

A marble bust of a woman, likely a Roman or Greek deity or noblewoman, wearing a plumed helmet. The bust is shown in profile, facing left. The background is a collage of various patterns and colors, including red, orange, and green, with a large white stylized letter 'E' in the upper right corner.

ЖУРНАЛ
«ЭРМИТАЖ»

ВЕНА / АР-ДЕКО / РЕМБРАНДТ / ЛАНГОБАРДЫ / КОВЧЕГ

EXPO
CHGO



THE SHIP OF TOLERANCