия — но позвольте! А что, если автор имел наглость представить в своей картине — ее реализм просто бессовестно глумится над идеальными образами академических художников — «бесстыдную куртизанку», одноименный персонаж «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына? «Величавая дева»! Нечего сказать! Хороша величавость! Впрочем, этого и следовало ожидать: ударившись в порнографию, скандальный мазилка не побоялся швырнуть вызов общественному мнению. Профанируя священную мифологию, осквернив ту высшую форму искусства, какой является изображение женской наготы, он написал проститутку, девчонку, едва достигшую половой зрелости, «ни то ни се», создал сладострастный образ, вполне достойный «Цветов зла» своего сатанинского приятеля (вопреки точной формулировке Золя, сделанной несколько позже («Что означает все это, ни вы, ни тем более я... не знаем»), стремление литературно толковать картину держалось долго. В 1903 году Андре Фонтен вопрошает: «Разве не хотел Мане в "Олимпии" передать нам ту горечь, какую испытывал сам при созерцании этой несколько сладострастной, продажной, скрытой жизни?» Даже Поль Валери в предисловии к каталогу выставки Мане в Музее Оранжери в 1932 году писал: «"Олимпия"... вызывает священный ужас... Это скандал, идол, это сила и публичное обнажение жалкой тайны общества... Чистота прекрасных черт таит прежде всего ту непристойность, которая по назначению своему предполагает спокойное и простодушное неведение какого бы то ни было стыда. Животная весталка, осужденная на абсолютную наготу, она наводит на мысль о том примитивном варварстве и скотстве, которым отмечено ремесло проституток больших городов». Риторика Валери столь же искусственна, как и лишена смысла).

Париж Второй империи дарит миру вихрь удовольствий. Дорогостоящие любовные связи со знаменитыми «львицами», среди которых ля Пайва; обладательница умопомрачительного бюста Кора Перл; Гортензия Шнейдер, чьи возбуждающе-озорные движения бедрами обеспечивают сборы театру Варьете и опереткам Оффенбаха; Маргарита Белланже, прозванная своими любовниками «Марго-забавницей», — все они придают Парижу Второй империи порочный блеск Вавилона. Вся Европа и обе Америки съезжаются сюда как в притон.

В полицейской префектуре Парижа зарегистрировано пять тысяч девушек, а остальные 30 тысяч, более или менее шикарные, негласно занимаются галантными делами. Но в этой развратной столице, где праздник юбок стал обыденным зрелищем, где повсюду распевают куплеты, состоящие из малопристойных намеков и гривуазных шуточек, оказывается «свинья» — это Мане. Каких только «тревожащих симптомов» не усматривают в его «Олимпии»! Надо же дойти до того — что за извращенный демонизм! — чтобы изобразить у ног этой невзрачной гетеры кота, черного кота!

И наконец, последнее издевательство — он святотатственно вывесил рядом с картиной дурных нравов карикатуру на Христа. Протестуют. Возмущаются. Заливаются смехом или размахивают кулаками. То зубоскалящая, то разъяренная толпа устраивает перед картинами Мане такую давку, что администрация департамента изящных искусств вынуждена приставить для их охраны двух здоровенных служителей.

1 Люксембургская художница Дебора де Робертис (Deborah de Robertis).
2 Выставка «Пьер Боннар, живописец Аркадии» прошла в Музее Орсэ в 2015 году.
3 Книга Е. Ф. Кожиной о французской живописи 1820 х, изданная в Аснинграде в 1969 году, называлась «Романтическая битва».
4 Splendeurs et misères... Images de prostitution en France, 1850 1910. Musée d'Orsay, Paris, 2015. В этом названии выставки цитировалось заглавие романа Оноре де Бальзака «Блеск и нищета куртизанок».
5 См.: Manet. Ritorno à Venezia : catalogo. Venezia, 2013.



Выставка «Притяжение беспредметности»,
посвященная 150-летию со дня рождения
выдающегося русского художника-авангардиста
Василия Кандинского, ставшего одним
из основоположников абстракционизма
Июнь–август 2016

Дмитрий Озерков

КОМПОЗИЦИЯ VI

Как следует из рукописного каталога, работу над «Композицией VI» Кандинский завершил 5 марта 1913 года. В вышедшей два месяца спустя в журнале Sturm статье, также названной «Композиция VI», он написал: «Эту картину я носил в себе полтора года и часто принужден был думать, что не смогу ее исполнить».

Фото: Рустам Загидуллин

Василий Кандинский
Композиция VI
Германия
1913
Холст, масло
300×195 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016





Экспозиция выставки, июнь 2016

Художник рассказывает, что источником размышлений послужило другое его полотно, «Потоп», каковое он пытался переосмыслить и переработать. Но мешало внешнее впечатление от готовой картины, которого он не мог забыть. Лишь отправив ее на выставку и получив назад полтора года спустя, он сумел увидеть ее другими глазами и вновь пережить изначальное внутреннее ощущение потопа, отличное от несовершенного готового изображения. Различение внутреннего и внешнего станет для Кандинского принципиальным. Он будет говорить о «внутреннем звучании» и «внутренней необходимости» как об исключительно важных предпосылках творчества как такового.

Исследователи выделяют в работах Кандинского 1913 года предметный и абстрактный языки, которые в рамках одного произведения могут дополнять друг друга. Предметные высказывания позволяют узнавать реальные объекты, а абстрактные — нет: это чисто экспрессивные выражения. Что изображено в «Композиции VI»? Предметные образы здесь существуют на грани растворения цветовых пятен, в последнем своем формальном воплощении. Узнать что-либо сложно: границы размыты, формы отданы на откуп цветам, а цвета оторваны от плоскости холста. В статье художник пишет, что цвета здесь «скорее, парят в воздухе и выглядят так, словно окутаны паром. Подобное отсутствие плоскости и неопределенность расстояний можно наблюдать, например, в русской парной бане. Человек, стоящий посреди пара, находится не близко и не далеко, он где-то. Положение главного центра — "где-то" — определяет внутреннее звучание всего полотна». Абстрактное выражение доминирует.

Впрочем, в нижней части «Композиции VI», кажется, можно разглядеть лодку и неспокойные волны. В правой средней части — линию холмов, на которых в других работах Кандинского часто высится сказочный город. С неба прорываются солнечные лучи. Где-то затерялись мотив всадника и тема русской тройки, которая явственно проступит в «Картине с белой каймой» (1913, Нью-Йорк, Музей Гуггенхайма). Все эти элементы то явственнее, то более скрыто выступают в многочисленных эскизах к эрмитажному полотну. Однако в итоговой «Композиции VI» все они скорее ощущаются, кажутся, чем явственно видятся. Главное достижение этой картины — и ее важнейшее, шедевральное





новшество — состоит во внезапном отрыве сюжета от буквальной событийности изображенного пейзажа. Повествование вдруг взмывает из предметной реальности и возносится в чувственную область зрителя. Неожиданно продолжаясь в коллизии сложных цветовых пятен, между которыми и происходит теперь основное сюжетное взаимодействие, оно оказывается незаметно перенесено из области нашего разума, анализирующего предметы, в область наших эмоций, живущую ощущениями.

Дальнейшее космическое действо «Композиции VI» объективно и самостоятельно. Оно творится сменой впечатлений, настроений, состояний, «душевных вибраций». Оно сродни музыкальному переживанию: «Я позволил разыграться в картине целой фуге розовых пятен различных оттенков. Они облачают великое смятение в великое спокойствие и придают всему событию объективность. Это торжественно-спокойное настроение, с другой стороны, нарушают разнообразные пятна синего, которые дают внутреннее впечатление теплоты. Теплый эффект цвета, по природе своей холодного, усиливает драматический элемент, однако способом опять-таки объективным и возвышенным. Глубокие коричневые формы (особенно слева вверху) вносят уплотненную и абстрактно звучащую ноту, которая напоминает об элементе безнадежности. Зеленый и желтый оживляют это душевное состояние, придавая ему недостающую активность».

Сопоставление двух главных «абстрактных» композиций 1913 года — «VI» и «VII» — показывает эволюцию языка художника в сторону чисто абстрактного. На первый взгляд, картины очень близки, однако различие между ними принципиально. В эрмитажном полотне еще можно разглядеть следы предметов. Более того, их пространственная соотнесенность и держит композиционный остов, восходящий к исходному «Потопу». В статье 1913 года Кандинский напишет, что два композиционных центра «Композиции VI», теоретически, позволяют из одной сделать «две картины с независимой внутренней жизнью, но выросшие вместе». А картина из ГТГ удерживается уже целиком абстракцией цветов, их балансом, насыщенностью, температурой. Цвета вырвались из предметных форм, оторвались от поверхности земли, выпарились с плоскости картины и устремились в безвоздушный космос, в котором и будет развиваться действие всех последующих работ художника, называемых теперь не иначе как абстрактными. Художественная гармония здесь формируется уже исключительно в душе зрителя. Для христианского сознания картина библейской катастрофы окончательно преобразилась в великую хвалебную песнь создателю, в гимн нового творения.

Слово «абстракция», заимствованное искусствоведами у художников, прежде всего у самого Кандинского, — лишь наукообразная попытка определить выражение того состояния художественного восторга, когда, по словам Алексея Кручёных, «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного». Но этой степени развитости чувства недостаточно для создания живописной картины: необходимы техническое мастерство, способность удержать и выразить всю сложность возникшего переживания. Кандинскому это удается благодаря невероятно мощной творческой культуре, основанной на синкретизме восприятия и привлечении знаний из самых разных областей. Свои находки он сопоставляет с современной музыкальной теорией (Мусоргский, Скрябин, Шёнберг) и соотносит с откровениями богатой духовной жизни эпохи (Блаватская, Штайнер, Безант и Ледбитер, Флоренский). В свои поэтические опыты он вкрапляет живописные и музыкальные аллюзии: сборник «Звуки» (1912) переполнен «краснорогами» и «желтокрюками».

Для того чтобы как-то определить искомое вдохновенное единство, Кандинский вводит понятие «живописный контрапункт»; этот последний, как он полагает, обретут в скором будущем — «в Эпоху Великой Духовности», когда



искусство станет покоиться исключительно «на Принципе Внутренней Необходимости». Предвидениям Кандинского не суждено было сбыться. Новый век обернулся мировыми войнами, приведшими к экзистенциальной катастрофе, отбросившей идеалистические поиски художников на много десятилетий назад и давшей место безжалостным манифестам модернизма, которые и определили весь дальнейший художественный тренд. Поэтому сегодня Кандинский периода «Композиции VI» выглядит лишь последовательным традиционалистом и неискоренимым романтиком. В те счастливые годы он обладал долгим временем для вчувствования в эмоцию и абстрагирования от нее, для повтора и пересмотра. Для выбора формата заказываемого холста и совершения церемонии его «великого преодоления». Он часами занимался «утомительным уравновешиванием отдельных частей», творчество для него было тайной, загадкой, откровением. В своем центральном теоретическом тексте, «О духовном в искусстве» (1912), Кандинский писал: «В каждой картине таинственным образом заключена целая жизнь, целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света».

Живописный контрапункт возможен лишь после выделения и исследования элементарных частиц творческого высказывания (форма и цвет в живописи) и изучения возможности использовать их в художественных целях. Плоды своих размышлений и построений Кандинский будет развивать в классах Баухауза, где он преподавал с 1922 по 1932 год. Здесь опытным путем найденные соотношения позволяли его студентам научиться достигать желаемого эмоционального эффекта в картине, здании, произведении дизайна. Их учитель полагал, что «одно лишь воздействие на чувство, на душу делается целью искусства. Те чувства, которые должны возникать через действие, не могут быть точно определены словами: они состоят из тонкой субстанции и не облекаемы в материальное слово. Уже само обозначение "чувство" является для душевных вибраций слишком материальным, слишком точным и поэтому ограничивающим». Достичь степени этой неопределенности и научиться точно использовать ее для создания эмоционального состояния зрителя Кандинский сумел именно при работе над «Композицией VI», ставшей переломным моментом во всем его творчестве.

НЕВСКАЯ ПАЛИТРА

ЗАВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРАСОК

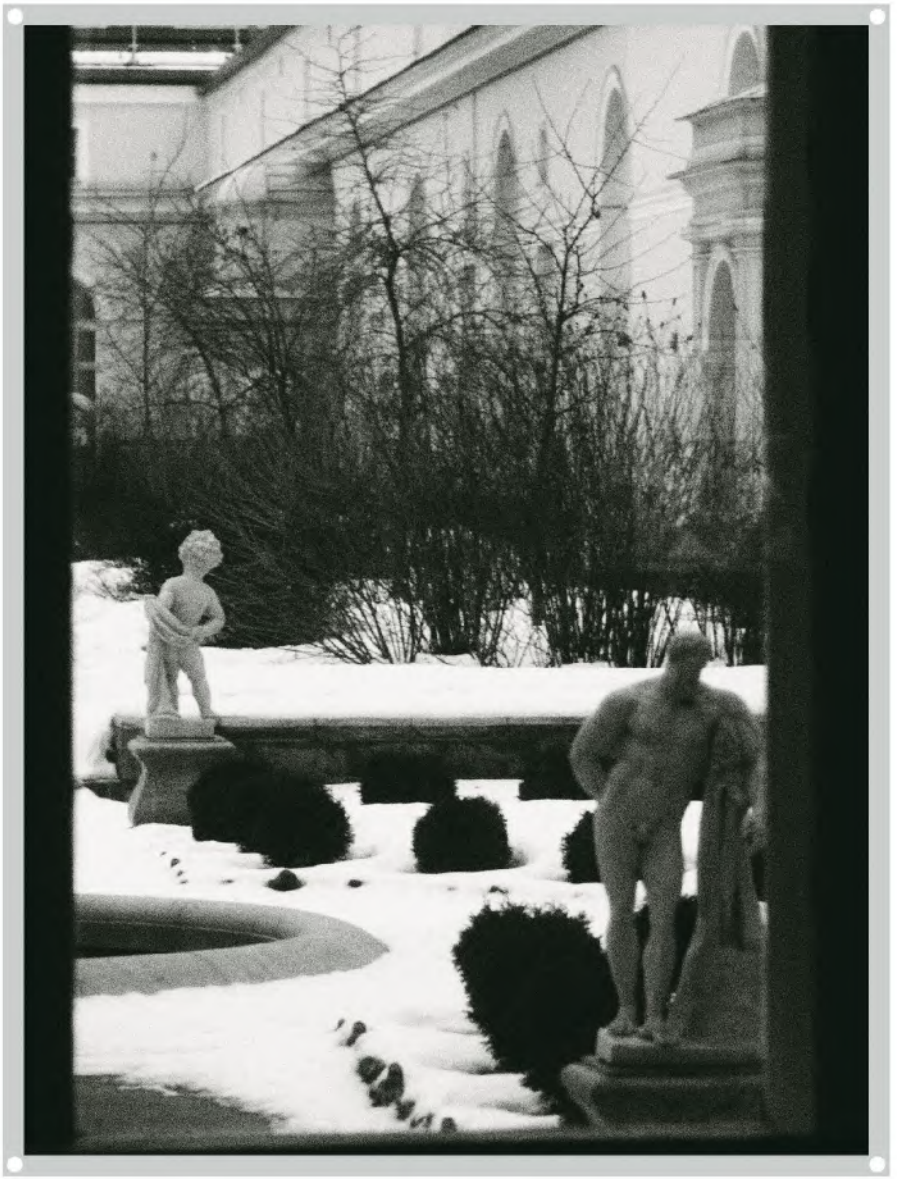


www.nevskayapalitra.ru

197342, Россия, Санкт-Петербург, ул. Сердобольская, 68
Отдел продаж: +7 (812) 337-11-20 / mail@artpaints.ru

#nevskayapalitra

Висячий сад Государственного Эрмитажа
Фото: Наталья Часовитина



Освальд Шпенглер. «Закат Европы»

«Средством понимания мертвых форм является математический закон. Средством постижения живых форм служит аналогия. Таким образом различается полярность и периодичность мира».



6

ВИЗАНТИЯ СКВОЗЬ ВЕКА 162
ЭРНСТ ВЕЙН 168
РЕАЛИЗМЫ 172
«ЗЕЛЕНАЯ ЛЯГУШКА» 182

ВИЗАНТИЯ



Вид экспозиции
в Зимнем дворце



СКВОЗЬ ВЕКА

ВЫСТАВКА ПРОШЛА В РАМКАХ ГОДА «ГРЕЦИЯ-РОССИЯ-2016» И БЫЛА ОРГАНИЗОВАНА ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ И МИНИСТЕРСТВОМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА ГРЕЦИИ
ИЮНЬ-ОКТЯБРЬ 2016

Экспонаты выставки «Византия сквозь века» охватывают весь период существования византийской культуры: с первых столетий до падения Константинополя под натиском турок в 1453 году. Основная задача выставки — привлечь особое внимание к эстетике, художественной стилистике, красоте, гармонии византийского искусства; показать его эллинистические основы через скульптуру и монументальную живопись, но также и через ювелирные изделия.

● ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН



Византия знала и использовала иконы, исполненные в различных техниках и материалах: живописные; чеканные золотые, серебряные и медные, часто с позолотой; резные из мрамора, слоновой кости, стеатита или дерева; исполненные в технике перегородчатой эмали на золоте или серебре, а иногда и на меди; выложенные из мельчайших полудрагоценных камней и золоченых серебряных пластинок.

Икона прошла сложный и мучительный путь в православной культуре, путь исканий, ересей, выработки теологических и иконографических канонов. Иконографический канон довольно жестко ограничивал художника в разработке сюжетной линии, переключая его творческую энергию в сферу выразительных средств. В то же время в рамках единого иконографического канона мы не увидим одинаковых икон, не увидим «копий с копии»: каждый образ индивидуален, наполнен собственной эстетической красотой, каждый волнует душу, призывая ее к совершенству, к добру и вере.





1 | **Византийские иконы из собрания Государственного Эрмитажа и Музея византийской культуры (Фессалоники)**

2 | **Браслет**
Византия,
мастерские Фессалоник
или Константинополя. IX–X века
Золото, стекло,
перегородчатая эмаль
Музей византийской
культуры, Фессалоники

3 | **Алтарь, посвященный великой богине Кибеле и Аттису**
Римская империя,
аттическая мастерская. 387
Пентелийский мрамор
Национальный
археологический музей, Афины

Для показа в Санкт-Петербурге свои памятники предоставили музеи, библиотеки и монастыри Афин, Фессалоник, Кастории, Верии, Коринфа, Хиоса, Спарты, Родоса, Аргоса, Халкиды, Беотии, Серре, Лесбоса, Киклад. Никогда прежде столь представительная делегация византийского «изящного искусства» не приезжала в Россию из Греции: скульптура; фрагменты напольных и настенных мозаик; фрагменты фресок, бронзовые литургические сосуды; ювелирные золотые изделия; перегородчатые эмали; уникальная двухметровая шитая шелком плащаница XIII века из Фессалоник; иллюминированные рукописи X–XV столетий, многие из которых — хрестоматийные; и конечно, живописные иконы XII — середины XV века, к которым добавлена уникальная мозаичная «Богоматерь Эпискепсис».



4 | Византийские иконы

Государственный Эрмитаж обладает одним из лучших собраний византийской иконописи VII–XV веков. К числу редких памятников эрмитажного собрания относится красно-фонная икона XII века «Преображение», являющаяся фрагментом эпистилия. Икона была частью единого праздничного ряда, написанного на длинной каштановой доске, а затем распиленного на отдельные сцены. Сохранилось еще несколько икон из этого же комплекса: две в монастыре Ватопед на Афоне, одна — «Воскресение Лазаря» — в Византийском музее в Афинах. Посетители выставки получили уникальную возможность увидеть вместе афинскую и петербургскую иконы.

5 | Голова Афродиты с крестом на лице
Римская империя, аттическая мастерская. I век
(копия с работы Праксителя первой половины IV века до н. э.)
Паросский мрамор
Национальный археологический музей, Афины

Насыщенность Константинополя замечательными памятниками древности, несомненно, сыграла важную позитивную роль в формировании рафинированного художественного стиля столицы. Со всех концов империи, и даже из самого Рима, свозились шедевры искусства на берега Босфора. Мраморные и бронзовые скульптуры, бюсты, колонны, обелиски наводнили новую столицу. Византийцы жили, окруженные великими произведениями древней пластики, к которым они быстро привыкли — и довольно спокойно воспринимали их «языческое происхождение» и «обнаженное бесстыдство». Однако нередко, особенно в провинции, с античным наследием поступали весьма просто: вырезали крест на лбу мраморного идола, тем самым освящая его и лишая силы и власти языческого бога. Именно так поступили с лицом Афродиты.

Кроме того, считалось, что перенос языческих скульптур или алтарей из храмов в другие, «не подобающие божеству» места лишает их магической силы. Поэтому статуи греческих и римских богов на улицах и в зданиях Константинополя и других городов Ромейской империи воспринимались уже не как идолы, а как декоративные элементы. Правда, наряду с этим вера в силу и магию языческих богов нередко сохранялась в массовом сознании на протяжении многих столетий, активизируясь по мере необходимости. К сожалению, от античных скульптур византийской столицы мало что сохранилось.





Христианизировали не только идолов и мраморные плиты, но и произведения прикладного искусства, как, например, бронзовую фигурку Гарпократа из собрания Эрмитажа (фрагмент канделябра или фимиамницы) и, особенно, миниатюрные драгоценные камеи, где искусство резчика легко превращало императора Каракаллу в святого Петра, а римскую матрону — в юного Христа Эммануила. Подобные переделки драгоценных вещей, конечно, были возможны лишь в столице или других крупных городских центрах.

5 | **Михаил Борисович Пиотровский, генеральный директор Государственного Эрмитажа, на выставке «Византия сквозь века»**



6 | **Вид экспозиции в Зимнем дворце**

Широко востребовано в аристократической среде Византии было искусство изготовления прочных и красивых мозаичных полов. Полы вилл, даже расположенных на островах или в отдаленных от столицы регионах, выкладывались из разноцветной мозаики. Времена года, месяцы, небесные светила, цирковые и охотничьи сцены, Орфей, Аполлон и музы, портреты знаменитых поэтов, — обычный репертуар мозаичных полов ранневизантийского времени. Нередко полы с растительными и геометрическими орнаментами, птицами и животными, и даже с сюжетными изображениями, украшали и христианские храмы. Одна из таких напольных мозаик VI века, найденная в Херсонесе — византийском полисе в Крыму, была в 1853 году перевезена в Санкт-Петербург и вмонтирована в зал Афины Императорского Эрмитажа (зал № 112).

На выставке экспонировались фрагменты нескольких разнообразных полов такого типа. Один большой фрагмент изображает Осень: слегка пританцовывающая женская фигура в рост держит в руках покрывало, наполненное фруктами (мозаика происходит из Аргоса и датируется IV столетием).



7 | **Доменикос Теотокопулос (Эль Греко)**
Апостол Петр
Около 1600–1607
Холст, масло
Национальная галерея — Музей Александра Сутзоса, Афины

8 | *Серьги с куфической надписью: «Аллах, благослови Зейнаб»*
Византия, критская мастерская
Первая половина X века
Золото, жемчуг, перегородчатая эмаль
Происходит из клада в Ретимно (Крит). Коллекция Е. Стафатос
Национальный археологический музей, Афины

Сознательным хронологическим диссонансом среди византийских икон, мозаик и фресок звучит живописное полотно конца XVI столетия «Апостол Петр» Эль Греко, которое отражает немеркнущий гений гуманистического византийского наследия. Эль Греко недаром называют последним византийским художником, последним византийским гуманистом.



Провозглашение христианства официальной религией Ромейской империи не очень сильно отразилось на любви женщин к драгоценным украшениям, считавшимся у христианских апологетов атрибутами зла и низменного порока. В ювелирном искусстве раннехристианского времени (I–V века) общие тенденции формы и декора оставались довольно консервативными на протяжении нескольких столетий, тогда как в деталях наблюдалось поразительное разнообразие. В моде были и чисто золотые изделия, и произведения со вставками драгоценных камней и жемчуга, при этом форма камней требовалась максимально естественная, природная. Разнообразными были и технические приемы: литье, чеканка, тиснение, выколотка, ажурная проволока, зернь, ложная зернь, филигрань, холодная инкрустация. В IX–X веках к этому добавилась перегородчатая эмаль.



ФОТО: МАРКУС КОППЕН

ЭРНСТ ВЕЙН (Р. 1946, НИДЕРЛАНДЫ), ОТЕЦ-ОСНОВАТЕЛЬ И ПЕРВЫЙ ДИРЕКТОР ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В НИДЕРЛАНДАХ — ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ», И СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО (РОССИЯ), ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ, ПОГОВОРИЛИ О «СУМАСШЕДШЕЙ, НО ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ИДЕЕ» ЦЕНТРА, КОРОЛЕВЕ БЕАТРИКС И РОЖДЕСТВЕНСКИХ ПЕСНОПЕНИЯХ В КОРОЛЕВСКОМ ДВОРЦЕ, ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ ЗАЛОВ РЕМБРАНДТА И ПЕРВЫХ «ГОЛЛАНДСКИХ» ВЫСТАВКАХ ЭРМИТАЖА.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ЭРНСТ ВЕЙН. СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

ЭРНСТ ВЕЙН (Р. 1946, НИДЕРЛАНДЫ)
ОТЕЦ-ОСНОВАТЕЛЬ И ПЕРВЫЙ ДИРЕКТОР ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В НИДЕРЛАНДАХ — ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО (РОССИЯ)
ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ» В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО: Начнем с истоков: семья, детские годы...
ЭРНСТ ВЕЙН: Я родился в большой семье, мой отец — священник в третьем поколении. Помимо меня, в семье росли пять дочерей и два сына. Мы жили в глубинке, в доме священника при церкви, со всех сторон окруженном прекрасным садом.

Детство и первые школьные годы прошли именно там, а позже отца перевели на службу в город Нарден, в большую церковь, известную тем, что в ней ежегодно исполняются «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. В день концерта в Нардене собираются тысячи людей.

В церковь на проповеди отца мы, конечно, ходили, но не по принуждению. Когда я оказывался внутри, то ловил себя на мысли, что совершенно не слушал отца, а рассматривал внутреннюю архитектуру храма самым внимательным образом. Позже я понял, что интерес к архитектуре у меня родом из детства.

Можно сказать, что основы культуры были заложены в семье?
Конечно! Очень много внимания в семье уделялось музыке. Мама играла на пианино. Я и сам посещал музыкальную школу, но быстро понял, что особым талантом не блещу, да и терпения, если честно, не хватило. Однако собственные и мамины занятия музыкой привели к тому, что музыку я очень люблю. Очень часто хожу на филармонические концерты, состою в правлениях нескольких классических музыкальных коллективов.

В какой момент пришла любовь к музеям?
Наша семья происходит из Утрехта. Там жили мои родственники, и я помню, что мы часто приезжали к ним в гости. Первый музей, который я запомнил, — это Железнодорожный музей в Утрехте, куда меня часто водил дедушка. Мне тогда было лет восемь уже. А вот водили ли меня родители в амстердамские музеи, честно говоря, не помню, — кажется, нет.

Моя мама происходит из аристократической семьи, которой издавна принадлежали замки и поместья в окрестностях Утрехта: замок Gunterstein [1], замок-поместье Slot Zuylen [2]. В них проходило мое



знакомство с прекрасным: великолепная мебель, гобелены, фарфор, мраморные камины... Сейчас я активно работаю в фондах, созданных для поддержания упомянутых памятников архитектуры в должном состоянии, и это мой вклад в наследие своей семьи.

Какое прекрасное, насыщенное детство! И вот, наступила пора становления, школа закончена — и...

...И вдруг стало совершенно непонятно, чем после школы заняться. Я взялся было за изучение экономики: начинал в Амстердаме, продолжил в Лондоне, — и не доучился, не захватило меня совершенно. А вот политика вдруг увлекла: мне было лет 25, когда я стал руководителем предвыборного штаба партии PPR (Politieke Partij Radikalen) — новой левой, но, отмечу сразу, прогрессивно-левой, партии. В 1974 году партия получила семь мест в парламенте, что для нее было огромным успехом [3]. Этот успех на политическом поприще вдохновил меня на изучение социальных наук: я поступил в академию и (*смеется*) окончил ее, продолжив активную деятельность в различных политических объединениях и клубах.

Возможно, на нидерландском политическом олимпе взошла бы яркая звезда, если бы не твоя любовь к чтению газет...

Сказалась все-таки моя любовь к истории и архитектуре (*улыбается*). Отвлекусь, однако, от своей судьбы и расскажу немного об истории.

В центре Амстердама стоит памятник архитектуры XV века — Nieuwe Kerk [4]. Новая кирха, строившаяся как католический собор, после 1566 года [5] состояла на балансе амстердамской протестантской общины, там проводились богослужения. В 1815-м, после восстановления монархии и приведения к присяге короля Виллема I, в конституции Нидерландов появилась отдельная строка о том, что отныне все нидерландские монархи приводятся к присяге в Новой кирхе. Этому правилу с тех пор никто не изменял (самая недавняя церемония, когда к присяге был приведен нынешний король Виллем-Александр, состоялась 30 апреля 2013 года).

В 1960-м нидерландская королева Юлиана посетила Новую кирху, а на следующий день с потолка туда, где накануне стояла монархиня, упал кирпич. Церковь немедленно закрыли, и началась реставрация, продолжавшаяся в течение 20 лет. Средства на реставрацию (65 миллионов гульденов) были выделены государством.

В 1980 году в Новой кирхе приняла присягу мать нынешнего короля Нидерландов — Ее Королевское Высочество принцесса Беатрикс. Вскоре после церемонии руководство амстердамской протестантской общины заявило о том, что не в состоянии содержать этот уникальный памятник архитектуры.

И вот тогда (я возвращаюсь к своей скромной биографии) группа влиятельных людей из разных слоев голландского общества решила создать фонд, основной целью которого стало содержание Новой кирхи. Прежде всего, требовалось придумать памятнику новое назначение, притом что его ключевую роль в конституционной церемонии принесения присяги новым монархом никто, как вы понимаете, не отменял.

Основным направлением деятельности в Новой кирхе выбрали организацию крупномасштабных временных выставок, призванных рассказывать голландцам о других культурах, мировых религиях и лидерах, менявших ход истории. И основное назначение фонда «Новая кирха» ни разу не было нарушено. В правление фонда вошло 20 человек, работа была крайне интенсивной, и вскоре возникла потребность в создании небольшого административного аппарата.

Однажды я прочитал в газете объявление о поиске ответственного секретаря для фонда «Новая кирха»... В первый же год своей работы в фонде я стал его директором — и оставался им вплоть до 2011-го, когда вышел на пенсию.

Как пришла идея сотрудничества с Эрмитажем?

Можно ли поверить, если я скажу, что это всегда было моей мечтой? Представьте себе: директор нового, никому не известного голландского фонда, у которого есть... да, прекрасное, хоть и очень специфическое для выставочной деятельности, помещение, приезжает, скажем, в Метрополитен и просит дать временную выставку в Амстердам. При этом надо понимать, что Новая кирха — не музей, своей коллекции у нее нет, вначале были только амбиции, и здание, конечно.

Так и с Эрмитажем. Меня всегда тянуло в Россию, особенно на север, в Ленинград, в Эрмитаж (*смеется*). И вот — стена рухнула в 1989-м! В этом же году мы решили написать письмо в Эрмитаж.

До сих пор жалею, что мне не довелось лично познакомиться с академиком Борисом Борисовичем Пиотровским. Первым человеком, который встретил меня в музее в 1991 году, был Владимир Юрьевич Матвеев [6]. И я попросил — ни больше ни меньше — выставку про золото скифов!

Откуда деньги на такие крупные, дорогие выставки?

Партнеры и собственные деньги, заработанные с продажи билетов, — вот основные средства. Буквально кровью и по́том фонд «Новая кирха» много лет зарабатывал себе имидж, чтобы партнеры подписывались на долгосрочные, пятилетние контракты для финансирования крупных выставочных проектов.

Итак, первая выставка из Эрмитажа приехала в Амстердам.

Да, как я уже сказал, выставка скифского золота. Всего за 12 лет, с 1992 по 2004 год, в Новой кирхе состоялось четыре выставки из Эрмитажа: после скифов были «Екатерина Великая. Императрица и искусства», «Строгановы» и «Любовь».



Президент РФ Д. А. Медведев, королева Нидерландов Беатрикс, наследный принц Виллем-Александр, принцесса Максима и Эрнст Вейн. Торжественное открытие выставочного центра «Эрмитаж Амстердам». 19 июня 2009

Приехав в Россию первый раз, я был под огромным впечатлением от Эрмитажа и сразу понял, что это кладезь для нашего выставочного проекта. Музей тогда находился в ужасном состоянии, но мы испытывали эйфорию после первой выставки. И тогда я решился предложить помощь Эрмитажу и создать Фонд Друзей Эрмитажа в Нидерландах. Кстати, наш нынешний король Виллем-Александр присутствовал на том вечере, когда мы объявляли о создании фонда. С чего могли мы, голландцы, начать помощь Эрмитажу? Конечно, с реставрации залов Рембрандта. На реставрацию требовалось два с половиной миллиона гульденов. Деньги были собраны: например, с каждого входного билета на выставку «Екатерина Великая» зимой 1996–1997 годов один гульден шел в копилку Фонда Друзей Эрмитажа в Нидерландах.

Во время церемонии открытия этой выставки, в присутствии королевы Беатрикс, меня вызвали из зала и сообщили об анонимном звонке про бомбу, заложенную в здании Новой кирхи. Я вернулся на место, шепнул королеве на ухо, что случилось, и вынужден был объявить гостям об эвакуации на площадь перед королевским дворцом [7]. Королева вышла из здания через потайной ход, спросив при этом: «А куда всех эвакуируют?» Я ответил, что на площадь. Тогда она внезапно пригласила всех во дворец. Я до сих пор помню, что ключ от дверей центрального входа во дворец не сразу нашелся. Полтора часа все гости, 800 человек, сидели в королевском дворце и пели рождественские песни (был декабрь 1996 года). Потом мне сказали, что я хорошо держался, но был смертельно бледен (*смеется*).

В 1998 году королева Нидерландов Беатрикс должна была ехать в Россию с государственным визитом, и в ее программе, конечно, значился Санкт-Петербург. За три дня до начала визита Борис Ельцин отменил эту поездку, в связи со своей болезнью и невозможностью принять нашу королеву. У нас же все было готово к тому, чтобы королева торжественно открыла после реставрации залы Рембрандта в Эрмитаже. Я позвонил во дворец и предложил поменять статус визита — сделать из официального королевского визита частный, и королева ответила: «Я подумаю». Через полчаса мне позвонили из дворца и сказали, что вместо нее, и только в Санкт-Петербург, с рабочим визитом поедет принц Виллем-Александр. Во время этой церемонии в Санкт-Петербурге Фонд Друзей Эрмитажа объявил о втором проекте — создании нового освещения для Шатрового зала Нового Эрмитажа [8]. Приехав в 2001 году с официальным визитом в Россию, королева Беатрикс торжественно открыла Шатровый зал после реставрации.

Я была в числе организаторов визита Ее Величества в Санкт-Петербург, поэтому знаю, что королева Беатрикс в Шатровом зале стала свидетелем еще одной церемонии...

Да! В присутствии Ее Величества Михаил Пиотровский и я подписали меморандум о создании в Амстердаме выставочного центра «Эрмитаж на Амстеле» — филиала Государственного Эрмитажа в Нидерландах.

Что этому предшествовало?

В 1997 году мне позвонил тогдашний владелец Амстелхофа [9], глава протестантской общины в Амстердаме, и спросил моего совета, что делать с таким огромным зданием в центре города. Напомню, что с момента своего сооружения в 1683 году здание ни разу не меняло своего назначения: оно строилось и функционировало как дом



Открытие выставки «Екатерина Великая. Императрица и искусства» в выставочном центре «Новая кирха» в Амстердаме. Королева Нидерландов Беатрикс, директор Государственного Эрмитажа Михаил Борисович Пиотровский, Эрнст Вейн
Декабрь 1996



Подписание меморандума о создании в Амстердаме филиала Государственного Эрмитажа — во время визита королевы Нидерландов Беатрикс в РФ. Михаил Борисович Пиотровский, Эрнст Вейн
Июнь 2001

престарелых, вплоть до весны 2007-го, когда его обитатели были перемещены в новые, специально возведенные дома за пределами центра Амстердама.

Я пошел смотреть здание — и сразу понял: это оно! Позвонил Майклу [10] и сказал: «Приезжай!» Он приехал, и мы пошли в Амстелхоф. Стоя во внутреннем дворе, я спросил его: «Майкл, как тебе идея, чтобы мы сделали здесь "Эрмитаж Амстердам"?»

«Crazy but fantastic idea!» — был спонтанный ответ директора Эрмитажа. Так все и началось.

Интересно: ты, человек, воспитанный в семье священника, связанный с религией, превращаешь за свою карьеру даже не один, а два религиозных памятника в культурные центры.

Это правда — так сложилась судьба. А «приговор» консультантов, которым мы заказали технико-экономическое обоснование проекта филиала, был таков: сделать можно, стоимость проекта — 80 миллионов гульденов [11]. Я основал Фонд Друзей Эрмитажа на Амстеле. Собрал единомышленников и друзей, и мы придумали вместе, что нам нужно найти четырех партнеров, которые смогут дать по 20 миллионов. Главный вопрос в жизни: кто осмелится стать первым?

Я предполагал, что партнерами будут правительство страны, руководство региона [12], мэрия Амстердама и один частный инвестор. Смелость стать первым проявила компания BankGiro Loterij — владелец почтовых лотерей [13]. Правительства различных уровней — центральное, региональное, городское — нас поддержали.

В 2009 году, после пяти лет работы нового маленького центра «Эрмитаж Амстердам» в здании «Нерландия» (бывший сестринский комплекс дома престарелых), накопив огромный опыт сотрудничества с Эрмитажем, большой центр «Эрмитаж Амстердам» открыл свои двери для публики.

А ты получил российский орден Дружбы и сложил с себя полномочия директора фонда «Новая кирха» и центра «Эрмитаж Амстердам».

В 2010 году я получил российский орден, в 2011-м стал командором ордена Оранских-Нассау и передал свои полномочия в руки молодых коллег.

Я счастливый человек. Считаю, что самое главное в жизни — передать опыт молодому поколению. Говоря же о нынешних отношениях между нашими странами, так долго выстраивавшихся после падения стены, замечу: несмотря на нынешнюю турбулентность, надо продолжать культурный диалог. Я уверен в том, что искусство и культура не позволят людям скатиться обратно, во времена холодной войны. Для этого и существует центр «Эрмитаж Амстердам».

1 Основан в 1300 году.
2 **Средневековый замок,** был перестроен в XVIII веке, 60 лет назад преобразован в музей.
3 В начале 90-х годов прошлого века PPR вошла в состав партии «зеленых» (GroenLinks).
4 **Новая кирха,** или Новая церковь.
5 В 1566 году произошло иконоборческое, антикатолическое восстание в Нидерландах, приведшее к принятию учения Кальвина на большей части территории страны.
6 **В. Ю. Матвеев (1948–2015)** — заместитель директора Государственного Эрмитажа с 1990 по 2015 год.
7 **Здание Новой кирхи** располагается в непосредственной близости от королевского дворца.
8 **В Шатровом зале** выставлена эрмитажная коллекция картин так называемых малых голландцев.
9 Здание, в котором сейчас располагается выставочный центр «Эрмитаж Амстердам».
10 **Михаил Борисович Пиотровский.**
11 На этапе реализации проекта смета утверждалась уже в евро.
12 То есть провинции Северная Голландия, где располагается Амстердам.
13 Согласно нидерландскому законодательству, такая компания не имеет право тратить прибыль на выплаты дивидендов, однако имеет право вкладывать средства из прибыли в различные проекты.



Еще недавно пара «реализм — формализм» хорошо описывала идейные противостояния в искусстве: отечественном и мировом. Вокруг нее шли нешуточные битвы, ломались копья, стулья и судьбы. Шло время, и жизнь, в том числе и художественная, стала намного разнообразнее. У критиков и художников появилось немало новых слов и терминов. Их стало столько, что возникла общественная потребность вернуться к простым понятиям. И они засверкали в названиях выставок. Однако прежней простоты не получается, и это особенно хорошо видно на примере слова, понятия, явления, называемого «реализм».

Изображение реального мира, пройдя через эпоху разложения формы и подмены картины инсталляцией, стало еще более страшным соблазном, чем прежде. Художник-творец уподобляется — в глазах и чувствах публики — Творцу. Подлинное умение работать кистью выглядит и воспринимается как вызов манере выдавать готовое за сотворенное, за искусство. Чтобы не быть похожим на инсталляцию, искусство, частично с помощью иллюзорности, искажает мир до неузнаваемости. Подлинные формы приобретают какой-то странный «привкус», провоцируют и насмехаются. Мир превращается в реальный балаган.

Это одно из впечатлений от современного искусства реалистического толка. Подобных впечатлений может быть много — так же, как много может быть и реакций: от сочувствия до физического отторжения. Это нормальная атмосфера вокруг искусства. Она его оживляет. Это оживление становится подлинно интересным и полезным, когда превращается в дискуссию, пусть резкую и даже грубую. Проектом «Реализмы» Эрмитаж хочет такую дискуссию стимулировать — и сделать ее частью выставки. Для этого создана схема «перекличек»: выставка Кранахов, две «Флоры», два Аменемхета, две «Композиции» Кандинского, только что отреставрированное и атрибутированное «Воскресение» Рубенса. Мы надеемся на воскрешение тех чудесных общественных споров, которые когда-то окружали почти все выставки Эрмитажа.

Михаил Пиотровский.
«Эрмитаж как место для дискуссий. Реализмы»
(ГЭ, 2016)



РЕАЛИЗМЫ

БОЛЬШЕ, ЧЕМ



Тони Мателли
Истерзанные (Пара)
2005–2007
Силикон, полиэстер, полиуретан, дерево, сталь, масляные краски, человеческие волосы
2,13 × 4 × 4 м
Версия 1 из 2, авторский экземпляр

На заднем плане:
Джим Шоу
Панно
Бытовая изнанка Капитолия
2011. Муслин, акрил. 5 × 10,16 м
Эрмитаж, Главный штаб
Июнь 2016

ВЫСТАВКА *



ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

РЕАЛИЗМ — САМОЕ ПРИВЫЧНОЕ, ПОПУЛЯРНОЕ И, В ТО ЖЕ ВРЕМЯ, САМОЕ СТРАННОЕ И НЕОПРЕДЕЛЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА. РЕАЛИСТИЧЕСКИМИ НАЗЫВАЮТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПОНЯТНО И ВО ВСЕХ ОТНОШЕНИЯХ ВЕРНО ПРЕДСТАВЛЯЮЩИЕ ВИДИМУЮ ДАННОСТЬ ПРЕДМЕТОВ. ПОХОЖЕСТИ ЗДЕСЬ НЕДОСТАТОЧНО: РЕАЛИСТ ДОЛЖЕН ВЕРНО ПЕРЕДАТЬ ВНУТРЕННЮЮ СУТЬ ИЗОБРАЖАЕМОГО. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ, КОТОРОЕ АКТИВНО ПОЛЬЗУЕТСЯ РЕАЛИСТИЧЕСКИМИ ПРИЕМАМИ, ПОНИМАЕТ ИХ НЕСКОЛЬКО ИНАЧЕ. СОХРАНЯЯ «ПОХОЖЕСТЬ», ХУДОЖНИК ИГРАЕТ НА РАЗМЫВАНИИ ВНУТРЕННЕЙ СУТИ.

* Фрагменты статьи Д. Озеркова в каталоге выставки «Реализмы» Государственного Эрмитажа (2016).

Чем на самом деле заняты монахи Михаэля Борремансa, бюргеры Нео Рауха, толстухи Дженни Савиль, бестии Джорджа Кондо или призраки Энрике Мартинеса Селайи? Каждый из этих художников точно прописывает на холсте образы своих «типических» персонажей, однако не объясняет, к какому миру они принадлежат. Эти и многие другие современные художники работают с реальными образами вещей, не давая ключей к их идеологической принадлежности, которая, как доказывает современная философия, распылена еще до собственного возникновения.

По иной причине реализм важен для российской ситуации, где большинством зрителей зачастую лишь наследие реалистического искусства воспринимается адекватно. В искусстве России исторически доминирует идеология: должно быть понятно, о чем в картине идет речь. Вот пейзаж Юона рубежа веков, вот «Бурлаки» Репина (1870–1873) (ил. 1), вот спортсмены Дейнеки из 1930-х годов. Положительно и по-доброму светит солнце, зеленеет трава, прибрежный плеск волжской воды словно так и слышен. Здесь, кажется, нет загадок, одно лишь позитивное настроение и светлая печаль. «Ах! Перед этими картинами хочется постоять и помолчать», — так думают неискушенные зрители и пишут начинающие арт-критики. Их ответная реплика так и срывается с уст и в 2016-м — в год 110-летней годовщины со дня смерти Стасова.

Русское классическое искусство живет принципами реализма. Классическая формула данного направления звучит так: реализм есть отражение правды жизни, изображение типических характеров в типических обстоятельствах. На этой формуле основаны вся современная любовь к Айвазовскому и любование Шишкиным, российская тяга к понятному и ясному. Когда-то казавшаяся строгой и четкой, эта формула претендовала на то, что ее авторы обладают базовым знанием «правды жизни», и позволяла им ясно и просто выразить — или увидеть ее выраженной — в картине. Сегодня очевидно, что за таким реализмом стоит идеология. А потому русские передвижники, с их карикатурными образами русской провинции конца XIX века и проблемой поиска идеала, кажутся сегодня не более реалистичными, чем американские фотореалисты 1970-х, тоже во многом ангажированные — политикой холодной войны.

Реализм — это художественный метод, а реалистическое произведение представляет собой искусственный конструкт, распадающийся на верное и узнаваемое изображение реальности и постороннее ему содержание (смысл, суть, программу). Без высшего содержания произведение останется простым натурализмом. В нем реальность дана очень правдоподобно, но в итоге безыдейно, а потому безвкусно. Ей недостает содержательной идеологической базы реалистической картины. База, наоборот, может зашкаливать, как, например, в соцреализме, где личность никого не интересует. Для советских художников вид изможденных репинских оборванцев, ищущих вдоль берега баржу, говорит лишь о несправедливом угнетении человека человеком. Бегущие спортсмены Дейнеки, напротив, рассказывают о силе и свободе спорта, а также о духовном здоровье народа — победителя в мировой революции.

Что значит верно изобразить? Сделать это фотографически точно? Нет. Ведь даже для фотоснимка следует тщательно выбирать композицию, строить ракурс и подбирать освещение. Сделать умело и узнаваемо? Но современный художник с удовольствием обыгрывает тему умелости, ведь учиться рисовать в академическом смысле — сегодня не обязательно, а потому игра идет на контрасте действительной умелости с нарочитой небрежностью. Или, возможно, следует стараться передать некий дух эпохи? Да, перед реалистически написанной исторической картиной зритель действительно может вспомнить так называемые «славные страницы истории»: в русском реалистическом искусстве «Боярыня Морозова» (1887) или «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899) рассказывают о важных эпизодах из прошлого страны. Но что знает обычный зритель о боярыне Морозовой помимо картины Сурикова? Реалистический образ, умело им созданный, затмил подлинное знание об историческом персонаже, основанное на фактах и документах [2].

Двусмысленность изобразительной риторики может повлечь за собой неверность интерпретации содержания. Сегодня при первом взгляде на эрмитажную картину Пуссена «Танкред и Эрминия» (конец 1620-х — начало 1630-х годов) легко спутать ее сюжет с историей одной из героических женщин Библии. Может показаться, что Эрминия стремится убить лежащего воина, подобно тому, как это делают Юдифь или Иаиль. Однако, по сюжету, она, наоборот, стремится отрезать прядь своих волос, чья чудодейственная сила воскресит Танкреда к жизни. Неверность прочтения порождает интерпретационные курьезы. В советское время посетители Эрмитажа опознавали в «Амуре» Фальконе (1750-е годы) Ленина в детстве, но недоумевали, почему у него на спине крылья [3].



Дмитрий Озерков, Митч Гриффитс, Ольга Юдина на открытии выставки «Реализмы» в Главном штабе. Июнь 2016



Митч Гриффитс
Груз паники. 2005
Храм кожи и костей. 2006
Чего душа изволит. 2006
Великобритания. Холст, масло

Гриффитс — британский живописец, пишущий большие и средние холсты с иконографически сложными сюжетами. Это живопись в прямом и буквальном смысле слова: трудоемкое письмо краской по холсту, выстраивание композиции, поиск сюжета с сопровождающими атрибутами. Гриффитс черпает сюжеты в современности, а композиции — в истории искусства. Это придает его изначально банальным образам серьезность и эпическую силу. Персонажи Гриффитса играют в настоящую историю искусства и стараются выглядеть соответствующе. Подобно «Встрече» Курбе, полотна Гриффитса возносят повседневность до идеала и намеренно ее переоценивают.

Гриффитсу нельзя отказать в театральности. Это достигается нарочитой постановочностью композиций, в которых отсутствуют видимые спецэффекты. Подобно героям Караваджо и Веласкеса или персонажам современного фотографа моды, герои Гриффитса словно искусственно расставлены на невидимом подиуме, который находится то ли в студии художника, то ли в ином идеальном для работы пространстве. Фоны картин подобны театральным задникам, идеально подобранным под соответствующий сюжет.

Интрига работ Гриффитса заключается в их внутренней серьезности: все они тщательно и подолгу выписаны кистью на холстах. Подобное увековечивание повседневного, стремящегося быть новой историей, порождает новую идеологическую риторику, которой невозможно сразу найти объяснение.

Самые известные работы американца Тони Мателли — его гиперреалистические скульптуры. В отличие от классических скульптур Дуэйна Хэнсона, создаваемых начиная с 1960-х годов, он использует технологии XXI века, чем достигает совершенной иллюзии физического присутствия тел. Экспонированная на выставке работа, при всей своей прозаичной ужасности, несомненно отсылает к классическому музейному сюжету об изгнании Адама и Евы из рая — потрясающему повествованию, лежащему в основе культурной истории Европы. Но если библейский нарратив лишь определяет базовое восприятие скульптуры в музейном контексте, то параллельные «истории», связанные и с ее названием, и с бесчисленными мученическими деталями, заставляют говорить о реальности голливудских спецэффектов, перенесенных в статику скульптурного объекта.



Тони Мателли
Истерзанные (Пара). 2005–2007
Силикон, полиэстер, полиуретан, дерево, сталь, масляные краски, человеческие волосы
2,13 × 4 × 4 м. Версия 1 из 2, авторский экземпляр

Считается, что реализм в его нынешнем варианте придумали французы в XIX веке, в ответ на негу романтизма и устаревшую героику академической живописи. Ведь это не стиль, а метод, благодаря которому абстрактная идея воплощается в образе видимых предметов. Знаменитая картина Курбе «Встреча» (1854) изображает повседневную встречу художника с друзьями на сельской дороге, возведенную им в ранг исторического события. Вместе с тем и портреты Ренессанса, и античные скульптуры, и даже наскальные росписи можно объяснять в терминах реализма. Ведь все они дают подлинное изображение реальности: всё на них словно как в жизни. Отличается идеология, порождающая изображение и лежащая в его основе. В ее прочтении — главная загадка. Если реалист Карл Брюллов пишет коня, любуясь красотой животного, то для древнего человека образ коня — это и изображение бога, и знак силы, и воплощение удачи, которой охотник должен причаститься перед тем, как отправиться в поход. Все эти контексты с немалой силой всплывают в собрании большого энциклопедического музея, такого как Эрмитаж. Здесь особенно важным оказывается разговор, рассказываемая перед картиной история. Этот фундированный идеологией «рассказ истории» (storytelling) Фредрик Джеймисон определяет как «лежащий вовне нарратив» (narrative which lies outside), неизбежно присутствующий в реализме [4].

В 2015 году в Петербурге и Москве было организовано несколько выставок, обращенных к теме реализма в искусстве. Среди них: «Гиперреализм» в ГТГ; «Россия. Реализм. XXI век» в ГРМ; «Картина после живописи» в Академии художеств; «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945» в московском Манеже [5]. Почему тема реализма столь актуальна сегодня? Не претендуя на исчерпывающее подведение итогов, эрмитажный проект «Реализмы» старается ответить на этот вопрос. «Реализмы» — больше чем просто выставка. В основе проекта лежит многосторонний разговор о проблематике формы и идеологии реализма, распространяющийся на всю постоянную экспозицию в здании Главного штаба, где размещена музейная коллекция искусства XIX–XXI веков. Искусствоведам и художникам, философам и психологам дается слово в долгом разговоре. Им предложено создать свою ответную реплику на произведения изобразительного искусства в знакомой им системе ценностей и проанализировать собственный идеологический подход. Речь пойдет о реализме и классической философии и социально-бытовом гиперреализме Бодрийяра; ужасе реальности в психологии и реализме в теории демократии; предметной осязаемости киберреальности и реализме в религии; эротике, фотографии и романтическом реализме в живописи; сюрреализме и проблеме образа после изобретения фотографии; вопросах театра и кино.

На временной выставке представлены работы трех современных художников, совершенно по-разному подходящих к реалистической проблематике: Митча Гриффитса, Тони Мателли и Джима Шоу. Все три художника показывают разные способы использования реалистического метода, задействуют разные приемы работы с видимой реальностью. Они по-разному выстраивают свои образы: то как торжественную историю, то как таинственное театральное священнодейство, то нагоняют ужаса жутким присутствием. Вступая во взаимодействие с постоянной экспозицией Главного штаба и, шире, с коллекцией Эрмитажа, эти работы провоцируют на новые многосторонние параллели, способные породить новые смыслы, позволяющие зрителям продолжить определять для себя формы и содержание мирового реалистического искусства.

Американец Джим Шоу работает с темой театра напрямую: отобранные на выставку работы представляют собой старые театральные задники, на поверхности которых написаны новые композиции. Создавая их, художник стремился учитывать изначальный сюжет, всячески обыгрывая и высмеивая (или оплакивая?) свой исходный замысел, чем бесконечно усложнил итоговое сообщение. Новая живопись вступает в невозможный диалог со старой, чем создает удивительные новообразования. Завораживающая подлинность ткани задников делает привнесенные образы неестественными, словно принадлежащими к иному — нереальному — миру. Вместе с тем сама их подлинность есть лишь материя театральной иллюзии.



Джим Шоу
Панно *Бытовая изнанка Капитолия.* 2011
Муслин, акрил. 5 × 10,16 м

1 Ср.: *Коваленская Т. М.* Русский реализм и проблема идеала. М., 1983. С. 5.
2 Ср.: *Анисимов Е.* Письмо турецкому султану. Образы России глазами историка. СПб., 2013.
3 См.: *Разумовская Т.* Шедевры Метража (www.nelslova.ru/razumovskaya/melrazh.html); *Синдаловский Н.* История Петербурга в городском анекдоте. СПб., 2012.
4 См.: *Jameson F.* The Antinomies of Realism. London, 2013.
5 См.: Гиперреализм. Когда реальность становится иллюзией. М., 2015; Россия. Реализм. XXI век. СПб., 2015; Картина после живописи. К выставке в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств. СПб., 2015; Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945. М., 2015.

реклама



ДВУСМЫСЛЕННЫЙ РЕАЛИЗМ (МИТЧ ГРИФФИТС)

НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ В ЭРМИТАЖЕ ВЫСТАВКИ «РЕАЛИЗМЫ» МАРИЯ ЭЛЬКИНА ПОГОВОРИЛА С МИТЧЕМ ГРИФФИТСОМ О ФЛАГЕ ВЕЛИКОБРИТАНИИ, О КАРАВАДЖО И МОЛОДОМ ЧЕЛОВЕКЕ ИЗ СУПЕРМАРКЕТА.

Мы применяем слово «реализм» по отношению к искусству как не требующее объяснений, но для меня вот остается вопрос: оно подразумевает точность деталей или некий бескомпромиссный взгляд на мир?
Можно сказать и так и так. С технической точки зрения имеется в виду, что мы создаем репрезентативную вещь. Применительно к своей работе я говорю «гиперреализм», подразумевая, в первую очередь, круг вопросов, которые я поднимаю.

В школе в России нас учили: реализм — это, прежде всего, что-то из XIX века, искусство, которое демонстрирует нам разные неприглядные вещи. Он воспринимался почти исключительно как социальная критика: все эти бедные люди, жестокие люди, несчастные люди... Современный гиперреализм стремится показать что-то, чего не замечают или о чем не говорят?
Я думаю, он показывает вещи, которые находятся вокруг нас каждый день, но игнорируются нами. Живопись как будто заставляет остановиться. В современном мире все происходит слишком быстро. Картина предлагает вам сделать паузу и увидеть, что мир вокруг хорош, что он может увлекать и с ним стоит взаимодействовать.

Что послужило вдохновением для вашей недавней картины? Откуда вы черпаете впечатления?
Это может быть все что угодно. У меня не бывает такого, чтобы что-то с первого взгляда вдохновило. Просыпаясь утром, я не жду, пока на меня снизойдет откровение, — я довольно стабилен. Идеи приходят из новостей, из разных средств массовой информации, даже из вывесок, которые видишь на улице.

Разве это, в определенном отношении, не критика? Это ведь, пожалуй, главная отрицательная черта нашего времени: мы проскакиваем мимо всего на свете, жизнь идет слишком быстро.
Определенно. Все мы — редакторы своей жизни, но хотим быть редакторами и жизни других тоже. У нас так много возможностей, что всеми просто невозможно воспользоваться. И более того, мы все время стремимся к утверждению себя в определенном социальном статусе, а это лишает то, что мы делаем, первозданного смысла. Поэтому я и полагаю, что реалистическая живопись маслом — это такая чистая форма. Она возвращает к более медленному ритму жизни, вы можете позволить себе проводить больше времени за, так сказать, перевариванием впечатлений.

Из старых мастеров кого бы вы назвали в качестве самых главных учителей реализма? Для вас лично, разумеется.
Первым большое влияние оказал Караваджо и его игра светотени. Еще я бы назвал Рубенса, за его композиции, и Веласкеса — как мастера работы кистью.

На ваш взгляд, современные медиа сильно изменили роль старой доброй масляной живописи для общества?
Конечно изменили. Когда не было фотографии, осмотр картин был чем-то вроде похода в кино, и, в этом смысле, живопись утратила былые позиции. Однако для меня не существует определенной аудитории, равно как и демографии: моя живопись предназначена для любого, кто захочет ее увидеть, — это мой способ общения с людьми. Эмоции в искусстве важнее всего, все эмоции на холсте — мои личные. Тут нет кого-то определенного, кому они адресованы: это могут быть любые люди, которые вдруг увидят то, мимо чего проходят изо дня в день. Что они почувствуют? Техника бросает вызов нашей способности к эмоциональному сближению. Компьютер обеспечивает коммуникацию с кем угодно на другом конце мира, но когда вы последний раз заговаривали с соседями?

Я вот время от времени с соседями что-то обсуждаю.
Это здóрово, я тоже; но уверен, огромное количество людей ничего подобного не делают. Если мне удается создать эмоциональную связь с человеком, смотрящим на мою картину, то, думаю, я достигаю какого-то единства с ним.

Вы помещаете обычных людей в традиционную иконографию, немного как упомянутый вами Караваджо...
Вы совершенно правы, именно это я и делаю: превращаю современное во вневременное, прибегая к классическим схемам. Караваджо, буквально, мог встретить кого-то в баре, а через три часа уже рисовать его.



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Митч Гриффитс

Об этом и мой вопрос. Если герои Караваджо — завсегдатаи питейных заведений, то кто герои нашего времени на ваших полотнах?
Я бы сказал, что для меня грань между моделью и героем — очень тонкая, они всегда в чем-то пересекаются. Иногда у меня уже есть концепция картины, и я ищу человека специально под нее. Большинство людей, изображенных мною, я знаю лично, и лучшие картины получаются тогда, когда ты работаешь с человеком не в первый раз, а хотя бы в третий. Должен возникать визуальный и эмоциональный диалог с моделью.

Караваджо вкладывал невероятную страсть, изображая мальчиков в качестве участников религиозных сцен. Чего вы хотите добиться, представляя случайного человека в позе Иисуса Христа?
Я помещаю людей в сцены, где они выглядят как Иисус Христос, — поскольку сегодня знаменитостям поклоняются. Поклоняются в совершенно религиозном смысле. Когда я вижу гигантскую рекламу на щите, она напоминает мне о стенных росписях в церкви.

То есть все-таки вы подразумеваете какую-то иронию?
Конечно. Ирония и юмор — часть нашей жизни.

С другой стороны, есть и скрытая трагедия, да? Молодой человек с пакетами из супермаркета — он ведь вполне по-настоящему страдает? Да, полагаю, это вполне очевидно — то, что он страдает.

Вы ждете какой-то определенной интерпретации вашего искусства?
Я ожидаю только реакции. Самая плохая реакция — это ее отсутствие, когда человек просто говорит: «Ну, неплохо». Люди могут интерпретировать мои работы, и я не то чтобы соглашаюсь или нет — просто меня захватывают их мнения.

У вас бывают кризисы?
Вы имеете в виду творческий блок? Думаю, самое плохое, что можно сделать в такой момент, — остановиться. Обычно, когда я работаю над картиной, у меня уже есть идеи для следующих. Конечно, эти идеи как-то меняются, адаптируются со временем, но процесс не останавливается. Планирование очень важно. Иногда я чувствую, что картина недостаточно сильная, — ну, бывает, композиция мне не нравится.

По крайней мере, на одной вашей картине изображен флаг Великобритании. Вы настоящий патриот?
Я бы иначе сказал. Я, скорее, по-настоящему интересуюсь патриотизмом и тем, что думают о нем другие люди. То, что изображено, — это не однозначно мое мнение, я всегда оставляю вещи двоякими.

У вас есть очень личная картина под названием «Выходи за меня». Вам комфортно выставлять свою личную жизнь напоказ?
Я тайно ее нарисовал и сделал моей нынешней жене предложение на выставке, напротив этой картины. Ну, живопись — большая страсть моей жизни, как и жена, вот я и смешал их.

Если бы вы меняли профессию и были ничем не ограничены в выборе, то на чем остановились бы?
Я бы стал скульптором. А может, гимнастом.

ВИКТОР МАЗИН [1]

РЕАЛИЗМ ВОЗВРАЩАЕТСЯ?

Первый ответ: я понятия не имею, что это такое. Второй ответ: реализма нет в единственном числе; и возникает вопрос: о каком реализме идет речь? Я не хочу сейчас перечислять множество слов, которые добавляются к «реализму»: «реализм» рассеивается посредством присоединения к нему каких-то других элементов. Уже звучали слова «сюрреализм», «гиперреализм», «фотореализм»...

Если реализм существует, то должна быть, как минимум, некая точка отсчета. К своему удовольствию, я ее не нашел. Я считаю такие слова, как «начало» и «конец», очень и очень подозрительными. Если у реализма есть начало и я его нахожу, мне это представляется сомнительным. И тем не менее я хочу отметить как минимум три-четыре найденные точки. Если у реализма и есть начало, то это начало не одно.

ДУМАЮ, ИСКУССТВО СУЩЕСТВУЕТ, КОГДА О НЕМ ГОВОРЯТ. ЕСЛИ МЫ ПЕРЕСТАЕМ О НЕМ ГОВОРИТЬ,



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Какого художника я бы с уверенностью назвал реалистом? Пожалуй, с уверенностью я могу назвать реалистом только Гюстава Курбе. Он известен, в частности, благодаря знаменитой картине L'Origine du monde («Происхождение/начало мира») [2]. Эта картина, созданная в 1866-м, обычно обозначает конец реализма. С изумлением я обнаружил, что и началом реализма мы можем считать картины того же Курбе 1855 года. Моя мысль заключается в том, что если реализм в строгом смысле и существовал, то всего 11 лет. Это достаточно радикальная мысль, но она подталкивает к дальнейшим размышлениям.

Второй точкой отсчета будут Брунеллески и XV век, Кватроченто. Эта мысль для меня предельно ценна. Потому что Брунеллески — один из тех, на ком лежит ответственность за появление самой идеи человеческого субъекта в западной культуре, или, иначе говоря, Брунеллески был одним из тех, кто, наряду с Декартом, центрировал субъект. Получается, реализм связан с точкой зрения субъекта, которую тот обращает на самого себя.

То, что мы зачастую называем реализмом, — это то, в чем мы распознаём себя. То есть если мы узнаём себя в пейзаже, если мы распознаём натюрморт, если мы обнаруживаем себя в портрете другого человека, то вот это распознавание, различение, узнавание и дает нам возможность говорить о реальности. И о реализме.

Я думал о картине, которая выходит за рамки человеческого субъекта и которая уж точно никак не относится к реализму, — о «Черном квадрате». Но тогда мне приходится всё переосмыслить, поскольку получается, что в некой трансценденции, в некой попытке указать на то, чего мы вообще не видим, мы можем рассматривать черный квадрат как экран, и по ту его сторону можно говорить об отсутствующем субъекте. Картина всё интереснее: что, если в первом случае Курбе открыл и через 11 лет закрыл реализм, сам об этом, разумеется, не догадываясь? Что, если Брунеллески открыл центрированный субъект, который позволяет говорить о реализме? А Малевич — его закрыл? Или даже — опустошил его как нарциссическую иллюзию?

Самая сложная моя точка отсчета для реализма — точка под названием «современность». С какого-то момента в XVII веке происходит смещение в сторону modernity, модернизации жизни, прихода современности. Вместе с этим движением появляется на свет то, что мы называем нехваткой реальности: реальность дестабилизируется, перестает быть устойчивой. «Черный квадрат» это «показывает». Тем самым проясняется функция реализма — создание устойчивой референции к реальности.

Следующая моя мысль заключается в том, что единственным основанием для реализма служит вера в реальность. Это, пожалуй, для меня главная мысль, поскольку только через реальность можно говорить о реализме.

Возвращается ли реализм в сегодняшней реальности? Почему после того, как реализм вместе с тоталитаризмом оказался заклейменным и удаленным из поля репрезентации, возникает сама идея его возвращения? Собственно, постановка вопроса о возвращении дает ответ: да, он всегда уже возвращается.

Не является ли это возвращение симптомом очередной дестабилизации реальности? Под дестабилизацией реальности я имею в виду, прежде всего, яркий пример, который понятен всем,

1 **Виктор Мазин** — психоаналитик, философ, главный редактор журнала «Кабинет», основатель Музея сновидений Фрейда, автор множества книг и статей по вопросам психоанализа, деконструкции, кино и современного искусства.

2 **«Происхождение мира».** Музей Орсэ.

но который слишком близок к нам (и я убежденно скажу, что этот пример мы пока не в силах охватить, осмыслить и толком теоретизировать), — цифровую, виртуальную, кибернетическую, дополненную, смешанную реальность. Помимо одной реальности, у нас теперь есть еще несколько; и помимо одной социальности, у нас есть еще несколько (социальные сети). Осознание происходящей сегодня революции возможно лишь за счет дистанцирования от современности, становления постсовременным.

Мир оцифровывается, и в искусство цифра давно уже проникла. Можно говорить о цифровом реализме, или реализме после фотографии, или оцифрованном реализме. Для меня само появление виртуальной (цифровой) реальности ставит под сомнение то, что мы считаем — или считали до этого — жесткой, устойчивой, незыблемой реальностью, в существовании которой мы не сомневались. Появление виртуальной реальности указывает на виртуальный характер любой реальности. Это первый момент, который позволяет говорить о дестабилизации реальности и востребованности возвращения реализма.

Второй аспект дестабилизации реальности, собственно, сам капитализм, в условиях которого мы уже достаточно долго живем. Капиталистическая реальность производит дереализацию и предметов обихода, и отношений между людьми, и жизни, и институтов. То есть даже то, что жизнь становится «очень быстрой», связано с тем, что мы переживаем время с постоянным ускорением, и такова логика турбокапитализма.

Оба момента — цифровой и капиталистический — сходятся. Жан-Франсуа Лиотар в 1980-х годах отметил, что в условиях капитализма реализм выглядит либо как пародия, либо как тоска по утраченным временам. Реализм — пастиш реальности, ко-

ТО ЕГО КАК БУДТО БЫ УЖЕ НЕТ. ВОПРОС, КОТОРЫЙ ПЕРЕДО МНОЙ СТОИТ: ЧТО ТАКОЕ РЕАЛИЗМ?

торую мы не в силах уловить. Для Лиотара единственная реальность при капитализме — это реальность рынка, денег и товаров. Никакой другой реальности нет.

Возвращение реализма в сегодняшней ситуации невероятно важно для осмысления «реальности», в которой мы живем. Возвращение реализма — симптом для анализа. И такой критический анализ нацелен как раз на тот вопрос, коего реализм пытается избежать. По определению Лиотара, реализм есть «состояние искусства, которое всеми силами пытается избежать вопроса о том, что такое реальность». Теперь мы можем сформулировать следующую мысль: реализм — это стабилизация референта, позволяющая не задаваться вопросом о реальности вообще. И мне это представляется необычайно важным и весьма напряженным моментом, поскольку здесь искусство и критика вплотную приближаются к вопросу о господствующей идеологии.

Реальность — всегда уже продукт идеологии. Дабы это понять, достаточно держать в уме мысль Канта о том, что *не следует путать наше восприятие реальности с реальностью как таковой*. В психоаналитической традиции реальность — символическая конструкция, которая отсылает к реальному, к тому, что не вписывается ни в какие привычные человеческие представления и на что, полагаю, искусство призвано нам косвенно указывать. Столкновение с тем, что выпадает из матрицы, скорее несет ужас и катарсис; а вот ужасы реальности — совсем другое дело, это удел массмедиа.

Реальность всегда дискурсивна, то есть выстраивается через наши социальные связи, укорененные в языке. Вне дискурса нас нет; мы в любом случае связаны с определенной точкой зрения на мир, и у нас нет никакой возможности посмотреть на эту реальность невинными глазами, неким девственным способом, которого никогда не существовало. У Руссо, как мы знаем, была идея о существовании девственного взгляда; но согласно психоанализу — такого шанса у нас нет. Здесь стоит напомнить, что теория не отражает мир, а конструирует его, и когда мы слышим, что теории нам не помогут, то это элементарная форма наиболее консервативной идеологии.

Если реальность дискурсивна — значит, она идеологична. У нас, с одной стороны, есть возможность рассматривать реализм как попытку закрыть идеологическую точку зрения любого субъекта; с другой стороны, мы можем говорить, что реализм, напротив, вскрывает симптом — и отрефлексированное искусство реализма тем самым содействует пониманию условий сегодняшнего существования.

Реальность, будучи дискурсивной, носит транссубъектный характер и предстает как нечто объективное. В то же время, как мы знаем, она всегда уже субъективна. Это, наверное, наиболее сложный момент. Реальность не субъективна и не объективна, она транссубъектна.

Самая провокационная, но, надеюсь, и самая понятная мысль заключается в том, что транссубъектная реальность структурирована как фантазм. Сколько бы мы ни говорили о том, что перед нами находится реалистическое произведение искусства, мы говорим о той или иной фантазматической версии искусства.

Реализм не менее фантазматичен, чем сюрреализм или экспрессионизм. Искусство как относительно свободная, в сравнении с наукой и религией, территория знания устремлено сегодня скорее на подрыв иллюзии реальности, на то, что лежит по ту сторону идеологической конструкции. Искусство сегодня нацелено не на реальность, а на то, что Лакан назвал *реальным*. Если соотнести это понятие с *жутким* Фрейда и *возвышенным* Канта, то мы увидим эстетическое измерение реального. Реальное — то, что в реальность никоим образом не вписывается, то, что невозможно изобразить, но на что можно намекнуть, указать. Есть возможность указать на реальность так, как это делает, например, Ганс Гольбейн в картине «Послы», которую нужно уметь смотреть — и находить особую точку зрения, дабы поймать тот взгляд, который картина бросает на нас. В связи с этим мне хочется напомнить о том, что наш марафон начинался со слов Михаила Борисовича Пиотровского, цитировавшего Коран, где существует запрет на определенные изображения, и здесь мы сталкиваемся с тем представлением реальности, из которого хотя бы отчасти исключен нарциссический реализм.


GIFT SHOP
TEAROOM
TOILETS



Фото: Kenneth Mallard

В коллекциях Эрмитажа хранится немало уникальных сервизов XVIII века, выполненных на прославленных фарфоровых заводах Европы. «Сервиз с зеленой лягушкой» — одно из лучших произведений знаменитого английского керамиста Джозайи Веджвуда (1730–1795).

СЕРВИЗ С ЗЕЛЕНОЙ ЛЯГУШКОЙ

Веджвуд получил этот заказ в 1770 году от Екатерины II через русского консула в Лондоне — Бакстера. Сервиз следовало исполнить в «фаянсе цвета сливок» — усовершенствованном Веджвудом сорте тонкого фаянса, чрезвычайно популярного в то время у англичан и становившегося известным на континенте. В заказе отмечалось, что на каждом предмете сервиза надо изобразить вместе с различными пейзажами Англии и зеленую лягушку, поскольку он предназначался для Чесменского дворца, строившегося тогда в окрестностях Петербурга, в местности, называвшейся Кекерекексинен (по-фински — «лягушачье болото»). Отсюда и оригинальное название, данное сервизу в России. <...> Но сервиз ценен не только своими художественными достоинствами. С годами он приобретает все больший исторический интерес, так как изображенные на нем пейзажи насчитывают «1224 подлинных вида Англии», как о том говорит надпись на одном из предметов. Это богатейшая панорама Англии 1770-х годов, причем многие виды писались с натуры специально для сервиза, и их изображения больше нигде не встречаются. Если же учесть, что многие здания и ландшафты, изображенные здесь, больше не существуют или изменили свой облик до неузнаваемости, исключительная ценность сервиза становится еще более очевидной[1].

1 Здесь и далее текст по книге: *Воронихина Л. Н.* Сервиз с зеленой лягушкой. Л. : Изд во Гос. Эрмитажа, 1962.

Сервиз с зеленой лягушкой
Завод «Веджвуд» (Великобритания)
1773–1774
Фаянс
Роспись надглазурная

1 | **Бутылочная передача с видами старого замка Инверари в Стретклайде и Эдинбургского замка в Лотиане**
Диаметр 16,5 см, высота 16,5 см
ЭФ-20836
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Замок Инверари. Вид с возвышения к юго-западу от главного входа. Сады между замком и рекой были заменены на широкие плоские газоны в конце XVIII века**
Фото: Kenneth Mallard



1

2

Известно, что в России хорошо знали работы Веджвуда, так что заказ на изготовление «сервиза с зеленой лягушкой» не был простой случайностью.

1 | **Поддон для креманки с видом замка Ладлоу в Стаффордшире**
Диаметр 22 см
ГЧ-8692
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Замок Ладлоу на фоне тумана над излучиной реки Тим, вскоре после восхода солнца**
Фото: Ian Capper



1

2

Помимо пейзажей, показывающих природу Британии: от скалистых берегов северной Шотландии до заболоченных равнин Корнуолла, в сервизе воспроизведены архитектурные памятники «всех веков и стилей... от хижин гебридских островов до шедевров английской архитектуры».

1 | **Рюмочная передача с видами аббатства Мелроуз, на границе Англии и Шотландии, и Одли-Энд в Эссексе**
14,4×32,8×21,8 см
ЭФ-20832
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Аббатство Мелроуз. Главная уцелевшая часть здания датируется началом XV века**
Фото: VisitBritain.com



1

2

НА ПЕРВОМ МЕСТЕ ПО КОЛИЧЕСТВУ СТОЯТ ДРЕВНИЕ ЗАМКИ, ЗАТЕМ СТАРИННЫЕ АББАТСТВА И РУИНЫ МОНАСТЫРЕЙ.

1 | **Компотьер квадратный с видом Чизвик-Хауса в Большом Лондоне**
Поступил в 1921
ЭФ-20850
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Чизвик-Хаус, предместье Лондона. Вилла построена в 1720-х годах для размещения коллекции антиков графа Бёрлингтона**
Фото: VisitBritain.com



1

2

Особенно полно представлены виды Лондона. Художники сумели найти много живописных уголков в тогдашних окраинных районах города: Хампстед, Хайгейт, Путни, Ричмонд и др.

1 | **Лоток треугольный с видом горы Святого Михаила в Корнуолле**
Длина стороны 28,5 см
ГЧ-8502
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

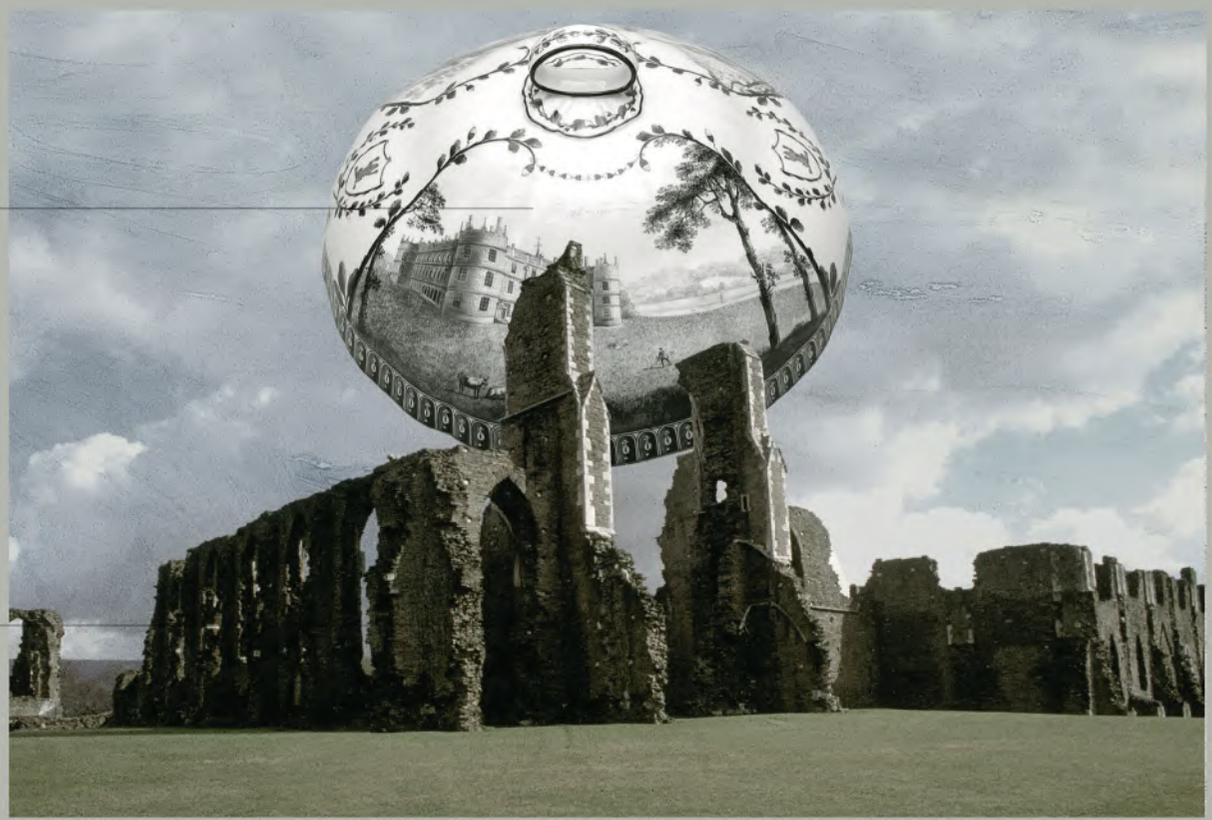
2 | **Гора Святого Михаила. Вид с берега на остров и место бывшего монастыря в Корнуолле. Попасть на остров можно только во время отлива, идя по специально проложенной по дну залива дорожке, вымощенной камнем**
Фото: VisitBritain.com



КАЖДЫЙ ИЗ ПЕЙЗАЖЕЙ НАШЕЛ СВОЕ МЕСТО НЕ ПО СТЕПЕНИ ЗНАТНОСТИ ВЛАДЕЛЬЦА ИМЕНИЯ, А ПО ТОМУ, НАСКОЛЬКО ДАННЫЙ ВИД СОГЛАСОВАЛСЯ С ФОРМОЙ И РАЗМЕРОМ ПРЕДМЕТА, ПОДСКАЗАННЫМИ ВО МНОГИХ СЛУЧАЯХ САМИМ ВЕДЖВУДОМ.

1 | **Крышка для круглого блюда, с видами аббатства Нит в Западном Гламоргане и замка Лонгфорд в Уилтшире**
Диаметр 32 см
ГЧ-8459
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Аббатство Нит. Руины самого большого в Уэльсе цистерцианского монастыря, основанного в 1129 году. Вид с севера**
Фото: VisitBritain.com



1

2

В 1912 ГОДУ СЕРВИЗ БЫЛ ПРЕДСТАВЛЕН В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ, НА ВЫСТАВКЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВЕДЖВУДУ. ОТТУДА ОН БЫЛ ПЕРЕДАН В ЭРМИТАЖ — И С ТЕХ ПОР ЯВЛЯЕТСЯ ОДНОЙ ИЗ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЕЙ КОЛЛЕКЦИЙ МУЗЕЯ.



ФОТО: EAST NEWS / MAGNUM PHOTOS / NIKOS ECONOMOPOULOS

Турция. Йозгат.
Политический митинг
1990

Иосиф Бродский. «Путешествие в Стамбул» (Стамбул — Афины, 1985)

«Кто в наше время разглядывает карту, изучает рельеф, прикидывает расстояния? Никто, разве что отпускники-автомобилисты. Даже военные этого больше не делают, со времен изобретения кнопки. Кто пишет письма с детальным перечислением и анализом увиденных достопримечательностей, испытанных ощущений? И кто читает такие письма? После нас не останется ничего, что заслуживало бы названия корреспонденции. Даже молодые люди, у которых, казалось бы, вдоволь времени, обходятся открытками. Люди моего возраста прибегают к открыткам чаще всего либо в минуту полного отчаяния в чужом для них месте, либо чтоб просто как-то убить время. Существуют, однако, места, разглядывание которых на карте на какой-то миг роднит вас с Провидением. Существуют места, где история неизбежна, как дорожное происшествие, — места, чья география вызывает историю к жизни. Таков Стамбул, он же Константинополь, он же Византия».



7

ЭРТЕ 194
ОРЛАНДИНА 202
ФАБЕРЖЕ 206
ЛЕОНАРДЕСКИ 210
РЕСТАВРАЦИЯ 214



ЭРТЕ — ГЕНИЙ АР-ДЕКО: ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПЕТЕРБУРГ

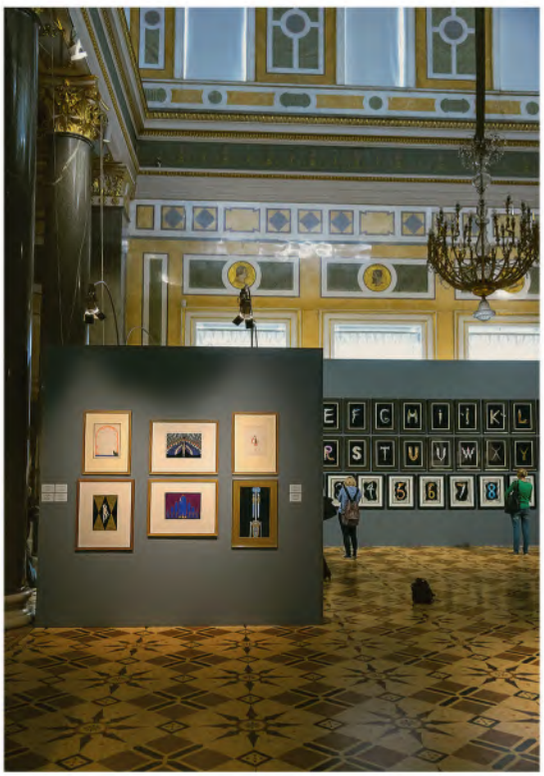
Скульптура «Весна». 1990
Бронза. 46 × 48 × 23 см

В основе скульптуры лежит эскиз Эрте
к спектаклю «Легендарные короли»,
кабаре «Фоли-Бержер», Париж, начало 1930-х



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ ЭРТЕ [1],
ОРГАНИЗОВАННАЯ ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ
СОВМЕСТНО С GROSVENOR GALLERY (ЛОНДОН)
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ MARTIN LAWRENCE GALLERY (НЬЮ-ЙОРК)
ИЮНЬ–СЕНТЯБРЬ 2016



ЭРМИТАЖ ВЕРНУЛ РОССИИ ОДНОГО ИЗ НАИБОЛЕЕ УСПЕШНЫХ ХУДОЖНИКОВ МИНУВШЕГО ВЕКА — ЭРТЕ́, РОМАНА ПЕТРОВИЧА ТЫРТОВА.

1 Настоящее имя — Роман Петрович Тыртов (1892–1990).

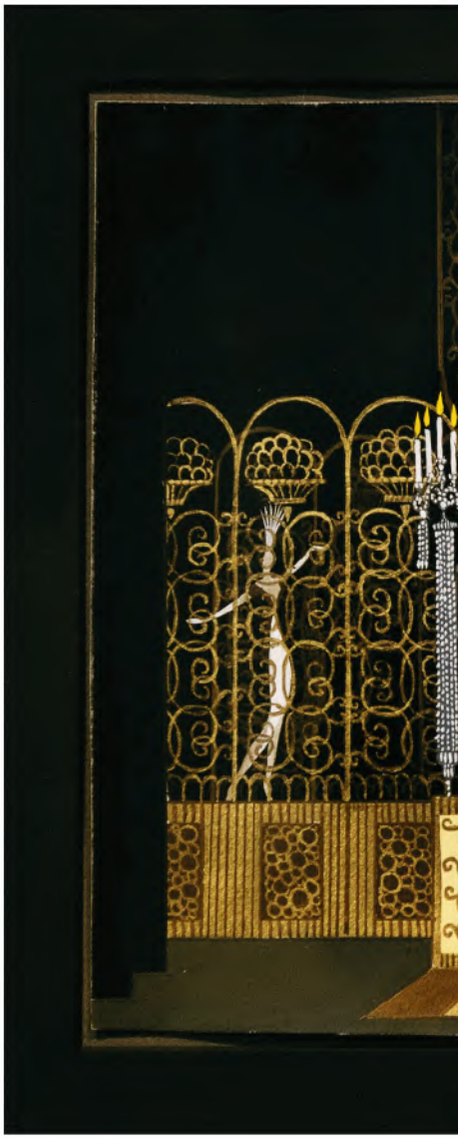
МИХАИЛ ДЕДИНКИН

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Талантливый и амбициозный самоучка, вчерашний гимназист, он покинул Петербург в январе 1912 года, чтобы вскоре начать головокружительную карьеру одного из наиболее востребованных мастеров своего времени. Его единственной художественной школой стали 18 месяцев, в канун Первой мировой войны проведенных в мастерской величайшего парижского кутюрье Поля Пуаре, который принял к себе русского юношу рисовальщиком. Вскоре тот уже самостоятельно разрабатывает модели одежды, театральных костюмов, декораций. Так судьба ввела его в мир моды и театра, который стал его домом на многие годы. С конца 1910-х он уже покоряет Америку, сделавшись на 20 лет ведущим художником и корреспондентом журнала Harper's Bazaar. Не случайно до сих пор Эрте в США пользуется значительно большей популярностью, чем в Европе. Он немного не дожил до 100-летия, продолжая оформлять самые различные постановки на лучших эстрадных подмостках Старого и Нового Света. Трудно переоценить его вклад в формирование стилистики Голливуда 1920–1930-х годов, в формирование ар-деко — художественного направления, почти не затронувшего советскую Россию, но чрезвычайно важного для европейской художественной сцены межвоенных десятилетий.

Эрмитажу была предоставлена уникальная возможность отбора вещей из единственной столь полной коллекции Майкла Эстерика, сына последних дилеров мастера. Ретроспектива охватывает 80 лет творчества Эрте: от ранних, почти детских рисунков, которые он посылал в петербургский «Дамский журнал», до поздних бродвейских постановок. Здесь рисунки для модных домов, журналов, ревю и эстрады, оперного театра и балета, дизайн тканей, предметов интерьера и украшений, плакатов. Диапазон творчества Эрте впечатляюще широк.

Выставка в Эрмитаже, первая после смерти мастера в 1990 году, показала одну очень важную для нас особенность его искусства, возможно — особенно остро чувствующуюся именно в Петербурге. Поразительно, как тонко усвоил Эрте графическую культуру русской столицы начала XX века, как близок он эстетике художников «Мира искусства». По сути, все его творчество стало развитием этих идей, которые черпались им в юности со страниц книг и журналов того времени, из постановок дягилевской антрепризы. Отсюда — рафинированная графическая культура, далеко не всегда необходимая для работы в таких сугубо прикладных областях творчества, как, например, театр. Здесь можно зачастую ограничиться рабочим эскизом, который будет претворен в декорации, занавесы, костюмы. Но у Эрте не было набросков, то есть их никто никогда не видел. Всякое произведение, получавшее его элегантную подпись, является безупречно законченным графическим произведением, не оставляющим зрителю возможности даже предположить, что за этим совершенством скрывается долгий, напряженный и кропотливый труд. По сути, можно с большой долей уверенности сказать, что рано уехавший из России, почти не контактировавший с русскими эмигрантскими кругами Эрте стал последним мирискусником, тем самым раздвинув временны*е* границы этого сугубо петербургского явления вплоть до конца XX столетия.





Эскиз для сцены «Искусная вдова», ревю «Зизи, я тебя люблю»
Мюзик-холл «Казино де Пари», Париж
Гуашь. 20 × 32 см



Вид экспозиции в Зимнем дворце

Роман Тыртов родился в Санкт-Петербурге и с раннего возраста проявлял интерес к театру, живописи, графике и дизайну одежды. В 1912-м навсегда уехал из России и обосновался в Париже. В 1913–1914 годах начал работать как модельер у Поля Пуаре, который определял все наиболее важное и революционное в парижской моде начала XX века. Вскоре Тыртов уже разрабатывал костюмы, платья, реализовывавшиеся под маркой фирмы. Тогда и возникло артистическое имя Эрте, образованное сочетанием первых букв имени и фамилии. Молодой художник помогал Пуаре и в работе над спектаклями, на стилистику которых повлияли декорации и костюмы Бакста к дягилевским постановкам. Современники высоко оценили декорации и костюмы к первой постановке Пуаре — по пьесе Жана Ришпена «Минарет». Среди актрис, занятых в спектакле, была экстравагантная танцовщица Мата Хари, костюмы для которой проектировал Эрте.

В 1915 году он заключил контракт с американским журналом Harper's Bazaar, и январский номер вышел с нарисованной Эрте обложкой. На протяжении 20 лет каждый месяц журнал выходил с графической цветной картинкой художника. Также он писал заметки о моде, вел светскую хронику, помещал рисунки костюмов, аксессуаров, шляп, туфель, украшений, интерьерного дизайна. Помимо этого, Эрте работал для Vogue, Cosmopolitan, Ladie's Home Journal, The Sketch и других иллюстрированных изданий США, Англии и Франции.

Вслед за журналами, к Эрте обратились владельцы крупнейших нью-йоркских торговых фирм — Henri Bendel и B. Altman and Co — с предложением о создании модных коллекций. В течение трех лет он создавал по две коллекции ежегодно, всё дальше отходя от стилистики Пуаре: Эрте придумал асимметричное декольте; его спортивного покроя мужские и женские костюмы обрели ту общность, которую позже назовут унисекс; в мужских костюмах он первым начал применять ткани, бывшие достоянием только женского гардероба, например бархат.

На Лазурном берегу в годы войны бурно развивалась театральная жизнь, и талант Эрте оказался востребован. В Монте-Карло он познакомился с Дягилевым, с которым впоследствии сотрудничал над «Дивертисментом» и несколькими балетными миниатюрами для Анны Павловой. В 1923 году в Париже Эрте работал над постановками для кабаре «Фоли-Бержер», «Батаклан», «Альгамбра», «Баль Табарэн», «Лидо», театров «Ренессанс», «Амбассадорс», «Дю Шатле», «Мариньи», «Буфф-Паризьен», театра Сары Бернар, Комической оперы и, наконец, Гранд-опера. Проекты Эрте представляли собой шоу, которые сменяли друг друга, конкурируя в выдумке, невероятной фантазии и масштабности.

В феврале 1925 года Эрте отправился в Голливуд — создавать костюмы и сценографию для двух фильмов студии Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Контракт был продлен, и в качестве художника по костюмам Эрте работал для первых звезд студии, лучших актрис немого кино. Он делал декорации и костюмы для наиболее известных лент тех дней: «Бен-Гур» Фреда Нибло, «Богема» Кинга Видора, «Безумие танца» Роберта Леонарда, «Мистика» Тода Браунинга. В 1925 году Эрте впервые устроил выставку своих работ в Нью-Йорке, в отеле The Madison. В следующем году уже в Париже, в Галерее Шарпантье, прошла выставка его работ, созданных в Америке. Впервые его произведения непосредственно с выставки были куплены для государственных коллекций.

После Второй мировой войны Эрте уже не приглашали в журналы, не давали заказов на модную одежду. Жанр ревю уходил в тень, становясь консервативным. Надолго прекратились и американские заказы. Перелом случился в середине 1960-х, вместе с появлением нового интереса к ар-деко. В 1966-м в Музее декоративного искусства в Париже прошла выставка «Год 25», посвященная юбилею знаменитой экспозиции 1925 года, а в Нью-Йорке отпраздновали 100-летие журнала Harper's Bazaar. В 1967-м, перед вернисажем выставки художника в Grosvenor Gallery в Нью-Йорке, все 170 экспонированных работ приобрел Метрополитен-музей. Так Эрте был признан классиком искусства XX века, *гением ар-деко*.

С конца 1960-х годов и до последних дней жизни мастер демонстрировал свои работы по всему миру. В 1970-м вышла в свет первая монография о художнике. Его 80-летие в 1972 году отмечалось в Париже, Нью-Йорке, Лондоне, Женеве. Журнал Vogue посвятил юбилею Эрте специальный номер. Би-би-си сняла о нем программу, основой которой стало интервью с художником. В 1979-м Смитсоновский институт создал выставку, на протяжении трех лет демонстрировавшуюся в США, Канаде и Мексике.

В 1967-м Эрте оформил спектакль для Всемирной выставки (Экспо) в Монреале. В 1970 году он начал сотрудничество со звездой парижской сцены Зизи Жанмер и балетмейстером Роланом Пети, с которыми создал несколько постановок.

Большой успех у публики имели тиражируемые печатные работы, литографии и шелкографии. Помимо новых произведений, мастер воспроизводил композиции прошлых лет. Работа над отдельными сериями будет постоянно присутствовать в его творчестве поздних лет. «Алфавит», напечатанный в 1977 году, станет самым известным циклом мастера.

На рубеже 1970–1980-х он увлекся скульптурой из металла и эффектными приемами обработки поверхностей: полировкой, золочением, патинированием, использованием цветных лаков. Последняя выставка Эрте называлась «Театр в бронзе».

В 1983 году его достижения в искусстве были отмечены французским орденом Почетного легиона. Однако большинство проектов в последнее десятилетие жизни Эрте связано с Соединенными Штатами. В 1989-м он работал над двумя постановками в Нью-Йорке. Последнюю свою постановку — пасхальное шоу для нью-йоркского Радио-сити — мастер увидеть не успел.

Эскиз костюма для мюзикла «Мэри с Манхэттена»
Нью-Йорк. 1927
Гуашь. 34 × 25 см



реклама



МИКРОСКОПЫ ZEISS
В ЛАБОРАТОРИИ НАУЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ ДРАГОЦЕННЫХ МЕТАЛЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА



ЭРМИТАЖ — ЭТО НЕ ТОЛЬКО ОДИН ИЗ САМЫХ КРУПНЫХ И ИЗВЕСТНЫХ МУЗЕЕВ МИРА, НО И УНИКАЛЬНЫЙ РЕСТАВРАЦИОННО-ХРАНИТЕЛЬСКИЙ И НАУЧНЫЙ ЦЕНТР. КОМПАНИЯМ ОПТЭК И CARL ZEISS ВЫПАЛА ЧЕСТЬ ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ОСНАЩЕНИИ ЛАБОРАТОРИЙ ЭРМИТАЖА СОВРЕМЕННЫМ ОБОРУДОВАНИЕМ. ТАК, В ЛАБОРАТОРИИ НАУЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ ДРАГОЦЕННЫХ МЕТАЛЛОВ БЫЛИ ИСПОЛЬЗОВАНЫ ФЛАГМАНСКИЕ МАТЕРИАЛОВЕДЧЕСКИЕ МИКРОСКОПЫ ZEISS ДЛЯ РАБОТЫ С УНИКАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИЕЙ ЗОЛОТЫХ ШПИЛЕК ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ.

Лаборатория научной реставрации драгоценных металлов была основана в 2004 году. В лаборатории используются накопленные знания опытных мастеров и новое высокотехнологичное оборудование, которое позволяет восстанавливать уникальные экспонаты. Многие работы раньше провести было невозможно, оборудование не отвечало уровню поставленных задач, а сейчас Лаборатория научной реставрации драгоценных металлов — одна из лучших по оснащению в Европе. С 2004 года здесь было восстановлено несколько тысяч экспонатов.

Сегодня в лаборатории все больше внимания уделяется аналитическим исследованиям. Реставратор не должен работать «вслепую»: он должен видеть, что делает и с чем работает. Световые микроскопы ZEISS позволяют рассмотреть мельчайшие элементы объектов, проводить фото- и видеофиксацию. В лаборатории имеют дело с экспонатами размером до нескольких микрон, поэтому крайне важно оборудование, которое позволит работать с микроскопическими объектами.

В Эрмитаже собрана большая коллекция экспонатов из драгоценных металлов. С ними идет постоянная работа, в том числе подготовка к выставкам и мониторинг сохранности.

В лабораторию довольно часто обращаются из других музеев: не только российских, но и зарубежных, поскольку накопленный опыт и знания и современное оборудование позволяют проводить уникальные работы. При этом сотрудники лаборатории также регулярно посещают обучающие центры по всему миру и знакомятся с новыми технологиями.

Уникальная коллекция шпилек Екатерины Великой состоит из 250 предметов работы китайских мастеров, подобного собрания нет нигде в мире. Элементы шпилек очень хрупкие; проволочка, из которой они сотканы, имеет толщину от 30 микрон. При работе с ними следует быть крайне аккуратным: если шпильку взять в руки, она может сломаться даже под собственным весом. Под микроскопом можно увидеть то, что недоступно обычному глазу, подробно изучить детали и провести фото- и видеодокументирование до, во время и после проведенных работ.

Каждый шаг реставрации фиксируется с помощью фото- и видеокамер. Для этого используются различная оптика, световые и электронные микроскопы и другое оборудование. По результатам произведенной работы все материалы поступают на рассмотрение реставрационной комиссии.

Таким образом, сегодня в лаборатории проводится большой спектр работ, и практически нет задач, с которыми ее специалисты не могли бы справиться.

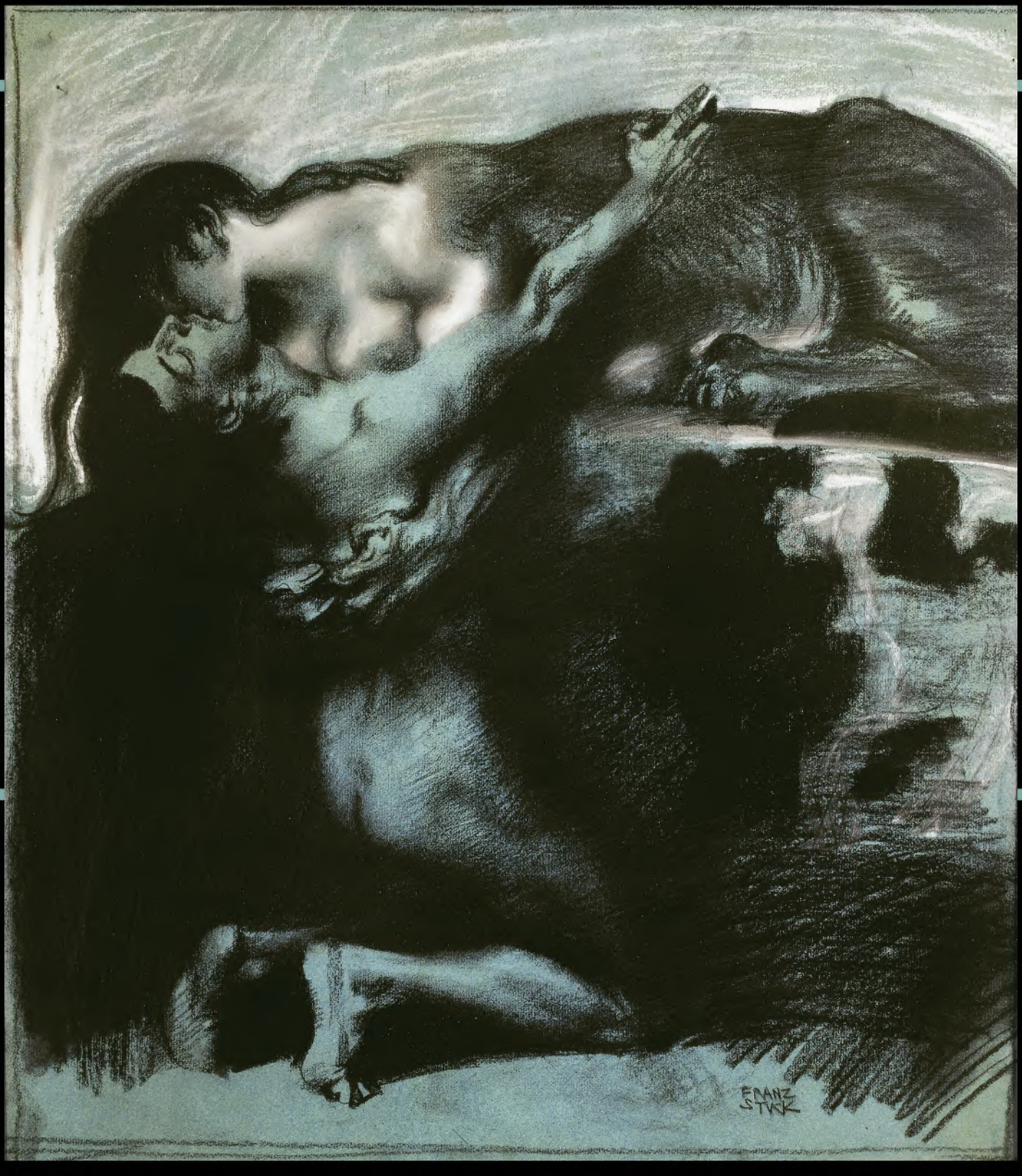
В России и СНГ компанию Carl Zeiss Microscopy представляет компания ОПТЭК. www.optecgroup.com

Подготовлено по материалам интервью с заведующим Лабораторией научной реставрации драгоценных металлов Государственного Эрмитажа Игорем Карловичем Малкиелем.

Beauty tained with pain, corruption and death [1]

Роковая женщина, femme fatale, — один из тех образов, которые пережили не только своих создателей, но и эпоху, когда были созданы. Манящие мертвым безумием глаза Медуз и Саломей видели Ренессанс, романтиков и декаданс, рождение фотографии и кинематографа. Образ femme fatale насчитывает почти четыре столетия трансформаций, превращений и толкований.

Орландина



Франц фон Штук
Поцелуй Сфинкса
Германия. Между 1890 и 1914
Серая бумага, уголь, пастель, мел. 52 × 46 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Исследуя иконографию женщин, я знаю, насколько доминирующим в Европе второй половины XIX века стал женский образ как символ зла, греха и смерти, в манихейском стиле [3], по сравнению с представлением его как символа добра, света и чистоты. Baudeleriana [4], женщина загрязненная, зачастую в бесовском сговоре, дочь дьявола, — не та ли, о которой говорит Шарль Бодлер во Fleurs du Mal («Цветы зла»)?

Литература и, гораздо чаще, живопись в конце XIX века удивительно настойчиво обращаются к этим образам, но почему? Какие изменения, новые события — социальные, культурные и художественные, какая новая чувственность рождены были в Европе, что заставило так радикально изменить традиционные представления, не менявшиеся на протяжении столетий? Мы можем взять множество рисунков на распространенные библейские сюжеты, известные женские образы: Юдифь и Саломею — и увидим, как в христианском изобразительном искусстве что-то уничтожает привычную символику и суть религиозности, reinventará [5] — делает изображенных женщин испорченными злом. В это же самое время в искусстве становится популярным еще один персонаж — Лилит.

ЛИЛИТ И ДЕМОНЫ

Согласно древнееврейским текстам, Лилит была первой женой Адама, и, хотя это кажется удивительным, мы можем рассматривать ее в качестве первой «модели» независимой женщины, созданной Яхве [6]. Неканоническая версия Ветхого Завета рассказывает о том, что Яхве не сформировал эту женщину из ребра Адама, как было с Евой, второй женой, а создал ее наравне с Адамом из праха земного. По упомянутой причине Лилит всегда считала себя равной Адаму и постоянно отстаивала свои права, но не была услышанной. Униженная, она восстала против мужа и покинула его. Яхве, верховное Божество, приказал ей вернуться и быть покорной, но она не повиновалась, бежала из Эдема и соединилась с чертом, став прародительницей бесовского племени [7].

Особенностью, которая отличала эту любимицу Вельзевула, кроме ее красоты и великолепных волос, была ненависть к новорожденным. Чтобы защитить младенцев от удушения, совершаемого Лилит, роженицы вешали на стены маленькие амулеты из терракоты, защищающие детей от ее темной власти. Это суеверие оставалось в силе в некоторых еврейских общинах Центральной Европы еще в XIX веке.

Фигура первой жены Адама, по всей вероятности, ведет свое происхождение со времен расселения еврейского народа по миру. Во времена Исхода иудаизм подвергался влиянию многих культур с их мифологиями, в том числе он впитал в себя мифы Древней Месопотамии, с их порочной и демонической Лиллак, послужившей источником образа Лилит. На шумерской табличке 2000 года до н. э. богиня Лиллак изображена красивой обнаженной женщиной с большой грудью, в сопровождении пары сов, двуглавого дракона и клубка змей — символов зла.

Хотя раввины, толкуя каббалу, называют первую жену Адама «ложной», «развращенной, распутной», интересно отметить, что она была первой женщиной, которая хотела избавиться от опеки со стороны мужчин. Разве гораздо более поздний литературный образ ибсеновской Норы, которая мечтала покинуть «кукольный дом» [8], — это не вариация на тему Лилит [9]?

ГИПЕРТРОФИРОВАННЫЙ ЭСТЕТИЗМ

Миф о роковой женщине, которая в сговоре с дьяволом ведет человека к погибели, не нов ни в литературе, ни в изобразительном искусстве. Уже в «Монахе» [10], романе эпохи раннего романтизма, Матильда, инструмент и союзник дьявола, уничтожает брата Амбросио, образец добродетели, увлекая его на поиски греховных удовольствий и доведя до изнасилования и убийства.

Несколько лет спустя в «Рукописи, найденной в Сарагосе» [11], в ответ на кощунственный вызов Тибальда де ла Жакьера: «Тысяча проклятий самому дьяволу, которому я готов прозакладывать свою кровь и душу, если он не пришлет мне сейчас же свою дочь!», дьявол является ему под видом молодой, прекрасной, девственной Орландины, соблазняет и уничтожает.

Не исключено, что Потоцкий заимствовал символические образы. Например, зеркало — образ магический, дьявольский, часто встречающийся в легендах, сказках, фольклоре. В случае Орландины сатанинская, извращенная злость суккуба проявляется в рассказе об одном из любимых ее развлечений — сравнивать свое красивое обнаженное тело со старым телом служанки, отражаясь вместе в зеркале.

ОТВЕРЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ

Легенда о порочной женщине создана мужским обществом, особенно мужчинами-женоненавистниками. Они породили этот образ в литературе и изобразительном искусстве, прежде всего во Франции, Бельгии и Англии. Французский термин femme fatale даже вошел в Полный Оксфордский словарь английского языка (Unabridged Oxford English Dictionary) (1884) и был отмечен в переписке Бернарда Шоу.

Социально-политические и культурные обстоятельства, о которых я упоминала и которые привели к созданию этой суммы образов, имеют разное происхождение.

Несомненно, первым и определяющим обстоятельством стало беспокойство в обществе, вызванное появлением феминистских движений, относящимся, например, в Англии к 1850-м годам (хотя основные кампании за эмансипацию женщин развернутся на 20 лет позже, совпав по времени с так называемой Долгой депрессией). Решительные суфражистки требовали права голоса, права на труд и на образование, организовывали первые кампании по пропаганде контроля за рождаемостью [12], что привело к бурному общественному скандалу.

Атмосфера страха, испытываемого мужчинами перед этой new woman (так стали называть женщин, которые боролись за собственное место в общественной и профессиональной жизни), перед разрушением традиционного буржуазного порядка, где социальные роли были испокон века распределены по половому признаку, и перед профессиональной конкуренцией, оказалась главной причиной того, почему именно в Великобритании в те же годы возникает миф о демонической женщине, femme fatale [13].

Именно эти ощущения отвержения и страха мужчины перед женщиной обрели свое воплощение в творчестве множества представителей эстетизма и символизма, а особенно — декаданса. И именно в этой общественной атмосфере мы находим ответ на вопрос, почему в мире изобразительного искусства возникает множество произведений, где женщина изображается не только как пособник дьявола (как в работах Фелисьена Ропса [14], например в «Искушении святого Антония» (1878)), но и где подчеркивается извращенность женщины, где часть ее тела меняет природу: женщина — летучая мышь, женщина-стервятник, женщина-сова, и особенно — женщина-вампир, женщина-Химера; сюда же относится множество изображений женщин в сговоре и даже в откровенно сексуальных отношениях со змеей. Поражают своей непристойностью произведения Габриэля Ферье [15] 1880-х годов («Саламбо»), Джона Кольера [16] (красавица Лилит в сладостных объятиях с крупной рептилией — змеей, символом зла и союзничества с дьяволом) [17].

Все эти образы составляют неожиданно объемный корпус, до недавнего времени практически неизвестный широкой публике по причине того, что он относится к академической живописи, активно отвергаемой и фактически презираемой всеми исследователями искусства конца XIX века, работы которых почти единодушно сводятся к изучению авангарда [18].

1 «Красота окружена болью, пороком и смертью» (Клаус Креймайер, немецкий сценарист и режиссер; см.: *Kreimeier K.* From Vampire to Vamp. On the Background of a Cinematic Myth // Artificial Humans. Berlin, 2000).

2 **Эрика Борней (Erika Borney)** — историк искусства и писатель, профессор Барселонского университета.

3 Манихейство — синкретическое религиозное учение, возникшее в III веке в государстве Сасанидов (на территории современных Ирака и Ирана).

4 **Baudeleriana** — созданное в 2003 году произведение Гонсало Рохаса Писарро (1917–2011), чилийского поэта, лауреата премии Сервантеса (аналог Нобелевской премии в испаноязычной литературе).

5 **Reinventará** — «изобретена заново» (порт.).

6 **Яхве** — основное древнееврейское имя Бога.

7 См.: Encyclopaedia Judaica. 2nd ed. Farminglon Hills ; Jerusalem, 2007. Vol. 13. Pp 17–20.

8 **«Кукольный дом»** — пьеса Генрика Ибсена, написанная в 1879 году.

9 См.: *Bornay E.* Las hijas de Lilith. Madrid, 1990 (7ª ed.: 2010).

10 «Монах» Мэтью Грегори Льюиса (1794) — одно из самых знаменитых литературных произведений в жанре «романа тайн и ужасов».

11 Роман Яна Потоцкого (1804).

12 Например, кампания Анни Безант (1847–1933), проведенная в 1877 году.

13 Традиция элитарного, или «поэтического», ужаса, имеющая непосредственное отношение к большинству графических образов femme fatale, в последующем весьма причудливо послужила основой художественных решений фильмов жанра хоррор.

14 **Фелисьен Ропс (1833–1898)** — бельгийский график и живописец, автор иллюстраций к «Цветам зла» Шарля Бодлера.

15 **Габриэль Ферье (1847–1914)** — французский художник.

16 **Джон Кольер (1850–1934)** — английский живописец-портретист, один из представителей прерафаэлитизма.

17 См.: The Earthly Chimera and the Femme Fatale: Fear of Women in Nineteenth-Century Art. Chicago, 1981.

18 Следует особо отметить классический труд, посвященный данной теме, — книгу Марио Праца «Плоть, смерть и дьявол в романтической литературе», вышедшую в 1948 году во Флоренции (*Praz M.* La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze, 1948).

КАРЛ ФАБЕРЖЕ — ПРИДВОРНЫЙ ЮВЕЛИР

В КОНЦЕ 2015 ГОДА В ГЛАВНОМ ШТАБЕ СОСТОЯЛОСЬ ОТКРЫТИЕ НОВОЙ ПОСТОЯННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ — ЗАЛОВ ПАМЯТИ КАРЛА ФАБЕРЖЕ.

Карл Фаберже — ювелир императорского двора, с которым была связана почти вся его творческая жизнь. Молодым, начинающим свое дело ювелиром он пришел работать в Императорский Эрмитаж как реставратор. Тогда же началось его сотрудничество с Кабинетом Его Императорского Величества в качестве поставщика ювелирных изделий, а через несколько лет он становится экспертом и оценщиком при Кабинете. В 1885 году управляющий Кабинетом Н. Петров докладывал министру императорского двора графу И. И. Воронцову-Дашкову: «В 19-летний период времени, с 1866 года, приобретено Кабинетом от ювелира Фаберже драгоценных вещей на 47 249 руб., художественное исполнение изготовляемых юв. Фаберже, по рисункам его [1], вещей для Кабинета и весьма добросовестные цены всегда обращали на себя особенное внимание, и в последнее время исполненная им брошь в русском стиле удостоилась Высочайшего одобрения. Ввиду изложенного и принимая в соображение, что, кроме того, в сентябре месяце 1884 года юв. Фаберже приглашен был в помощь оценщикам в Комиссию, образованную для приема в ведение Кабинета императорских регалий и коронных бриллиантов и занимался в этой Комиссии в течение почти пяти месяцев безвозмездно, я имею честь ходатайствовать о поощрении юв. Фаберже дарованием ему звания поставщика Высочайшего двора, с присвоением права иметь на вывеске магазина изображение государственного герба».

О работе Фаберже с археологическими древностями директор Императорского Эрмитажа гофмейстер двора А. А. Васильчиков писал: «Эрмитаж ему многим и многим



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

1 | Фирма К. Фаберже. Мастера: Альберт Хольмстрём, Юлиус Раппопорт
Миниатюрная копия императорских регалий
Золото, серебро, платина, бриллианты, шпинель, жемчуг, сапфиры, бархат, белорецкий кварцит. 1900
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

1
О рисунках К. Фаберже см. в статье «Бесценный альбом» в № 19 журнала «Эрмитаж».



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН





Фирма К. Фаберже.
Мастер:
Михаил Перхин.
Часовой мастер:
Николай Роде
Золото, металлические сплавы, бриллианты, алмазы, жемчуг, эмаль. 1902
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016
Дар Президента РФ
В. В. Путина, 2014





Другие экспонаты выставки

обязан». За коллекцию копий с античных изделий, найденных в Керчи, фирма была награждена Золотой медалью на художественной выставке в Нюрнберге. И в этом же году Фаберже создал по заказу императора Александра III первое пасхальное яйцо с сюрпризом внутри — в виде золотой курицы, подаренное императрице. В 1885–1916 годах фирма изготовила 50 пасхальных яиц для обеих императриц: Марии Федоровны и Александры Федоровны (с 1895-го).

Всемирная выставка в Париже 1900 года стала для Фаберже триумфальной. Он начал подготовку к ней за год до открытия. Специально для конкурса Фаберже решил изготовить особый экспонат — копию императорских регалий. В июне 1899-го он просит «Высочайшего соизволения» для осуществления этой идеи: «Имея намерение к предстоящей парижской Всемирной выставке сделать точные копии в уменьшенном виде императорских корон и регалий и не позволяя себе решиться это сделать без ведома и дозволения Камерального отделения Кабинета Е. И. В., сообщаю об этом своем намерении и прошу исходатайствовать мне, буде возможно, разрешение сделать предложенную копию». Резолюция на прошении была краткой: «Высочайше разрешено, но не для продажи». Это свидетельствовало о доверии императора, позволявшего скопировать один из главных символов дома Романовых. Кроме того, Фаберже было дозволено выставить ряд вещей, созданных для императорской четы, включая несколько пасхальных яиц.

Работы фирмы были признаны на выставке как совершенные. Жюри так характеризовало изделия Фаберже: «Показанные им как членом жюри вне конкурса, эти вещи находятся на пределе совершенства, там, где ювелирное изделие превращается в произведение искусства. Совершенное исполнение и безукоризненная композиция отличают все работы Фаберже, будь это крохотная корона с 4000 камней или эмалевые цветы, сделанные с такой тщательностью, что выглядят как живые...» Фаберже награждают Золотой медалью и орденом Почетного легиона. Награждены были и его сыновья и мастера.

В 1910 году Фаберже официально получает звание придворного ювелира, хотя фактически был им давно. К этому времени он уже имеет звание придворного ювелира короля Швеции и Норвегии, многочисленные награды и признание как сильных мира сего, так и широкой публики.

Мировым достоянием стали обширный и необычный ассортимент изделий, уникальная серия пасхальных яиц с сюрпризом, камнерезные фигурки, созданные Фаберже, а сам он вошел в историю искусства как создатель собственного стиля, который так и называется: стиль Фаберже.

Карло Педретти (Италия), ведущий эксперт по творчеству Леонардо да Винчи, на открытии выставки

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ЛЕОНАРДЕСКИ [1]
ДВЕ «ФЛОРЫ»



«Это небольшая выставка, но в высшей степени важная в ряде главных направлений музейной жизни, где Эрмитаж является пионером. Все знают замечательную "Флору"[2] Франческо Мельци, сокровище коллекции Эрмитажа. Сегодня мы выставляем ее вместе с другим вариантом, из частной коллекции. Ситуация в художественном мире и громадные новые технические возможности позволили тщательно изучить множество работ, ранее остававшихся в тени — как не вполне ясные. В частности, та, вторая "Флора" нашла свое определение в Болонском университете путем множества очень интересных исследований. Целый пласт работ выходит в музейный обиход, и мы первые, кто эти вновь определенные вещи показывает с вещами известными, знаменитыми».

Михаил Пиотровский на открытии выставки «Две "Флоры"» в мае 2016 года

1 **Леонардески (ит. leonardeschi)** — ломбардские художники эпохи Возрождения, чей стиль испытал сильное влияние манеры Леонардо да Винчи миланского периода. Входили в число его учеников либо просто восприняли его стиль.

2 **Флора** — богиня, олицетворяющая весеннее пробуждение природы, ее цветение. Согласно мифу, бог ветра Зефир, влюбленный в нимфу Хлою, сделал ее своей женой, превратив в богиню Флору, властительницу растений.

ЦВЕТОЧНАЯ СИМВОЛИКА «ФЛОРЫ» ФРАНЧЕСКО МЕЛЬЦИ



«Флора» кисти Франческо Мельци (1491–1568/1570),
«самого образованного и утонченного» ученика Леонардо да Винчи, поступила в Эрмитаж в 1850 году из собрания нидерландского короля Виллема II и вплоть до середины XIX века считалась работой самого Леонардо. Картину именовали «Коломбина» (англ. columbine — еще одно название аквилегии) и «Аллегория тщеславия».

«Флора» Мельци возникла в сфере влияния искусства Леонардо: почти все в картине отсылает к истокам его искусства — тип женского лица с правильными чертами и взглядом, скользящим из-под опущенных век, неуловимая улыбка, характер прически, растения, переданные с точностью ботанического атласа, грот как место действия. Композицию в целом, а равно и отдельные детали, отличает аристократическая элегантность. Это касается не только облика богини, но и ритма складок одежды и того, как завязан узел на отвороте рукава. Предполагали, что художник портретировал одну из придворных дам Франциска I. Мельци изобразил богиню весеннего цветения

Франческо Мельци
Флора
Италия. Около 1520
Холст (переведена с дерева), масло
76 × 63 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Эфрос А. М. Леонардо-художник // Леонардо да Винчи. Избр. произведения : в 2 т. Т. 2. М., 2010. С. 50

«Да Винчи был готов даже сотрудничать с учениками, проходить своею гениальной кистью по их полотнам, чтобы дать им искусство повыше и потоньше, нежели могут дать они сами, эти люди его школы, Болтрафио, да Предис, д'Оджоне, да Сесто и т. д., — порода талантов малых или средних. Он снабжает их трафаретами своих композиций, набросками своих invenzione: таково происхождение целого ряда "леонардесков"».

ИССЛЕДОВАНИЕ «ФЛОРЫ» ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ

Характеристика пигментов

Изучение художественной техники, хронологии и провенанса

Фотография в ультрафиолетовом свете

Инфракрасная рефлектография

Рентгенография

Определение древесины

Радиоуглеродное датирование

Стратиграфический анализ живописных слоев посредством различных микроскопов



Деревянная пакетированная основа, состоящая из трех панелей разного размера

Правая панель отличается от других

Определение древесины: пихта

Несколько слоев лака, следы поновлений и реставрационных работ. Четкие контуры деталей, нет следов припороха

Частое использование белил для телесных тонов и изображения теней

Вторая «Флора»,
представленная на выставке, была приобретена частным лицом
как «великолепная копия с картины Мельци» из Эрмитажа. Согласно каталогу аукционного дома Christie's,
это «Коломбина или портрет женщины в виде Флоры...
работа жившего в XVI столетии последователя Леонардо... описанная в XVIII веке как Коломбина».

и покровительницу растений Флору, образ из классической древности, откуда его охотно заимствовало искусство Возрождения.

Многочисленные варианты и копии «Флоры», особенно во Франции, доказывают ту популярность, какою пользовалась композиция Мельци.

Вероятно, Мельци, создавший «Флору» в Италии, мог увезти ее с собой во Францию (когда в 1517 году сопровождал Леонардо), где картина и была выполнена кем-то из местных мастеров.

Исследования и реставрация «Флоры» из частного собрания проводились учеными из Отдела культурного наследия Болонского университета (кампус в Равенне, диагностическая лаборатория культурного наследия). Изучение художественной техники позволило определить хронологическое и географическое происхождение произведения. Картина из частной коллекции обладает тем преимуществом перед эрмитажным экземпляром, что не переведена на холст, а, наоборот, сохранила свою основу — дерево. В результате технических исследований ученые пришли к заключению, что доска сделана из пихты — материала, каким пользовались мастера Северной Европы. В качестве грунта применен не гипс, но белая глина; это тоже характерно для заальпийских, а не итальянских художников.

«Флора» из частного собрания — свидетельство наследия Леонардо да Винчи, значимое не только художественной техникой, но и скрытым символизмом.

Неизвестный автор
Флора
Франция
Начало XVI века
Дерево, масло
68 × 50,8 см
Частная коллекция

ПОКРОВИТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ

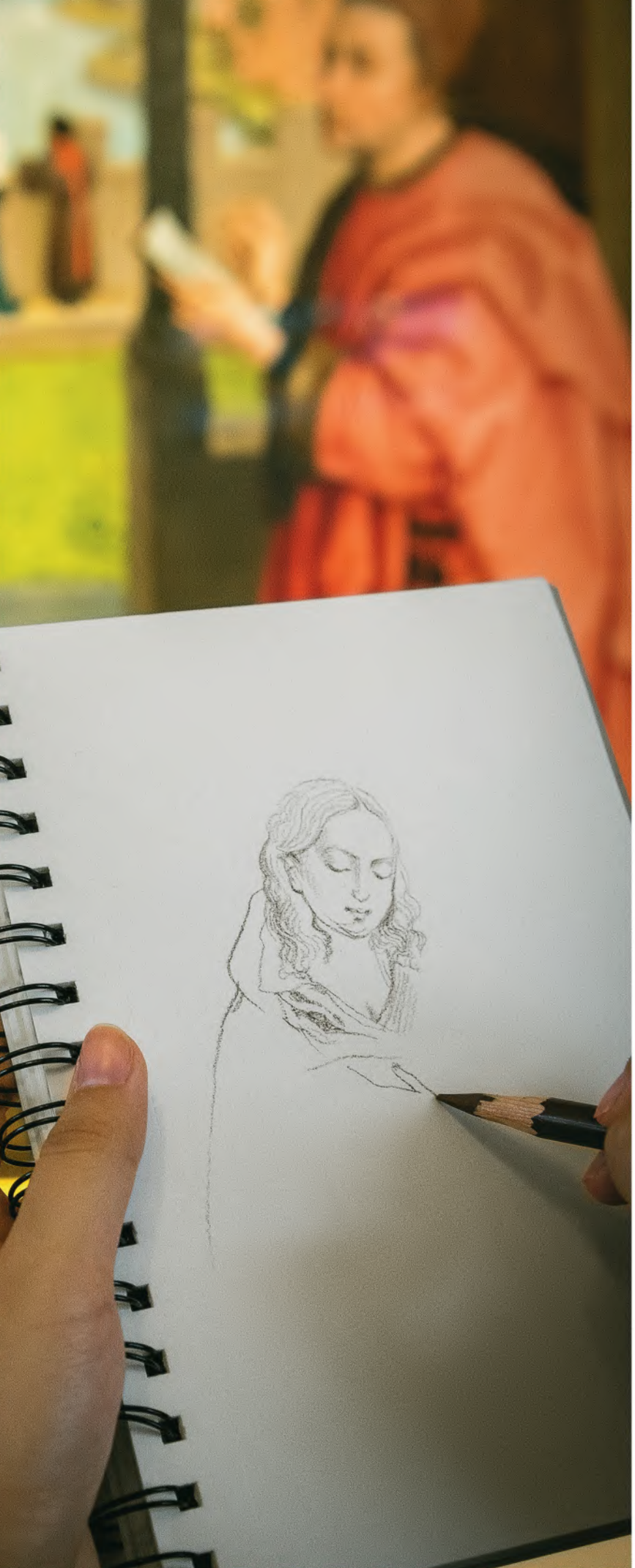
100 ЛЕТ БЕЗ РЕСТАВРАЦИИ

В МАЕ 2016 ГОДА В АПОЛЛОНОВОМ ЗАЛЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА ИЗ ЦИКЛА «ВОЗРОЖДЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ» — «РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН [1]. "СВЯТОЙ ЛУКА, РИСУЮЩИЙ МАДОННУ". К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ».

ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН



1 **Рогир ван дер Вейден (около 1400 — 1464)** — один из выдающихся художников XV столетия — золотого века нидерландской живописи, ученик знаменитого мастера Северного Возрождения Робера Кампена, работал в Брюсселе. В нидерландскую живопись он внес тему раскрытия человеческих переживаний, оказав значительное воздействие на своих современников и последователей.



Картина поступила в Эрмитаж необычным образом. Она была разделена на две части. Правую половину, с изображением святого Луки, приобрели в 1850 году из коллекции Виллема II, короля Нидерландов, женатого на дочери Павла I, Анне Павловне. Левая половина, с изображением Мадонны с Младенцем, была куплена в 1884-м у парижского антиквара Антуана Бера; она происходила из собрания королевы Испании Изабеллы II, жившей в изгнании во Франции.

После соединения двух половин картина «Святой Лука, рисующий Мадонну» приобрела почти первозданный вид. Почти — потому что она оказалась лишена верхней части композиции, а также на ней были сделаны две реставрационные приставки: вверху половины со святым Лукой и внизу половины с Мадонной. Несохранившуюся часть верха картины сейчас можно представить, сравнивая произведения с тремя другими вариантами.

В настоящее время в мире известны четыре варианта картины «Святой Лука, рисующий Мадонну». Один из них находится в Государственном Эрмитаже, три других — в Музее изящных искусств (Бостон), в Старой пинакотеке (Мюнхен), в Музее Грунинге (Брюгге). «Американская» версия считается первой в серии, с тех пор как в инфракрасных лучах на ней были обнаружены авторские правки.

Композиция картины Рогира ван дер Вейдена восходит к несохранившемуся произведению Робера Кампена «Святой Лука, рисующий Мадонну». Одновременно видна перекличка с полотном старшего современника Рогира — Яна ван Эйка — «Мадонна канцлера Ролена» (1435), находящимся в Лувре.

В начале 2013 года, после исследования памятника в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, проведения рентгеноскопии, изучения состава материалов живописи, как авторских, так и реставрационных, стартовала работа по восстановлению картины. В конце 2015 года реставрация была завершена. На реставрационных приставках XIX века проведена новая реконструкция, соответствующая авторской композиции.

ДО РЕСТАВРАЦИИ



Рогир ван дер Вейден
Святой Лука, рисующий Мадонну
Нидерланды. XV век. Холст, масло. 102,5 × 108,5 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

ЗА ВРЕМЯ ПРЕБЫВАНИЯ В ЭРМИТАЖЕ КАРТИНА ПРОШЛА НЕСКОЛЬКО РЕСТАВРАЦИЙ

В **1854** году часть со святым Лукой была паркетирована
(с задней стороны усилена основа картины, чтобы препятствовать ее деформированию)
Федором Табунцовым.

В **1867** году эта половина была переведена с дерева на холст
эрмитажным реставратором Александром Сидоровым.

В **1884** году он же после приобретения второй половины картины
перевел ее с дерева на холст и соединил в одно целое с первой частью.

ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ



ДО РЕСТАВРАЦИИ

«Все эти слои темнели, серели, лак разлагался,
становилось это всё мутно-неопределенного цвета, и, конечно, чувствовалось, что картине
не хватает насыщенности, как будто на живопись смотрели через грязное стекло»
(Валерий Бровкин, реставратор станковой живописи Государственного Эрмитажа).

В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ

Было проведено раскрытие от многослойного, сильно потемневшего лака,
удалены старые реставрационные записи и мастиковки, заходящие на авторскую живопись,
тонированы утраты авторской живописи.

ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ

Мы видим полностью раскрытый авторский слой XV века.

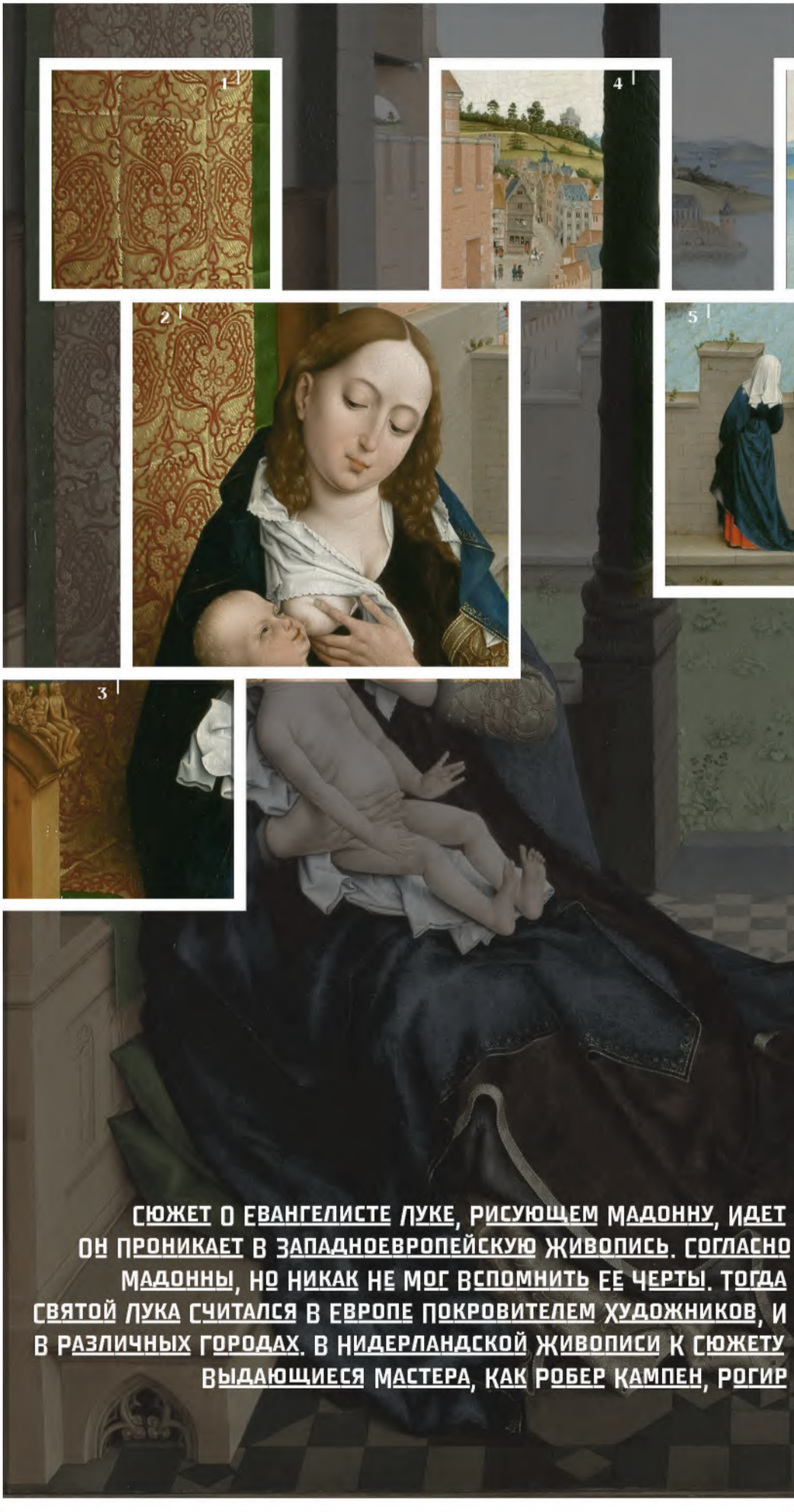
1 | Трон Богоматери украшен дорогим ковром, который должен был нависать над Ней балдахином, изображенным в утраченной верхней части картины.

2 | Напротив святого Луки, присев в красивых, богато украшенных одеждах на ступеньку Своего трона, Мадонна кормит Младенца Христа. Ван дер Вейден сумел передать лицо Мадонны очень естественным и одновременно идеальным. Она смотрит любящим материнским взглядом на Младенца, аккуратно поддерживая Его. После реставрации стала видна капелька молока, проступившая на Ее груди, ранее скрытая темным, разложившимся лаком. Это еще один нюанс трактовки иконографического типа «Млекопитательница». Спустя столетие, в середине XVI века, такие изображения будут запрещены, и в западноевропейской традиции они постепенно исчезнут.

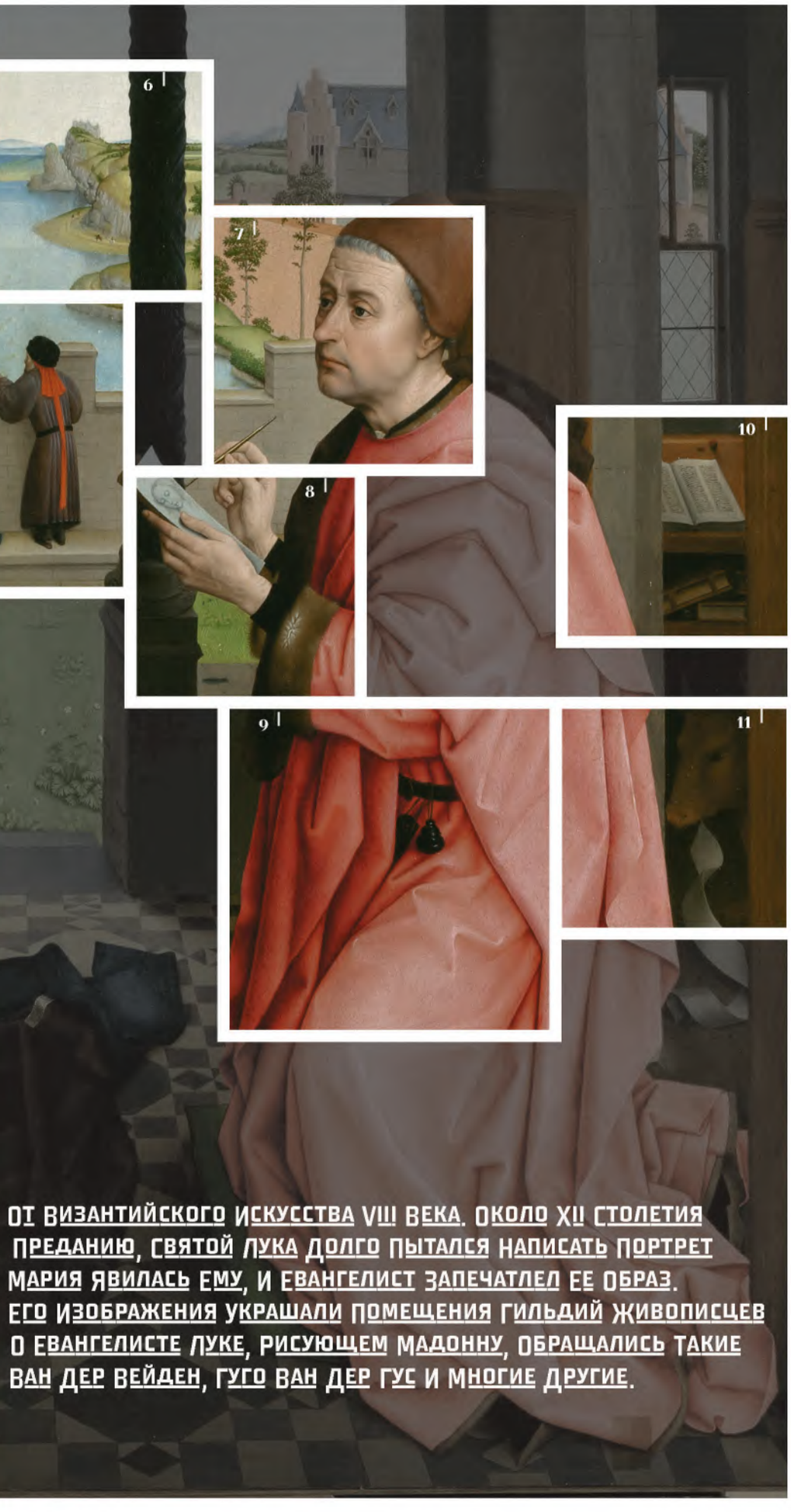
3 | На подлокотнике трона Мадонны изображена сцена искушения Адама и Евы змием, предлагающим им яблоко.

4 | По ступенькам на площадь поднимается женщина с ведрами воды, какой-то горожанин стоит у входа в лавку. Есть предположение, что это лавка художественных предметов. Над ней у окон второго этажа развевается сохнущее белье.

5 | Если дополнить картину недостающей сверху частью, то строго в центре, на пересечении диагоналей, на втором плане композиции изображены две фигуры, стоящие у каменной ограды моста. Их считают фигурами святых Иоакима и Анны, родителей Мадонны. Проведенная реставрация вновь дала нам возможность увидеть левую руку святого Иоакима, считавшуюся утраченной под записями, которой он указывает на что-то происходящее вдали.



СЮЖЕТ О ЕВАНГЕЛИСТЕ ЛУКЕ, РИСУЮЩЕМ МАДОННУ, ИДЕТ ОН ПРОНИКАЕТ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКУЮ ЖИВОПИСЬ. СОГЛАСНО МАДОННЫ, НО НИКАК НЕ МОГ ВСПОМНИТЬ ЕЕ ЧЕРТЫ. ТОГДА СВЯТОЙ ЛУКА СЧИТАЛСЯ В ЕВРОПЕ ПОКРОВИТЕЛЕМ ХУДОЖНИКОВ, И В РАЗЛИЧНЫХ ГОРОДАХ. В НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ К СЮЖЕТУ ВЫДАЮЩИЕСЯ МАСТЕРА, КАК РОБЕР КАМПЕН, РОГИР



6 | В отдалении, на правом берегу, скачут всадники. Легкость, с которой изображены эти маленькие фигуры, отсутствие механичности в их движениях дают почувствовать почерк большого художника.

7 | Художники часто отождествляли себя со святым Лукой, поэтому многие видят в изображенном Рогиром ван дер Вейденом евангелисте возможное портретное сходство с самим живописцем.

8 | В руках святого Луки — серебряный карандаш — типичный инструмент художника того времени. Он держит карандаш почти под прямым углом к листу, отнеся от него кисть, чтобы не стереть руками уже нарисованное на бумаге. Это чудесный пример техники рисования, которую, надо думать, Рогир ван дер Вейден знал в совершенстве.

9 | Святой Лука изображен в розовато-красном плаще с меховыми отворотами рукавов и воротника, на голове коричневая шапочка. На поясе у него висит чернильница. Есть предположения, что это костюм врача, который был в употреблении в XIV веке. Однако более правильно видеть здесь мантию и шапочку, связанные с католической традицией; возможно, это аббатские или кардинальские одежды.

10 | Позади святого лежит раскрытая книга. Это — Евангелие, которое Лука только что перестал писать. Теперь, после раскрытия записей, рядом с книгой стала видна открытая чернильница.

11 | Ниже изображена голова быка — символ святого Луки.

ОТ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА VIII ВЕКА. ОКОЛО XII СТОЛЕТИЯ ПРЕДАНИЮ, СВЯТОЙ ЛУКА ДОЛГО ПЫТАЛСЯ НАПИСАТЬ ПОРТРЕТ МАРИЯ ЯВИЛАСЬ ЕМУ, И ЕВАНГЕЛИСТ ЗАПЕЧАТЛЕЛ ЕЕ ОБРАЗ. ЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ УКРАШАЛИ ПОМЕЩЕНИЯ ГИЛЬДИЙ ЖИВОПИСЦЕВ О ЕВАНГЕЛИСТЕ ЛУКЕ, РИСУЮЩЕМ МАДОННУ, ОБРАЩАЛИСЬ ТАКИЕ ВАН ДЕР ВЕЙДЕН, ГУГО ВАН ДЕР ГУС И МНОГИЕ ДРУГИЕ.

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТА

ВПЕРВЫЕ ЗА 80 ЛЕТ ПУБЛИКА УВИДИТ ОТРЕСТАВРИРОВАННОЕ ПОЛОТНО ВЕЛИКОГО ФЛАМАНДСКОГО ЖИВОПИСЦА XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. ДО 1934 ГОДА КАРТИНА НАХОДИЛАСЬ В ТРОИЦКОМ СОБОРЕ АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЫ И БЫЛА ИЗВЕСТНА ЛИШЬ ПО НЕМНОГОЧИСЛЕННЫМ ОПИСАНИЯМ.

ИЮЛЬ–ОКТЯБРЬ 2016

Картина Рубенса, написанная в 1610–1611 годах, была приобретена Екатериной II. Картина значится в первом печатном каталоге Эрмитажа (1774), представляющем собой перечень произведений живописи, собранных к тому времени российской императрицей и находившихся в галереях и кабинетах императорского дворца в Санкт-Петербурге.

В 1794-м Екатерина II пожертвовала ее, в числе других произведений иностранных мастеров, собору Александро-Невской лавры, построенному незадолго до того. «Воскресение Христа», более 100 лет украшавшее алтарную часть храма, оказалось вне поля зрения специалистов и в научный оборот не вошло. После закрытия собора в 1934 году полотно было передано в Эрмитаж накатанным на вал и почти 80 лет оставалось недоступным для изучения. Только в 2012-м, после открытия Реставрационно-хранительского центра Эрмитажа «Старая Деревня», стало технически возможным снять с вала картину огромных размеров (482 × 278 см) и приступить к ее восстановлению.

Реставрация осуществлялась в Лаборатории научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа и продолжалась около трех лет. К работе были привлечены восемь художников-реставраторов под руководством Виктора Коробова, заведующего лабораторией. Большие размеры холста, сильно покоробленного вследствие долгого пребывания на валу, значительное число разновременных потемневших записей, перекрывавших утраты авторской живописи, а также наличие слоев сильно потемневшего и загрязненного лака, обусловили сложность реставрации. Расчистка картины от посторонних записей позволила выявить авторскую живопись, стиль которой вполне согласуется с манерой Рубенса первых лет после его возвращения из Италии



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Питер Пауль Рубенс
Воскресение Христа
Фландрия. 1610–1611
Холст, масло. 4,82 × 2,78 м
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

«...Легче понять то, что воспринимается чувствами; такие вещи сильнее действуют на нас и допускают более тщательное рассмотрение, потому что доставляют более богатую пищу нашей любознательности, чем те, которые относятся лишь к области воображения и представляются нам в сумраке таинственных слов; трижды, но тщетно силимся мы проникнуть в их смысл (как Орфей в смысл слов Эвридики); они всегда ускользают и обманывают наши надежды».

Питер Пауль Рубенс. Письмо Франсу Юниусу, Антверпен, 1 августа 1637 (Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. Т. 1. М. ; Л., 1937. С. 483).

в Антверпен в декабре 1608 года. Резкие ракурсы фигур, атлетические тела с преувеличенно развитой мускулатурой, предельно усложненные движения, — все это отличает работы Рубенса, созданные в период утверждения его как величайшего мастера Антверпена.

В ходе реставрации стало ясно, что Рубенс картину не закончил, остановившись на подмалевке и корпусных прописках в нижней части полотна. Наиболее проработанными оказались торс Христа и фигуры двух стражников внизу на переднем плане слева. Голова Христа осталась в подмалевке. Внизу, на переднем плане композиции, бросается также в глаза заметная разница в проработанности правой руки и оставшегося в подмалевке кулака стражника, опирающегося на щит.

Как выяснилось еще на ранних этапах реставрации, «Воскресение Христа» сохранилось не в своем первоначальном виде. Картина обрезана справа и имеет три надставки (сделанные позднее, но в XVII веке): две узких — горизонтальную и вертикальную — и одну широкую, закругленную. Первоначальный формат картины был прямоугольным. У левого края, наверху, была помещена фигура Христа, а внизу — фигура скорчившегося на земле стражника, заслонившего лицо рукой от яркого света. Справа всю композицию замыкала фигура бегущего стражника в панцире. Эта фигура первоначально была изображена полностью, что может подтвердить подготовительный рисунок (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам), содержащий изображение ног стражника и его согнутой в локте руки, сжимающей рукоятку меча. До сих пор исследователи не могли привязать данный набросок ни к одной картине. Стражник бежал прямо на Христа. Вероятно, для того, чтобы нейтрализовать этот агрессивный мотив, фигура стражника впоследствии была частично срезана, а оригинальный формат картины изменен. В итоге фигура Христа оказалась смещенной от края к центральной оси картины и, таким образом, заняла главенствующее место не только по смыслу, но и по геометрическому положению в композиции.

По некоторым косвенным фактам можно предположить, что картина большого формата была заказана Рубенсу для старого главного алтаря Доминиканской церкви в Антверпене (ныне церковь Святого Павла) приором монастыря Михаэлем Офовиусом, но во время написания Рубенсом «Воскресения Христа» заказчика направили на службу в другой город. Занявший его место Иоанн Бокетиус, скорее всего, имел свое представление об оформлении церкви — и заказал художнику картины меньшего формата и на иные сюжеты. Возможно, именно поэтому «Воскресение Христа» не было дописано.

РЕКЛАМА

Sotheby's EST. 1744
Collectors gather here.



ЯН БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ
Натюрморт с цветами в глиняной вазе
Эстимейт: £3,000,000–5,000,000
Продано за £3,845,000 6 июля 2016

Отдел старых мастеров принимает работы на аукцион.
Предстоящие торги в Лондоне состоятся 5 – 6 июля 2017 г.

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA
КОНТАКТЫ: +44 (0)20 7293 6205 ANDREW.FLETCHER@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/MASTERPAINTINGS

S EST. 1744

Ида Рубинштейн
в балете «Клеопатра» (1909),
костюм Л. Бакста



Cocteau J. Clèopatre // The Decorative Art of Leon Bakst / Transl. by H. Melvill. New York, 1972. Pp 29–30.

«<Она стояла> перед нами, чуть подавшись вперед, слегка склонив голову, как будто за ее спиной были сложены крылья ибиса. На голове у нее был маленький парик с короткими золотыми косами по обеим сторонам лица, и так она стояла перед завороженной аудиторией, с опустошенными глазами и приоткрытыми губами, пронзительно красивая, словно резкий запах каких-то восточных духов. <...> Мадам Рубинштейн запечатлела <музыку Римского-Корсакова> в моем сердце подобно тому, как ослабевает трепет крыльев у ночной бабочки, проколотой длинной шпилькой с синей головкой».

Это издание — перепечатка каталога эскизов Бакста к балетным постановкам, с комментариями Кокто, впервые опубликованного Обществом изящных искусств в Лондоне в 1913 году.



8

ВЫСТАВКИ И НОВЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ 226

АНГЛО-РУССКИЙ ГОСПИТАЛЬ 1915-1917 250
127 ОШИБОК 252

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
● ФОТО: FRANCESCA PAPASERGI



1

ТУРИН
«ОТ КЛАССИЦИЗМА ДО ИМПРЕССИОНИЗМА. ТРИ ВЕКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ В ЭРМИТАЖЕ»
МАРТ–ИЮЛЬ 2016

РУССКАЯ ФРАНЦИЯ В ИТАЛИИ

Выставка подготовлена в сотрудничестве с Палаццо Мадама (Турин), при поддержке Фонда музеев Турина и Фонда «Эрмитаж-Италия», при посредничестве Villaggio Globale Int. и проходит в рамках соглашения о культурном сотрудничестве между Государственным Эрмитажем и муниципальными властями Турина.

В эпоху после Петра I любовь к французскому искусству стала отличительной чертой русской культуры. Поэтому Эрмитаж обладает большой и очень разнообразной коллекцией искусства Франции — коллекцией, которая одновременно является и зеркалом истории развития художественных вкусов в России. Екатерина II была неутомимым собирателем великих коллекций и великих мастеров, за нею следовали ее придворные. Имена Строганова, Юсупова и др. были хорошо известны на художественном рынке Франции. Вкус Екатерины во многом определялся идеями Просвещения и любовью к классицизму. В результате в России появились большие собрания таких не похожих друг на друга художников, как Пуссен, Грёз и братья Ленен.

Саму эпоху Екатерины прекрасно выражали работы Ватто и Ланкре. В России очень полюбили Юбера Робера — и в нашей стране оказалось более сотни его работ. Русским аристократам нравилось заказывать портреты у Виже-Лебрён, долго жившей в Петербурге и ставшей членом петербургской Академии художеств. В Петербурге любили и французскую романтическую живопись, а в конце XIX столетия Кушелев-Безбородко собрал прекрасную коллекцию барбизонцев. В Москве отдавали предпочтение искусству более радикальному, и текстильные магнаты Щукин и Морозов прославились на века своими удивительными коллекциями импрессионистов и постимпрессионистов.



2 |

Русский образ Франции, представленный русскими коллекциями, достаточно своеобразен и позволяет понять кое-что из особенностей русской души. Среди этих особенностей еще и большая любовь к Италии, отразившаяся, позволим себе предположить, также в том, что многие картины, экспонированные на выставке, были написаны как раз в Италии. Среди них — полотна Пуссена, Лоррена, Верне и знаменитый шедевр Энгра «Портрет графа Н. Д. Гурьева».

К выставке в Турине Эрмитаж отреставрировал несколько исключительных картин, которые из-за своего состояния давно не демонстрировались. Среди них — огромное полотно «Святой Жермен, епископ Оксерский, надевает крест на святую Женевьеву» Лорана де Ла Гира, «Автопортрет с дочерьми» Жана-Лорана Монье, «Аллегория войны» Франсуа Перье. Таким образом, мы демонстрируем на выставке еще и работу наших реставраторов, и то, как, благодаря реставрации, картинам возвращаются имена авторов и восторги зрителей.

Замечательный холст Карла Ванлоо «Отдых Дианы» был создан в качестве эскиза к плафону в Ступиниджи, загородной резиденции монархов савойского дома и одной из главных достопримечательностей Турина.

Таким образом, российско-французско-итальянский круг красиво замыкается.

1 | **Монтаж выставки «От классицизма до импрессионизма. Три века французской живописи» в Палаццо Мадама**

2 | **Жан-Лоран Монье**
Автопортрет художника в студии с женой и свояченицей
Франция. 1786
Холст, масло. 235 × 183 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

ВЫСТАВКА В ВИЗАНТИЙСКОМ МУЗЕЕ В АФИНАХ
«ЭРМИТАЖ: ВОРОТА В ИСТОРИЮ»
НОЯБРЬ 2016 — ФЕВРАЛЬ 2017

ВОРОТА В ИСТОРИЮ

КАК НИ СТРАННО, И ПЕТЕРБУРГ И АФИНЫ — ГОРОДА СРАВНИТЕЛЬНО МОЛОДЫЕ. КОГДА ПРИДВОРНЫЙ БАВАРСКИЙ АРХИТЕКТОР ЛЕО ФОН КЛЕНЦЕ В 1832 ГОДУ ПРИЕХАЛ В БУДУЩУЮ ГРЕЧЕСКУЮ СТОЛИЦУ ДЛЯ УЧАСТИЯ В ЕЕ ПЕРСПЕКТИВНОМ ПЛАНИРОВАНИИ, У ПОДНОЖЬЯ АКРОПОЛЯ ЮТИЛОСЬ ДВА ДЕСЯТКА ЖАЛКИХ ДОМИШЕК. О БЫЛОМ ВЕЛИЧИИ НАПОМИНАЛИ ТОЛЬКО РУИНЫ. ГОРОД НАДО БЫЛО НАЧИНАТЬ ЗАНОВО, И ПОЭТОМУ ДО НАШИХ ДНЕЙ ОН СОХРАНИЛ ОБАЯНИЕ ТОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ.





PHOTO: ACROPOLIS MUSEUM ARCHIVES

МИХАИЛ ДЕДИНКИН

Именно отсюда узнаваемый петербуржцами уют 19-вековой застройки центра Афин, широкие проспекты, окружающие старый королевский дворец, громада площади перед ним, некогда предназначавшейся для военных упражнений, а теперь ставшей местом знаменитых гражданских побоищ.

Впрочем, музейные коллекции разнятся сильно. В Афинах они преимущественно посвящены местным древностям. Большого собрания зарубежного, европейского искусства долго вообще не существовало. Музей Бенаки, открывшийся сравнительно недавно, не сильно восполнил эту нишу. Эрмитаж здесь может эффектно продемонстрировать глубину и универсальность своих коллекций.



ФОТО: ACROPOLIS MUSEUM ARCHIVES

Цель нашей экспозиции — познакомить греческих зрителей с Эрмитажем как уникальным культурным явлением. Этот универсальный и доказавший свою жизненность формат, призванный под одной крышей соединить максимально возможный круг европейских цивилизаций: от самых ранних времен человечества до современности, был определен еще в первые годы существования коллекции Екатериной Великой. По сути, она была первым директором музея, человеком, вникавшим не только в «архитектуру» его коллекций, но и во все детали повседневного существования. Тогда, благодаря ее энергии и живому интеллекту, за 30 лет сформировался музей, не только отвечающий запросам эпохи Просвещения, но и поставивший русское послепетровское искусство в контекст мировой и европейской художественной культуры. Дальнейшее развитие музея в XIX веке было поэтапной эмансипацией придворного собрания от Зимнего дворца и его обитателей. Корректировался состав музея, уходили естественнонаучные собрания, существенно пополнялись различные разделы, например «Античность», «Археологические памятники», «Испанские картины» и многое другое. При достаточно активном пополнении коллекций он был открыт для посетителей на регулярной основе: предполагалась возможность передвигаться в историческом пространстве от Древнего Египта до современной европейской и русской живописи и скульптуры. XX век существенно обогатил коллекции и структуру музея, выделив в новые, самостоятельные разделы археологические исследования, искусство Востока, новейшее и современное европейское искусство.

Для экспозиции, сильно ограниченной в пространстве сравнительно скромными возможностями Византийского музея, выбраны произведения из основных коллекций Эрмитажа. Здесь есть шедевры скифского и античного золота, ювелирные и декоративные изделия из России, Европы и Китая. Бóльшая часть экспозиции посвящена Картинной галерее, представленной мастерами от эпохи Возрождения (Бассано, Лото, Эль Греко) до XX века (Боннар, Сутин, Фогелер, Бюффе); есть и интересная подборка скульптуры (Бандинелли, Канова, Бурдель). Конечно, это очень маленькая модель Эрмитажа, но она позволяет ощутить его разнообразие, историческое и художественное богатство.



1 |



2 |



3 |

1 | **Золотая гривна с окончаниями в виде всадников**
Греческая работа
Золото, эмаль. IV век до н. э.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

2 | **Сосуд с изображениями скифов**
Греческая работа
Золото. IV век до н. э.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

3 | **Фиала**
Греческая работа
Золото. IV век до н. э.
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

ВЫСТАВКА ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ КОРЫ ИЗ МУЗЕЯ АКРОПОЛЯ (АФИНЫ) ПРОДОЛЖАЕТ ПРОГРАММУ КУЛЬТУРНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ ПЕРЕКРЕСТНОГО ГОДА «ГРЕЦИЯ–РОССИЯ-2016».



Статуя Коры с Афинского акрополя. 520–510 до н.э.
Аттическая работа. Паросский мрамор, следы краски на лице, волосах, одежде и украшениях. Высота 1,15 м
Найдена в 1886 году на Акрополе, близ Эрехтейона. Музей Акрополя

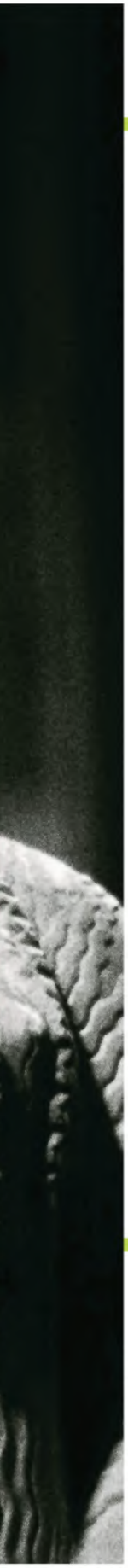


ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

ВЫСТАВКА ОДНОГО ШЕДЕВРА ИЗ МУЗЕЯ АКРОПОЛЯ
АПРЕЛЬ–ОКТЯБРЬ 2016

АРХАИЧЕСКАЯ СТАТУЯ КОРЫ

В Римском дворике, в постоянной экспозиции Отдела античного мира, представлена мраморная статуя Коры, выполненная аттическим скульптором в 520–510 годах до н. э. Кора была найдена в 1886-м на Афинском акрополе, неподалеку от Эрехтейона [1].

Первые статуи Кор известны еще в VII столетии до н. э., однако подлинный расцвет в создании архаической скульптуры наступает в Афинах с конца VI — начала V века до н. э. Статуи Кор, найденные на Акрополе, служили вотивами (то есть посвящениями) в храм Афины и были воздвигнуты в дар божеству: сегодня их называют «дочерьми Акрополя». В общей сложности, на Акрополе было найдено около 200 скульптур, которые изображают девушек. Коры отличаются по размеру, чертам лица, особенностям прически и одежды, но все скульптуры следуют одному статуарному типу, с фронтальной постановкой фигуры. Поза статуй и их композиция продолжают древнеегипетский канон, полностью, впрочем, переосмысленный греческими изваяниями эпохи архаики, вдохнувшими жизнь в статичные формы восточной скульптуры.

Как правило, Коры протягивают подношение богине — плод граната, венок или птицу, другой рукой они держат край одежды. Девушки одеты в ионийские хитоны, тонкая ткань которых следует изгибам женского тела. Статуя Коры, представленная на выставке, отличается особенной манерой в изображении одежды: в верхней части ионийский хитон подобран поясом, благодаря чему образуется напуск на талии; широкий бордюр спускается вдоль линии ног. Голову Коры украшает диадема, на которой сохранились изображения цветков лотоса и розетки; на мочках ушей изображены сережки, на руке — браслет. Хитон покрывают изображения маленьких звезд, красный меандр украшает бордюр, следы раскраски сохранились на лице и волосах [2]. Миндалевидные узкие глаза юной Коры излучают радость, губы изогнуты в «архаической улыбке». Это выражение лица, характерное для скульптуры архаического периода, принято связывать с воплощением благодарности богине.



ФОТО: АЛЕКСЕЙ СТУЖИН / ФОТО ТАСС

Эрехтейон
421–406 до н. э.
Акрополь, Афины

«Если мы взглянем теперь на статуи архаических кор [3], то увидим в них известную кокетливость, проявляющуюся в жесте их левой руки, которой они натягивают край хитона. Этот жест находит свое истолкование из стиха Сапфо, упрекающей деву, что та "не умеет платья обвить вокруг щиколотки" (фрагмент 32, Вересаев). Таким образом, речь здесь идет о символическом жесте невесты. Может быть, подобно Коре (Персефоне), коры своим жестом невесты символизируют обручение с Аидом. Но жест приоткрывания ступни имеет еще и обсценный (то есть непристойный) оттенок. На модиолусе из Ольвии [4], в гротескной сценке суда Париса, этим жестом Гера оскорбляет и заставляет отшатнуться Афину. Вероятно, этим жестом сопровождала свою непристойную шутку, обращенную к Деметре, элевсинская Ямба. Улыбка Деметры обеспечивает цветение природы. <...> Весь этот круг образов замыкается вокруг мифологемы цветущего, плодоносящего смеха [5].

<...> Улыбка архаических статуй есть отблеск сияющего смеха богов. Она происходит из встречи с богами, из знания о божестве. Архаические статуи — всегда улыбающиеся визави богов. Их улыбка приходит на место иных, более древних жестов, выражающих предстояние статуи перед божеством».

Молок Д. Рильке об «архаической улыбке» // Молок Д. Классика и истина : Статьи об античном искусстве. М., 2016.

Архаическая статуя Коры прежде никогда не выставлялась в экспозиции Эрмитажа. Данное изваяние в первый раз покинуло стены Музея Акрополя.

Античные собрания Эрмитажа знамениты, в первую очередь, римской скульптурой, в то время как памятники ранних этапов греческой пластики в коллекции почти не представлены. Экспозиция греческой скульптуры эпохи архаики — большое событие для посетителей Государственного Эрмитажа, любителей древности и ценителей искусства.

1
Эрехтейон (храм Эрехтея) — один из главных храмов Древних Афин, расположенный на Акрополе, к северу от Парфенона.

2
В Древней Греции было принято расписывать фронтоны храмов, скульптурные фризы и мраморные статуи яркими красками (в Средние века так же расписывали соборы). В современном мире идеал белоснежной греческой скульптуры, «миф о белой Греции», возник благодаря впечатлениям французского историка Эрнеста Ренана (1823–1892), поднявшегося на Парфенон в середине XIX века и противопоставившего белый Парфенон пестрой культуре Востока. Но уже в XIX веке ученые утверждали, что для древних греков белый цвет был символом незавершенности и беспорядка.

3
См.: *Richter G. M. A.* Korai: Amaidens. London ; New York, 1968.

4
См.: *Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С.* Античная расписанная керамика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1985. № 78; *Шварц А. Н.* По поводу вазы с рельефными изображениями, найденной в Парутино // Древности. 1894. № 11.

5
См.: *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963.

ВЫСТАВКА «1917. РОМАНОВЫ И РЕВОЛЮЦИЯ. КОНЕЦ МОНАРХИИ»
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ АМСТЕРДАМ»[1]
ФЕВРАЛЬ–СЕНТЯБРЬ 2017

ЧЕРЕЗ 100 ЛЕТ

НА СМЕНУ ЭКСПОЗИЦИИ «ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ» В НИДЕРЛАНДЫ ПРИХОДИТ ВЫСТАВКА, РЕШЕНИЕ О ПРОВЕДЕНИИ КОТОРОЙ В СТЕНАХ АМСТЕРДАМСКОГО ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ОБЕИМ СТОРОНАМ ДАЛОСЬ НЕПРОСТО. КАК РАССКАЗАТЬ ГОЛЛАНДСКОМУ ЗРИТЕЛЮ О РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА? ОБСУЖДЕНИЕ МЕЖДУ РОССИЙСКИМИ И ГОЛЛАНДСКИМИ КОЛЛЕГАМИ ПРОДОЛЖАЛОСЬ НЕСКОЛЬКО МЕСЯЦЕВ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ БЫЛО ПРИНЯТО РЕШЕНИЕ: ВЫСТАВКЕ БЫТЬ.

СВЕТЛАНА ДАЦЕНКО

Драматическое название выставки определяет ее лейтмотив: спустя 100 лет рассказать европейцам о том, что явилось причиной гибели монархии в России — одной из самых процветающих держав начала XX века. Отсюда и начнется рассказ. Зритель попадет в мир роскоши прекрасного Санкт-Петербурга. В Большом зале выставочного центра посетитель окажется на Невском проспекте, среди витрин великолепных магазинов готового платья в стиле ар-нуво, магазина поставщика двора Его Императорского Величества Карла Фаберже, перед витриной, наполненной прекрасными образцами фарфора и стекла Императорских фарфорового и стеклянного заводов из эрмитажной коллекции декоративно-прикладного искусства конца XIX — начала XX века.

Напротив витрин с платьями и драгоценностями подчеркнуто скромно размещена простая оловянная посуда — с клеймами Фаберже. Мастера фирмы Фаберже с начала Первой мировой войны работали для нужд фронта, даже снабжая госпитали стерилизаторами и шприцами. Николай II, будучи клиентом фирмы Фаберже, пользовался в Царском Селе телеграфным аппаратом со знаменитым клеймом.

Рядом — «агитационное окно» с печатными образцами пропаганды России и Японии в войне 1904–1905 годов, которая стала одной из ошибок молодого российского императора и привела в итоге к трагическим событиям



Винные бочки во дворе Эрмитажа
1917



Неизвестный фотограф
Войска, вызванные Временным правительством с фронта, на Дворцовой площади
Июль 1917
Желатиновый отпечаток
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Неизвестный фотограф
Митинг участников 2-го конгресса Коммунистического интернационала на площади Урицкого (Дворцовой площади)
ПЕТРОГРАД. 1920. Фотомонтаж; желатиновый отпечаток
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016



Фотография — один из первых примеров советского «фотошопа». 19 июля 1920 года Виктор Булла сделал снимок «Ленин выступает с речью в Петрограде, на Дворцовой площади». В феврале 1924-го, после смерти Ленина, журнал «Красная нива» решил использовать эту фотографию в номере, посвященном его памяти. Чтобы показать все величие вождя, было решено развернуть перед Лениным нескончаемое море народа. Толпа, взятая из другого снимка и многократно размноженная, была смонтирована с фотографией Буллы. При внимательном рассмотрении видно, что ракурсы отдельных частей снимка не совпадают.

1917–1918 годов. Чуть дальше — коллекция фарфоровых фигур «Народности России», изготовленная к 300-летнему юбилею дома Романовых.

В центре внимания кураторов выставки — семья последнего российского императора и события, которые привели ее в ночь на 17 июля 1918 года к гибели в подвале Ипатьевского дома в Екатеринбурге.

Выставлен уникальный документ. В бархатном алом переплете с надписью «Книга переписи населения Российской Империи 1896 года» всего один разлинованный лист, — в графе «Профессия» под номером 1 аккуратным почерком Николая написано: «Хозяин Земли Русской».

Царское Село, личная жизнь Николая и Александры Федоровны, рождение дочерей, ожидание рождения наследника и отчаяние в связи с его болезнью; наконец, 1913 год и пожар Первой мировой войны, охвативший Европу. Обмен телеграммами между Николаем II и «кузеном Вилли», влияние Григория Распутина, фотографии старца с императрицей, его собственноручные письма на фронт, адресованные императору, трогательные письма отцу от цесаревича, — драматические факты в документах и фотографиях.

Напечатанный на пишущей машинке манифест об отречении от престола, подписанный императором в нижнем углу страницы простым карандашом, — в России закончилась эпоха Романовых. Обещание эпохи перемен Владимиром Лениным с броневика «Враг капитала», изображение которого многие помнят на обложке школьного учебника истории СССР 80-х годов прошлого столетия. Сейчас этот броневик занимает довольно скромное место в петербургском Военно-историческом музее артиллерии, но, вероятно, и он будет привезен на выставку в Амстердаме.

Показаны многочисленные печатные материалы того времени: сатирические журналы, карикатуры, бережно сохраненные Архивом и Библиотекой Государственного Эрмитажа. Много фотографий интерьеров Зимнего дворца после октябрьских событий в Петрограде 1917 года: в ходе беспорядков особенно пострадали личные покои императорской семьи, но библиотека Николая II — один из последних предреволюционных интерьеров, созданных Ф. Мельцером, — служившая летом 1917-го рабочим кабинетом главе Временного правительства Александру Керенскому, сохранилась практически в первозданном виде.

Уникальные документы, личные вещи, дневники и рисунки членов императорской семьи, — это только малая часть из того, чем любезно поделился с Эрмитажем при подготовке выставки Государственный архив РФ.

1 **Выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»** — филиал Государственного Эрмитажа в Нидерландах, открытый в феврале 2004-го. Центр ежегодно принимает в своих стенах две временные выставки из коллекции Государственного Эрмитажа.



HERMITAGE AMSTERDAM

1917 Romanov & REVOLUTION

4 February | 17 September 2017

FOUNDER
BankGiroLoterij
WIN MEER, BELEEF MEER

MAIN SPONSORS
ABN·AMRO
HEINEKEN

SPONSOR
FUGRO

MEDIA PARTNER
avrotros

Tsar Nicholas II and Tsarevich Alexey, c 1910
© GARF, The State Archive of the Russian Federation, Moscow
Design UNA designers

peknama

ПЯТЬ СИМВОЛОВ СЧАСТЬЯ
БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ

МАРИЯ МЕНЬШИКОВА

ВЫСТАВКА «ПЯТЬ СИМВОЛОВ СЧАСТЬЯ. БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ» ПРЕДСТАВИЛА ЭКСПОНАТЫ, КОТОРЫЕ ХРАНЯТСЯ В ОТДЕЛЕ ВОСТОКА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. НА ПРИМЕРЕ ПРЕДМЕТОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА XVII–XX ВЕКОВ (ИЗДЕЛИЯ ИЗ ФАРФОРА, НЕФРИТА, БРОНЗЫ, ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ И РАСПИСНЫЕ ЭМАЛИ, ДЕРЕВО, ЛАКИ, КОСТЬ) ОТРАЖЕНЫ ОСНОВНЫЕ КИТАЙСКИЕ СИМВОЛЫ, КОТОРЫЕ МОГУТ БЫТЬ ИНТЕРПРЕТИРОВАНЫ КАК БЛАГИЕ ПОЖЕЛАНИЯ.

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-ВЫБОРГ»
АПРЕЛЬ–СЕНТЯБРЬ 2016



Лубочная картинка
Лю Хар с золотой жабой
Конец XIX — начало XX века
Бумага, ксилография, анилиновые краски. 34 × 58 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

Коллекция китайского прикладного искусства складывалась в Эрмитаже на протяжении XVIII–XX веков. Второй большой частью выставки стали народные картины на бумаге конца XIX — начала XX столетия из собрания В. М. Алексеева, переданные в музей в 1960-х годах. Эта коллекция позволяет дополнить рассказ о популярных представлениях китайцев и особенно интересна для иллюстрации верований и легенд. Кроме того, ее можно считать во многом уникальной, так как собрание народных картин в Эрмитаже — самое большое в мире.

Выставка попыталась раскрыть значение, которое закодировано в изображениях, в форме, в декоре или в иероглифах, в тех образах, которые окружают китайца в повседневной жизни, во время праздников и важных событий. На представленных предметах и народных картинах можно было расшифровать различную благопожелательную символику, которая за пределами Поднебесной оказывается иногда непонятной зрителю.

В китайской традиции также существовала символика чисел, цвета, элементов и многого другого. Число «пять» — нечетное, а значит, мужское; оно применялось ко многим понятиям в традиционной культуре Китая: пять основных элементов, пять сторон света, пять цветов, пять звуков в музыке и т. д. Иногда это понятие означало множество. Жизнь человека складывается счастливо, если можно сказать, что ему были дарованы: богатство, достоинство, здоровье, долгая жизнь,



Фу, Лу, Шоу: три божества-звезды
Начало XX века
Вертикальный свиток, шелк, атлас,
вышивка гладью цветным шелком
Высота 292 см
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2016

мир и покой в старости. Выставка сумела показать и объяснить эти наиболее яркие символы, часто встречающиеся на различных предметах и произведениях китайского искусства.

В Китае человека с рождения сопровождают традиционные символы, связанные со счастьем и благополучием в течение жизни. В этих символах отражены пожелания того, чтобы было многочисленное мужское потомство, чтобы сыновьям вырасти здоровыми, удачливыми, получить хорошее образование, сдать экзамены и стать чиновниками, получить хорошую должность и повышение по службе, а значит, стать успешными и богатыми. Тогда следует жениться, иметь много детей, особенно важно продолжить род сыновьями, и чтобы дети были заботливыми и почтительными. Жить в достатке и долго, дожить до глубокой, спокойной старости и умереть своей смертью; а дети должны исполнять обязанности по отношению к старшим и поклоняться духам предков. Все эти представления объединяются в основные благопожелания: счастья, карьеры и долголетия. Предметы и образы, окружающие китайца, складываются в формулы, ребусы, иносказания и направлены на визуальное восприятие этих благопожеланий.

Восходят подобные представления к глубокой древности, когда в Китае получил развитие культ предков. После смерти человека следует поклоняться этим душам, прославлять их делами, совершать жертвоприношения, чтобы они не превратились в злых и голодных духов. Только мужчина может отправлять такие обряды, отсюда и заветное желание и даже необходимость родить сына.

В той или иной форме эти верования и представления дошли до наших дней; они отражают непрерывность исторических, религиозных, культурных традиций китайского народа. Различные предметы и их декор несут символическую нагрузку и становятся украшениями, амулетами, оберегами, заклинательными формулами, которые написаны иероглифами и составлены из образов и орнаментов.

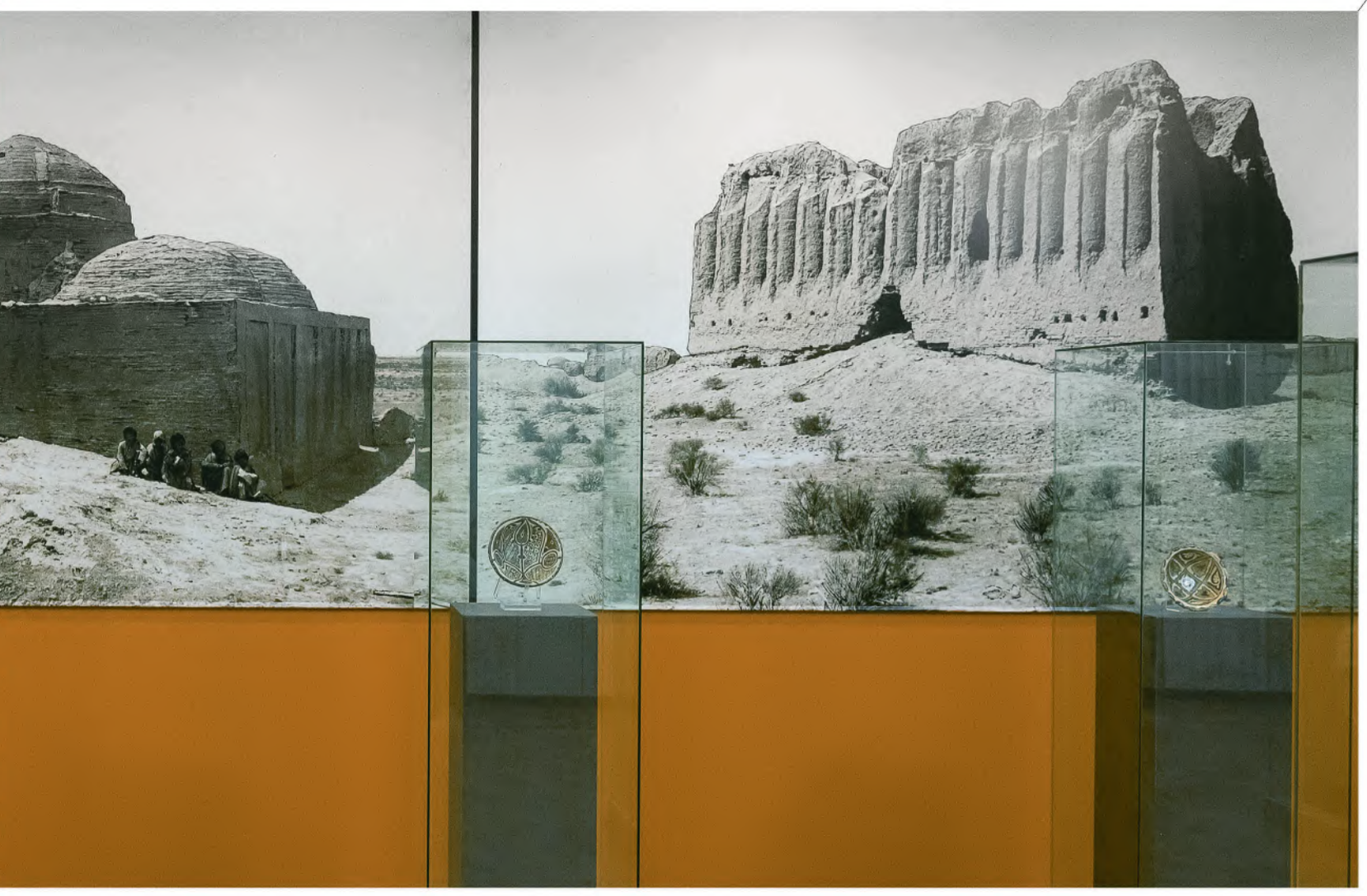
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ»
ФЕВРАЛЬ–СЕНТЯБРЬ 2016



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

ПУТЕШЕСТВИЕ ИБН ФАДЛАНА: ВОЛЖСКИЙ ПУТЬ ОТ БАГДАДА ДО БУЛГАРА

Больше двух тысяч экспонатов, среди них — памятники декоративно-прикладного и ювелирного искусства народов Восточной Европы, произведения керамистов и стеклодувов Ближнего и Среднего Востока; большинство этих произведений экспонируются впервые.



Вид экспозиции в выставочном центре «Эрмитаж-Казань»

Ахмад ибн Фадлан — второе лицо посольства, направленного аббасидским халифом в 921–922 годах ко двору царя Волжской Булгарии и сыгравшего посредническую роль между миром арабской цивилизации и народами Восточной Европы в эпоху становления средневековых государств. Его отчет — «Записка» (или «Книга») — стал бесценным источником сведений по этнографии и истории современных ему народов от Средней Азии до Средней Волги, по землям которых прошла миссия. На протяжении многих десятилетий текст Ибн Фадлана — предмет пристального изучения и острых дискуссий ученых в России и за рубежом. Новым этапом и особой формой этого процесса является выставочный проект, где объединены показ подлинных вещей, представляющих культуру и искусство народов, о которых рассказал Ибн Фадлан, и каталог, куда включен новый современный перевод «Записки».

«Записка» Ахмеда ибн Фадлана — чрезвычайно важный источник по истории Восточной Европы X века. Ее автор посетил Волжскую Булгарию в составе посольства аббасидского халифа аль-Муктадира (908–932). Поездка была предпринята по инициативе правителя Волжской Булгарии, который, желая избавиться от власти хазар, просил покровительства халифа и обещал принять ислам. Посольство вышло из Багдада в 921 году и прибыло в Волжскую Булгарию в мае 922-го. О его результатах ничего не известно, но Ибн Фадлан (возможно, второе лицо в посольстве) оставил подробный отчет о путешествии, и в этом отчете приводится множество уникальных сведений этнографического характера о гузах,



Экспонаты выставки «Путешествие Ибн Фадлана» в центре «Эрмитаж-Казань»







Тарелка
Талинка. Глина, гончарный круг, ангоб, роспись, глазурь
Хорасан или Мавераннахр. X век
Фонд Марджани

башкирах, булгарах и хазарах. Кроме того, Ибн Фадлан видел в Булгарии русов и оставил подробное описание их погребального обряда.

Отчет Ибн Фадлана был широко известен в арабо-персидском мире. По свидетельству географа XIII века Йакута ар-Руми, работавшего в Мерве, в его время это сочинение было весьма распространено и находилось у многих лиц в Восточном Иране. Сам Йакут включил несколько фрагментов из сочинения Ибн Фадлана в свой «Географический словарь», дошедший в нескольких списках.

Единственный известный список книги Ибн Фадлана был обнаружен востоковедом А. З. В. Тоганом (А. З. Валидовым) в 1920-х годах в библиотеке при гробнице имама Али ибн Риза в Мешхеде (Иран). К сожалению, конец рукописи отсутствует, причем неизвестно, скольких листов не хватает. В 1937 году фотокопия Мешхедской рукописи была передана в дар Академии наук СССР от правительства Ирана, и на ее основе А. П. Ковалевский подготовил издание на русском языке [1]. В 1956-м им же было подготовлено существенно переработанное и дополненное издание.



Керамика Ирана, стекло X века, ювелирные украшения, оружие и национальные костюмы, домашняя утварь с Северного Кавказа, Ближнего Востока, из Средней Азии, Поволжья, Прикамья и Предуралья: мир эпохи Ибн Фадлана, культура народов этого времени, не только непосредственно им описанных, но и других — связанных с Хазарским каганатом, Волжской Булгарией и Древней Русью; развитие государств, торговли, культурных взаимодействий домонгольской эпохи, культура степных народов и населения лесной зоны и влияние на них культурных и политических импульсов раннесредневековых государств, — выставка не ограничена странами, которые посетил Ибн Фадлан, и временем его путешествия.

Среди представленных памятников немало шедевров. Обращают на себя внимание блюдо с «венгерским всадником», булгарские перстни, пермские подвески, аланские пояса. Один из центральных экспонатов выставки — булгарский дирхам с упоминанием той формулы величания булгарского правителя, которую приводит Ибн Фадлан, — редкий пример материального подтверждения древнего текста. Наряду с образцами декоративно-прикладного искусства, украшениями, принадлежностями конского убора, оружием, демонстрируются характерные для того или иного народа детали костюмов и бытовая утварь, позволяющие наглядно сравнить степень развития технологий и хозяйственного уклада на разных территориях.

Выставка организована Государственным Эрмитажем совместно с Государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником «Казанский Кремль», Государственным историческим музеем, Государственным музеем Востока, Фондом поддержки и развития научных и культурных программ имени Ш. Марджани, Волгоградским областным краеведческим музеем, Самарским областным историко-краеведческим музеем имени П. В. Алябина, Астраханским объединенным историко-архитектурным музеем-заповедником.

1 Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу / пер. и комм. [А. П. Ковалевского], под ред. И. Ю. Крачковского. М. ; Л., 1939.

М. Б. Пиотровский на открытии выставки:

«Мы много говорим о едином музейном пространстве России и сегодня демонстрируем всем, как оно работает. В основе выставки лежат подлинные вещи, представляющие культуру и искусство народов, о которых так или иначе рассказал Ибн Фадлан. Символом всего этого мира являются серебряные дирхамы. Они были символом богатства, благополучия, а также распространения ислама. Эта экспозиция, еще более новаторская, чем выставка, посвященная Золотой Орде, которой 10 лет назад открылся центр "Эрмитаж-Казань", не могла бы состояться без участия семи крупных российских музеев, и вряд ли возможен выставочный проект такого масштаба в ближайшем будущем».

ДЕЛФТСКИЙ СФИНКС

ВЫСТАВКА «ЙОХАННЕС ВЕРМЕЕР. "ГЕОГРАФ"» ИЗ СЕРИИ «ШЕДЕВРЫ МУЗЕЕВ МИРА В ЭРМИТАЖЕ» ОРГАНИЗОВАНА ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ И ШТЕДЕЛЕВСКИМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ИНСТИТУТОМ (ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ)
АВГУСТ–НОЯБРЬ 2016



ФОТО: РУСТАМ ЗАГИДУЛЛИН

Йоханнес Вермеер
Географ. 1669
Холст, масло. 51,6 × 45,4 см
Städel Museum, Франкфурт-на-Майне

ВЕРМЕЕР [1] В ЭРМИТАЖЕ:
2001 — «Дама в голубом, читающая письмо» (1662–1664)
2011 — «Любовное письмо» (1669–1670), из собрания Рейксмузеума (Амстердам)

«Географ» создан в 1669 году. Это композиция небольшого, «кабинетного» формата, дважды подписанная мастером [2]. Начиная с 1713 года и вплоть до конца XVIII столетия во всех собраниях картина «Географ» находилась вместе с другой — очень близкой и, возможно, парной — работой Вермеера «Астроном» (1668) (Лувр).

Создавая «Географа» и «Астронома», художник не просто имел в виду образ ученого, занятого наукой, но подразумевал более широкий философский аспект. Глобус как символ универсума и связанной с ним идеи конечности земной жизни был излюбленным мотивом картин XVII века. Земной или зодиакальный глобус присутствует на многих заказных портретах, в жанровых сценах, в голландских натюрмортах, он играет важную роль в произведениях Рембрандта и его школы. Одной из загадок «Географа» остается вопрос о том, кого именно изобразил Вермеер. По некоторым предположениям, заказчиком и моделью «Географа» и «Астронома» мог послужить знаменитый современник Вермеера, естествоиспытатель, прославившийся позднее изобретением микроскопа, — Антони ван Левенгук (1632–1723) [3], в 1676 году назначенный опекуном наследников художника.



Йоханнес Вермеер
Географ. Фрагмент

Глобус Йодокуса Хондиуса 1600 года, символизировавший вселенную, а также идею конечности земной жизни, был одним из любимых мотивов картин XVII столетия. Глобус, наряду с армиллярной сферой, входит также в репертуар голландских натюрмортов «суета сует».

1 Точная дата рождения неизвестна (крещен в октябре 1632 года в Делфте (Нидерланды)), умер в 1675-м.

2 Использованы фрагменты научного издания «Йоханнес Вермеер. "Географ"» (СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016; автор текста И. А. Соколова), а также книги: *Уилок А. К.* Вермеер (sic!). СПб., 1994; *Blum A.* Vermeer el Thoré-Bürger. Geneve, 1945.

3 Американский исследователь творчества Вермеера Артур Уилок заметил, что после 1655 года, когда Антони ван Левенгук увлекся работой с линзами, астрономией и навигацией, на полотнах Вермеера тоже появились «методично воспроизведенные карты и глобусы».

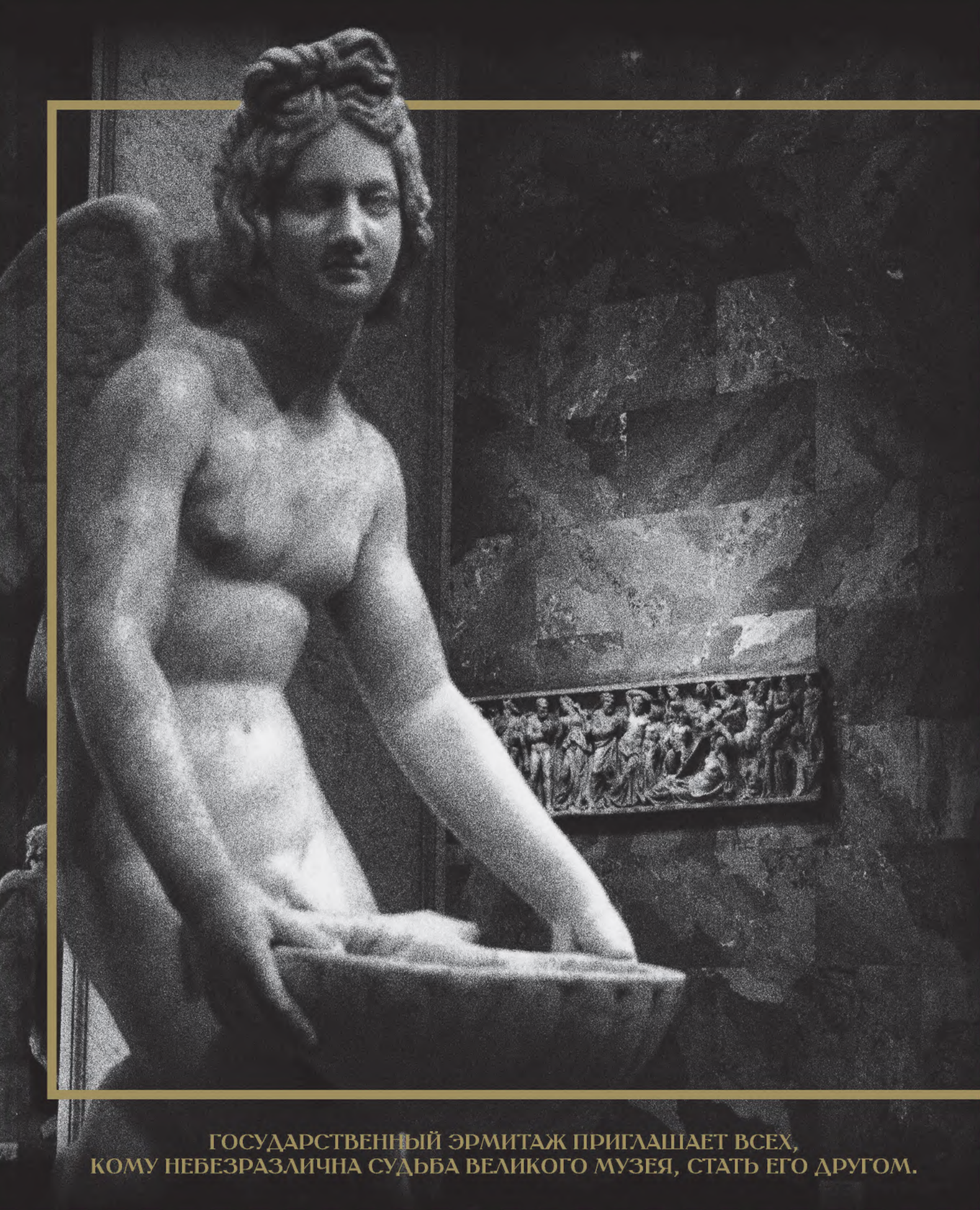
«РУССКИЕ» ЭПИЗОДЫ ИСТОРИИ КАРТИН ВЕРМЕЕРА

«Географ» — память о «русской истории» картины хранит овальный штемпель с надписью «GALERIE DE SAN DONATO» на оборотной стороне холста, а также полустертая красная сургучная печать на подрамнике. На реверсе картины прикреплен лист с подробным перечнем коллекций, в которых она находилась с 1713 по 1872 год. Около 1877-го «Географ» был приобретен в Париже русским предпринимателем и меценатом Павлом Павловичем Демидовым (1839–1885). Получив в начале 1870-х в наследство от дяди знаменитый дворец Сан-Донато во Флоренции, он обосновался в Италии. Здесь меценат умножил своими покупками художественные коллекции, собранные несколькими поколениями Демидовых. Однако вскоре, уже в 1880-м, Павел Павлович решил продать виллу с ее сокровищами и переехал жить в новое имение Пратолино. 15 марта 1880 года в Сан-Донато открылся грандиозный аукцион, продолжавшийся несколько дней. Согласно аукционному каталогу, картина Вермеера числилась как «лот 1124».

«Аллегория Веры» (сейчас в Метрополитен-музее, Нью-Йорк) — находилась в коллекции Дмитрия Ивановича Щукина (1855–1932) в Москве, ошибочно считалась работой Эглона ван дер Нера (1635–1703). Сомневаясь в правильности атрибуции, владелец послал картину на экспертизу за рубеж, а затем расстался с ней.

«Хозяйка и служанка» (сейчас в коллекции Фрика, Нью-Йорк) — до 1905 года находилась в собственности сенатора Александра Александровича Половцова (1832–1909) в Санкт-Петербурге. Покинула Россию до революции 1917 года.

В настоящее время в музеях и коллекциях России нет ни одной работы Йоханнеса Вермеера из Делфта.



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

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

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

В 2016 году Клубу Друзей Эрмитажа исполняется 20 лет.

Количество преданных музею Друзей продолжает расти, и география зарубежных представительств неуклонно расширяется. В 2015 году был официально зарегистрирован Клуб Друзей Эрмитажа в Финляндии, ставший уже седьмым обществом Друзей музея за рубежом.

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

Клуб Друзей Эрмитажа
Санкт-Петербург, Дворцовая пл.,
Комендантский подъезд Зимнего дворца
Почтовый адрес:
190000, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., 34
Тел.: (+7 812) 710 9005
www.hermitagemuseum.org

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

Фонд Эрмитажа (США)
Hermitage Museum Foundation (USA)
57 West 57th Street, 4th Floor
New York, NY 10019 USA
Tel.: (+1 646) 416 7887
www.hermitagemuseumfoundation.org

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

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

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

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

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

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

ВЫСТАВКА «ВЯЧЕСЛАВ ЗАЙЦЕВ В ЭРМИТАЖЕ»
ИЮНЬ–СЕНТЯБРЬ 2016

ПЕРВЫЙ

ПЕРВЫМ ИЗ РОССИЙСКИХ МОДЕЛЬЕРОВ ОН ОТКРЫЛ СОБСТВЕННЫЙ ДОМ МОДЫ. ПЕРВЫМ СРЕДИ КОЛЛЕГ ВЫПУСТИЛ СОБСТВЕННЫЕ ДУХИ. ОДНИМ ИЗ ПЕРВЫХ НАЧАЛ СТАВИТЬ НА СВОИХ КОСТЮМАХ ИМЕННОЙ ЗНАК, ПРОТЕСТУЯ ПРОТИВ КОЛЛЕКТИВНОГО АВТОРСТВА В ОДЕЖДЕ («ДОМ МОДЕЛЕЙ ТАКОЙ-ТО...»). ПЕРВЫМ В СТРАНЕ ОРГАНИЗОВАЛ ЭФФЕКТНЫЕ ПОКАЗЫ МОДЕЛЕЙ, СОЗДАВ НАСТОЯЩИЙ ТЕАТР МОДЫ, ГДЕ ДЕФИЛЕ СТАНОВИЛИСЬ СПЕКТАКЛЯМИ, СО СВОЕЙ ДРАМАТУРГИЕЙ, РЕЖИССУРОЙ И МУЗЫКОЙ. ЕГО УНИКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ, КИПУЧАЯ ЭНЕРГИЯ И НЕВЕРОЯТНАЯ РАБОТОСПОСОБНОСТЬ СОЗДАЛИ ЛИЧНОСТНЫЙ ФЕНОМЕН, БОЛЕЕ 50 ЛЕТ ВЫЗЫВАЮЩИЙ СИЛЬНЕЙШИЕ ЭМОЦИИ: ОТ ФАНАТИЧНОГО ВОСХИЩЕНИЯ ДО ПОЛНОГО НЕПОНИМАНИЯ И ОТРИЦАНИЯ.



«Исторически сложилось так, что российские модельеры всегда были в тени своих западных коллег. Не по силе таланта, трудолюбию или художественной ценности создаваемых работ, но исключительно по известности, идущей через массмедиа. Пришло время переломить эту ситуацию. Государственный Эрмитаж — наиболее уважаемый российский музей, чья позиция для ценителей искусства во всем мире авторитетна и непререкаема. Она дает миру возможность открыть для себя еще одну, малоизвестную до сих пор, часть русской культуры и накопленные ею богатства.

Более полувека назад мне было суждено стать для Запада символом русской моды; это было не только моим личным успехом, но и высочайшей ответственностью, которую я несу все эти годы. Моей целью стало познание тайн Красоты, Гармонии и Любви.

Я углублялся в себя, в свои и чужие переживания и мысли, как золотоискатель, просеивая через сито эпохи, жизни и чувства, мечтая найти самородок истинного смысла бытия. Я стремился к этому всегда и во всем: в моде, в живописи, в стихах.

Три десятилетия создавались 30 коллекций, модели из которых составили сегодняшнюю экспозицию в Эрмитаже. Это только кажется, что прошло очень много лет, но в моей памяти жива история рождения каждой коллекции, живы образы людей, работавших рядом, живы мысли и эмоции, наполнявшие меня тогда. Каждый образ для выставки был отобран из моего личного музея моды после тщательного раздумья.

На примере лучших работ мне хотелось показать характерные черты своего стиля: сочетание респектабельности и элегантности, красоту народных мотивов и возможность современного прочтения исторического наследия, подчеркнуть важность ансамблевого решения костюма и сохранения традиций портновского ремесла.

Выставка в Эрмитаже — не просто экспозиция костюма, это история моей жизни и моей борьбы за создание и сохранение первого в России дома моды».

Вячеслав Зайцев,
лауреат Государственной премии и народный художник Российской Федерации, действительный член Российской академии художеств, профессор



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

В состав масштабной монографической экспозиции выдающегося российского модельера вошли более 100 ансамблей, выполненных за последние 30 лет в Московском Доме Моды Вячеслава Зайцева, а также ранние эскизы моделей одежды и фотографии маэстро.

«Выставка "Вячеслав Зайцев в Эрмитаже" стала настоящим откровением не только для широкой публики, но и для узкого профессионального сообщества. Впервые на экспозиции в главном музее страны и одном из величайших музеев мира — Государственном Эрмитаже — собраны модели из более чем 30 авторских коллекций, созданных на протяжении 30 лет творческой жизни художника.

В течение этих десятилетий современное мироустройство претерпело колоссальные изменения: Россия прошла путь от утраты самоидентичности после крушения СССР в начале 90-х годов XX века до возврата к поискам национально-государственной идеи в середине второго десятилетия века XXI. Вместе со своей страной этот путь от трагического распада до возврата к истокам национального бытия прошел и художник Слава Зайцев. Вячеслав Михайлович Зайцев, сформировавшийся как личность в эпоху пропаганды "светлых идеалов" на фоне бытовой разрухи, чувствовал острую необходимость воспитать в современниках понимание моды как эстетической части окружающей среды. Мода, по его мнению, не должна быть чем-то элитарным, доступным только по "сословным признакам", она должна восприниматься как нечто само собой разумеющееся, как часть Гармонии, вне которой не мыслится человеческая жизнь.

Приобщая людей к моде и воспитывая хороший вкус, Вячеслав Зайцев писал статьи в газеты и журналы, выступал с лекциями, устраивал показы моделей одежды, сопровождая их авторскими комментариями. Позднее из этих показов родился знаменитый Театр Моды, с которым Зайцев объездил в 1990-х годах все континенты, неизменно вызывая бурю восторгов у публики».

Нина Тарасова,
хранитель коллекции костюмов,
заведующая Сектором прикладного искусства Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа

Выставка «Вячеслав Зайцев в Эрмитаже» организована Государственным Эрмитажем совместно с ОАО «Московский Дом Моды Вячеслава Зайцева».

Англо-русский госпиталь. Петроград, 1915–1917

На стене бывшего дворца Белосельских-Белозерских [1] на Невском проспекте — небольшая овальная латунная табличка, с гербами британской и российской монархий по обе стороны простого креста и датой «1915». Табличка указывает на то, что здесь был англо-русский госпиталь — филантропическая инициатива, начатая в Лондоне группой влиятельных персон, в качестве «жеста доброй воли» для русских, несущих исключительно тяжелые жертвы на втором году первой мировой войны.



Чарльз Вивиан на выставке, посвященной 100-летию открытия англо-русского госпиталя во дворце Белосельских-Белозерских
2015

Госпиталь был детищем леди Мюриэл Пэджет [2], женщины, о которой Гарольд Никольсон [3], встретив ее в Париже после войны, на обсуждении статей Версальского договора, писал: «Она обвиняет премьер-министров в срыве ее наказов». Инициатива по созданию госпиталя была запущена в Лондоне специально учрежденным комитетом; королева Александра (королева-мать; ее сестра была матерью царя Николая II) стала покровительницей госпиталя. Британский Красный Крест дал свое благословение, и российский Красный Крест сердечно принял инициативу; британский посол сэр Джордж Бьюкенен в письме в The Times отметил, что «это не так дорого, но больница оборудована и укомплектована всем, что нужно на данный момент».

Финансирование, однако, было непростым: по первоначальным оценкам, для того, чтобы оборудовать и содержать 200 коек, требовалось около 30 тысяч фунтов стерлингов ежегодно. Царская семья пожертвовала 250 фунтов стерлингов, Канада дала 10 тысяч, и было несколько пожертвований больше тысячи фунтов. The Royal Scots Greys [4] подарил пять кроватей, многие последовали его примеру, а Royal Automobile Association пожертвовала четыре машины скорой помощи. Разные фирмы дали оборудование, не только медицинское, и многое другое, даже шампанское, в нарушение Defence of the Realm Act [5], по которому ни один пациент в больнице не мог принимать спиртное без рецепта врача.

Нелегко было найти дом для госпиталя, Петроград уже «трещал по швам», переполненный жертвами с фронта и беженцами. Г-н Половцев, один из руководителей российского Красного Креста, и леди Сибил Грей [6], которая управляла госпиталем в отсутствие заболевшей леди Мюриэл, отдавали себе отчет, что «самым трудным в мире будет найти подходящее здание для больницы, тогда как все лучшие здания уже заняты». Строгановский дворец, больничное отделение Зимнего дворца, даже немецкое посольство были отклонены; было также отмечено, что «большинство сестер, которые здесь работают, — светские дамы, и носят большие жемчужные серьги и много колец». Дворец Дмитрия [7] оказался доступен, и после обширных изменений в комнатах первого этажа госпиталь на 200 коек решили организовать здесь.

Однако помещения не могли быть полностью готовы до наступления нового, 1916 года, и в течение первых нескольких месяцев врачи и сестры сидели, замерзая, в Berlitz Language School [8], среди изучающих русский язык, или оказывали медицинскую помощь в госпитале Зимнего дворца [9]. Наконец госпиталь был готов — и 1 февраля 1916-го официально открыт вдовствующей императрицей вместе с царицей, пятью великими княжнами и двумя великими князьями.

Он предназначался для помощи в выздоровлении только нижних чинов, и только тяжелораненых. Изначальный план леди Мюриэл состоял в создании полевого

госпиталя; но российский Красный Крест настоятельно советовал устроить постоянный госпиталь — как более полезный, указывая, что мобильные подразделения могут быть сформированы позже, если это окажется необходимым. К слову, два мобильных отделения персонал больницы организовал в том же году; они были развернуты на фронте — возле Волыни, в Галиции.

Дворец Дмитрия остался медицинским и административным центром всего предприятия, а в конце декабря 1916-го оказался вовлечен в другую историю — убийство Распутина. Великий князь Дмитрий Павлович, «милый, привлекательный на вид мальчик, но очень рассеивающийся», по словам леди Сибил Грей, — был вместе с князем Юсуповым, главным героем этого убийства. Именно в комнаты, которые он сохранил на первом этаже дворца, генерал Максимович приехал, чтобы арестовать их обоих вечером 1 января 1917-го. Госпиталь продолжал работать, будучи в значительной степени изолирован от революционного беспредела, царившего в городе весь 1917 год, и предоставлял медицинскую помощь всем раненым, как военным, так и гражданским, вплоть до января 1918-го, когда работа оказалась остановлена и английский персонал вернулся домой через Дальний Восток.

Это было замечательно благородное предприятие. Д-р Эндрю Флеминг, комендант и первый медицинский директор больницы, резюмировал свои достижения к концу 1916 года: «Мы основали такую базу больницы, которой второй в столице нет; мы устроили два исключительно полезных полевых подразделения, и был запущен большой парк автомобилей скорой помощи, которые имели огромное значение на русском фронте, с его огромными расстояниями и отсутствием железнодорожного сообщения. Кроме того, мы установили добрые отношения с нашими русскими союзниками, передавая им британскую признательность и симпатию».

Мемориальная доска, открытая в июне 1996-го, расположена внутри дворца Белосельских-Белозерских, по правую сторону от входной двери. Мероприятие было не таким грандиозным, как официальное открытие госпиталя в 1916 году; но, вместо вдовствующей императрицы, председатель петербургского Комитета по культуре произнес очаровательную речь: он сказал, что атмосфера этого места особенна, потому что это памятник доброты.



Экспозиция выставки, посвященной 100-летию открытия англо-русского госпиталя во дворце Белосельских-Белозерских
2015

1 **Дворец Белосельских-Белозерских,** Сергиевский дворец (перестроен в 1847–1848 годах архитектором А. И. Штакеншнейдером), на пересечении Невского проспекта и набережной Фонтанки.

2 **Леди Мюриэл Эвелин Вернон Пэджет (1876–1938)** — старшая дочь Мюррея Финч-Хаттона, 12-го графа Уинчилси из Линкольншира; с 1897 года замужем за Ричардом Артуром Сертисом Пэджетом.

3 **Гарольд Никольсон (1886–1968)** — английский дипломат, политик, историк.

4 **Royal Regiment of Scots Dragoons** (с 1681 года, Великобритания) — Королевский полк шотландских гвардейских драгун (серые). В 1971-м полк объединен с гвардейским полком карабинеров принца Уэльского и в настоящее время называется Royal Scots Dragoon Guards (Carabiniers and Greys): Королевский полк шотландских гвардейских драгун (карабинеры и серые).

5 **Defence of the Realm Act (DORA)** был принят в Великобритании 8 августа 1914 года, через четыре дня после ее вступления в Первую мировую войну, и дал правительству широкие полномочия на время ведения военных действий.

6 **Леди Сибил Грей (1882–1966)** — вторая дочь Альберта Генри, четвертого графа Грея, долгое время бывшего генерал-губернатором Канады. Леди Сибил в начале Первой мировой войны организовала госпиталь в принадлежавшем ее семье поместье Хауик-Холл в Нортумберленде. В Россию прибыла в октябре 1915 года.

7 **Великий князь Дмитрий Павлович,** владевший дворцом Белосельских-Белозерских в 1914 году.

8 Berlitz Language School была основана в Великобритании в 1877 году, в 1900-м начала создавать сеть образовательных центров по всему миру, в том числе в России.

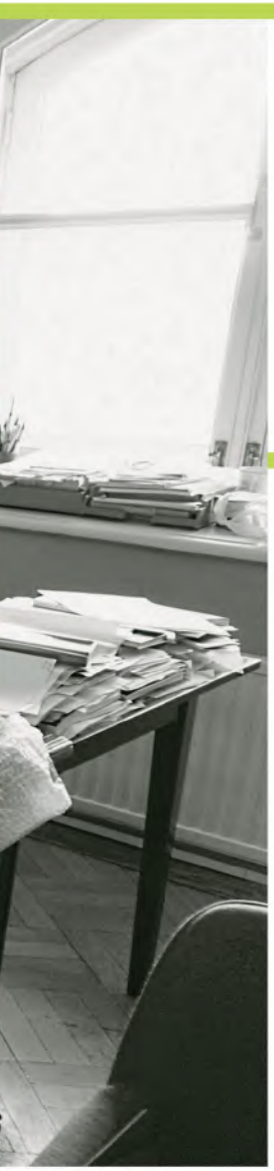
9 **Госпиталь для нижних чинов в Зимнем дворце,** под патронажем цесаревича Алексея, работал с 10 октября 1915 по 28 октября 1917 года.

127 ошибок

Чегодаев и другие. Воспоминания об одной полемике



Под впечатлением от недавней дискуссии о воссоздании Музея нового западного искусства, интересно вспомнить о событиях уже далекого 1987 года. Инициатором дискуссии о судьбах истории искусств стал А. Д. Чегодаев (1905–1994), доктор искусствоведения, автор многочисленных публикаций по истории искусства.



СЕРГЕЙ АНДРОСОВ
ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА

Набрав в Интернете сегодня его имя, можно узнать, что он был князем, прямым потомком Чингисхана и зятем М. О. Гершензона. Во время расцвета своей карьеры почтенный искусствовед в течение многих лет (с 1967 по 1991 год) занимал должность заведующего сектором классического искусства во Всесоюзном институте искусствознания в Москве, никак не афишируя собственное высокое происхождение.

31 января 1987-го газета «Советская культура», являвшаяся тогда органом ЦК КПСС, напечатала статью Чегодаева «Наука об искусстве: знак тревоги». В ней автор дал весьма критическую оценку состоянию искусствознания в нашей стране. Перечислив имена корифеев науки прошлого, он сетовал на слабость нынешнего поколения. Ответственность за это возлагалась на университеты в Москве и Ленинграде: «Известные, признанные ученые присутствуют там в весьма скромном количестве». В то же время, как хорошо знает автор, в МГУ «все устроено так, чтобы в университет попадали случайные люди», то есть прием осуществлялся по блату. В качестве примера приводился упадок науки о Древнем Египте: «...академик Б. Б. Пиотровский был вынужден закрыть в Ленинградском университете кафедру египтологии, потому что преподававшие там египтологи умерли, а преемников им по разным причинам не нашлось...»

Резкой критике Чегодаев подверг также родной ему Институт искусствознания. После передачи из Академии наук в ведомство Министерства культуры «Институт пополнился множеством сотрудников, не причастных к науке об искусстве и пишущих разнообразные "разработки", "программы", "рекомендации", "докладные записки" и другие бумаги для министерства...».

Особенно сурово отозвался Чегодаев о деятельности «конкурирующей организации» — Института теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. Выпущенная этим институтом многотомная «История искусств народов СССР» характеризуется им так: «Текст о дореволюционном русском искусстве — это небрежная краткая компиляция из давно устаревших чужих книг, переполненная грубыми ошибками. Но текст о советском русском искусстве — это или скучный, монотонный внешнеописательный перечень художников, где все они на одно лицо, или сознательная фальсификация истории».

Не лучше, по словам Чегодаева, обстояло дело и в музеях: «На моих глазах в Эрмитаж и в Музей изобразительных искусств приходили... яркие и талантливые молодые ученые, но, видимо, в музеях такая научная обстановка, что эти люди чаще всего не выходили в большую науку, погасали, превращались в научно ничего не делающих "музейных дам" (обоего пола) или просто выбывали...» Особой критики удостоился каталог небольшой выставки произведений Мане в Эрмитаже: «...в маленьком каталоге выставки восьми картин Эдуарда Манэ, прибывших из Лувра, на восьми страницах вступительной статьи я насчитал сто двадцать семь ошибок!»

В принципе, с рядом положений статьи Чегодаева, к сожалению, можно было бы согласиться. Однако грубый и бесцеремонный тон статьи вызывал чувство отторжения и желание возразить человеку, в течение долгих лет фактически игравшему руководящую роль в науке об искусстве. Только уйдя на пенсию в весьма преклонном возрасте, он разразился филиппикой, похожей на донос, по адресу своих коллег.

Тем временем начали появляться первые отзывы на статью Чегодаева. Различные «темные люди» восхищались честностью и принципиальностью автора; возможно, такие письма создавались в самой редакции газеты.

В Эрмитаже статья Чегодаева также обсуждалась. Нашелся даже человек, требовавший, на основе прочитанного, дать оцен-

Сергей Олегович Андросов в своем кабинете. Эрмитаж, сентябрь 2016



ку происходящим безобразиям (покаяться?). Стало ясно, что отмолчаться не удастся. Когда я поинтересовался мнением Б. Б. Пиотровского по этому вопросу, он, возможно — чтобы отделаться от неприятной темы, предложил мне написать ответ Чегодаеву и обещал подписать его, если понравится.

Как ни странно, ответ Чегодаеву сложился довольно быстро, и его одобрили коллеги, с которыми я советовался. Б. Б. Пиотровский был тогда болен, но, ввиду важности дела, принял меня в своей квартире на Мойке и тут же прочитал мой вариант ответа. Он добавил от себя пару слов о кафедре египтологии, прием на которую должен был открыться в ближайшее время, и поставил свою визу. Текст срочно перепечатали и отправили в Москву.

Наступило время ожидания, которое оказалось довольно длительным. Наконец, 9 апреля 1987 года «Советская культура» опубликовала статью Б. Б. Пиотровского под данным ей в редакции названием: «В мрачных тонах». В целом текст был выдержан в спокойных тонах и являлся размышлением о науке, в частности в музеях. Основные положения ее остаются, как кажется, актуальными и сегодня. Речь шла о том, что с развитием узкой специализации до известной степени пропала широта охвата, присущая предыдущим поколениям. Современная наука об искусстве стала более конкретной, если не сказать ограниченной, часто сосредоточенной на одном предмете. С другой стороны, музеи и должны развивать исследование отдельных памятников, входящих в состав коллекций. Поэтому необходимы не только каталоги временных выставок, но и каталоги коллекций — с публикацией и научной обработкой произведений. Эта сторона истории искусств успешно развивается в Эрмитаже, о чем свидетельствуют первые каталоги собрания живописи, изданные тогда совместно с итальянским издательством Giunti.

Пришлось здесь ответить и на пресловутые «127 ошибок». Дело в том, что выставка картин Эдуарда Мане из Музея Орсэ (а не из Лувра, как писал Чегодаев) готовилась А. Г. Барской (1909–1984), всю жизнь изучавшей творчество этого замечательного художника. Однако когда достигли договоренности о выставке, Барской уже не было в живых. Поэтому вступительную статью поручили Б. А. Зернову, который создал достаточно выразительный образ Мане-живописца, хотя, может быть, допустил ряд неточностей в деталях. В любом случае, ни о каких 127 ошибках речи идти здесь не могло. Чтобы отвергнуть данное обвинение Чегодаева, пришлось использовать наблюдение, сделанное, если не ошибаюсь, А. Г. Костеневичем: в своей книге [1] Чегодаев писал фамилию художника через «э» (Манэ), в то время как Зернов использовал традиционное написание (Мане).

Дискуссия, вызванная статьей Чегодаева, продолжалась до начала мая. Редакция «Советской культуры» упорно не публиковала ответы обоих институтов, занимавшихся историей искусства. Наконец, их статьи тоже были напечатаны: Института Академии художеств — 30 апреля, Института искусствознания — 2 мая. Последняя статья сопровождалась редакционным комментарием, в котором подчеркивалась принципиальность Чегодаева, противопоставлявшаяся местнической позиции обоих институтов, думающих прежде всего о защите своих мундиров. Фраза из заключительного аб-

1 *Чегодаев А. Д.* Эдуард Манэ. М., 1985.

заца ставила безапелляционный диагноз: «Искусствознанию требуется капитальный ремонт в духе времени». Очевидно, под духом времени здесь подразумевалась перестройка.

Однако опубликованными статьями дискуссия не ограничилась. Чегодаев решил ответить Б. Б. Пиотровскому в частном письме, которое он, по-видимому, разослал и другим участникам полемики. Сам Пиотровский передал мне этот текст на девяти страницах, датированный 10 апреля 1987 года.

Чегодаев начинал с уверений в большом уважении к нашему директору «как к настоящему большому ученому», но ощущал необходимость ответить посланием «достаточно резким, без всяких смягчений и дипломатических умолчаний», которое он не возражал сделать достоянием общественности.

По мнению Чегодаева, ответ написан не самим Б. Б. Пиотровским: «Когда Вы прочли окончательно завершенный текст, Вы, надо думать, убрали слишком уж явно излишние грубости и глупости. Но не все...»

Особенно разъярило Чегодаева объяснение природы 127 ошибок. «Именно таким круглым идиотом я представлен в весьма эффектном пассаже» о 127 ошибках. По его мнению, это, безусловно, не разница в написании фамилии, а ошибки «вполне реальные, невежественные и дурацкие». «В самом ближайшем будущем я пришлю Вам, Борис Борисович, 20 или 30 образчиков наиболее разительных ошибок, а когда напечатаю полный их реестр из ста двадцати номеров, то пришлю и его».

Переходя в наступление, Чегодаев пытается обвинить Б. Б. Пиотровского в незнании того, что на самом деле происходит в Эрмитаже. Следуют совершенно голословные обвинения о людях, будто бы затравленных в музее, и обвинения в плагиате, на которых позволим себе не останавливаться из-за их полной абсурдности.

Как кажется, приведенных положений достаточно, чтобы понять грубый и агрессивный характер этого письма Чегодаева. Тем не менее на предпоследней странице своего сочинения автор делает еще более выразительное признание: «Моя статья — одна из тех, что были заказаны очень высокими инстанциями и написаны, и напечатаны, чтобы прорвать бумажный и бюрократический заслон, чтобы выявить все злокачественные опухоли, не взирая ни на чью защиту "чести мундира". Вы, вероятно, не обратили внимания на то, где и когда была напечатана моя статья. Зачем Вам нужно было делать явно неверный шаг, защищать то, что делалось и делается в Эрмитаже за Вашей спиной? Эрмитаж давно и в очень многом превратился в нечто весьма сомнительное, вполне в духе брежневско-черненковских времен».

По-видимому, Б. Б. Пиотровский решил, что отвечать на такое письмо не нужно. Тем не менее профессор МГУ В. Н. Гращенков, также получивший копию этого послания и возмущенный попыткой Чегодаева сделать его своим единомышленником, дал ему достойную оценку в письме к Б. Б. Пиотровскому от 23 апреля 1987 года: «Не нахожу подобающих слов, чтобы выразить свое возмущение хамским и злобным письмом, которое А. Д. Чегодаев направил на Ваше имя. В этом недостойном письме, основанном на патологических амбициях и вздорных измышлениях, всегда свойственных А. Д. Чегодаеву, грубо шельмуется коллектив Эрмитажа и его работа, а заодно порочится и искусствоведческое отделение МГУ, за честь которого Вы вступились в Вашей статье, опубликованной в газете "Советская культура" 9 апреля сего года. Эта статья дала, наконец, достойный отпор грубым и необоснованным нападкам А. Д. Чегодаева на Эрмитаж, его высокомерному пренебрежению к объективным достижениям современной советской науки в области истории искусства. Все, кому действительно дороги интересы нашей профессии, с глубоким удовлетворением и одобрением встретили появление Вашей статьи».

В своих воспоминаниях я старался быть по возможности объективным, не давая слишком подробных комментариев. Однако приведенные мной цитаты говорят сами за себя. Вместе с тем ныне мы видим, что оживленная дискуссия и споры, имевшие место в 1987 году, только являлись прелюдией к другим, более актуальным полемикам, охватившим страну в последующее время.



КРАНАХИ.
Между Ренессансом и маньеризмом
Выставка «Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом», организованная Государственным Эрмитажем совместно с Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, продолжает серию выставок, приуроченных к 500-летию Лукаса Кранаха Младшего, сына одного из самых известных мастеров Германии Лукаса Кранаха Старшего. Более 80 экспонатов из российских и зарубежных музеев, а также частных собраний, дают представление о немецком искусстве конца XV — XVI века и о последователях творчества династии Кранахов.



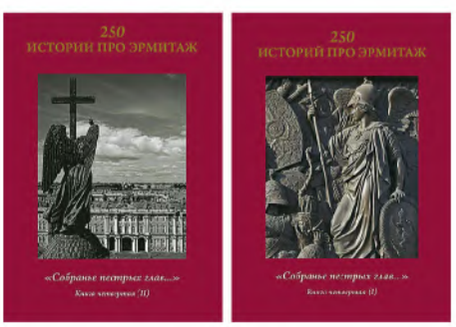
НЭЦКЭ.
Миниатюрная скульптура Японии из частных коллекций : каталог выставки
Каталог включает 185 произведений японских резчиков. Нэцкэ — небольшой брелок, использовавшийся в XVII–XIX веках в Японии для того, чтобы крепить на поясе необходимые мелочи: кисет для табака или коробочку для лекарств. Вырезанные из дерева или слоновой кости фигурки в виде животных, мифических существ, забавных персонажей городской ярмарки или богов, дарующих удачу, в XVIII столетии из предметов сугубо утилитарных превратились в настоящие произведения искусства, которыми украшались костюмы самураев и богатых горожан.



Рогир ван дер Вейден.
СВЯТОЙ ЛУКА, РИСУЮЩИЙ МАДОННУ.
К завершению реставрации
Издание знакомит читателя с историей, ходом реставрации и исследованиями картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну». Проведенная реставрация помогла взглянуть на картину по-новому, увидеть ее освобожденной от многочисленных поздних записей и пожелтевшего лака, искажающих цветовое восприятие. Книга снабжена обширным иллюстративным материалом, позволяющим рассмотреть нюансы, не видимые невооруженным глазом.



ЧАСОВОЕ ИСКУССТВО.
Часы XVI–XVII веков в собрании Эрмитажа : каталог выставки
Каталог знакомит с уникальными примерами европейского часового искусства — первыми комнатными и карманными механическими часами XVI–XVII веков, а также с их предшественниками: солнечными, лунными и звездными приборами измерения времени. В ранний период часы изготавливались из редких, дорогих материалов и предназначались прежде всего для первых лиц государства, влиятельных персон и знати. В России часы начали использовать с XVI столетия, а затем они стали и объектом коллекционирования.



250 ИСТОРИЙ ПРО ЭРМИТАЖ :
в 5 книгах. Книга четвертая
Четвертая книга (в двух частях) пятитомного издания «250 историй про Эрмитаж» посвящена судьбе музея во время двух великих войн XX века. В первой части — рассказы о людях, событиях и вещах, связанных с Первой мировой войной; о подготовке к эвакуации эрмитажных сокровищ, начавшейся задолго до объявления о нападении гитлеровской Германии на СССР; о вывозе детей сотрудников Государственного Эрмитажа из Ленинграда и об испытаниях, выпавших на их долю в пути; об отправке эшелонов с шедеврами за Урал и о жизни эрмитажников в Свердловском филиале музея.



Гусева Н. Ю.
РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕБЕЛЬ XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ЭРМИТАЖА
Издание посвящено коллекции русской мебели XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. Эта коллекция — крупнейшая в России как по количеству входящих в нее памятников, так и по разнообразию конструктивных и декоративных решений. Наиболее ранние образцы относятся к правлению Петра I, когда русское мебельное искусство, ориентированное на Запад, только начинало развиваться в русле модных европейских тенденций.

Реклама 16+



Mercury

С.-Петербург: ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23а
Михайловская ул., 1/7, «Гранд Отель Европа»

тел. 812 648 0850

WWW.MERCURYJEWELLERY.RU

mercuryjewellery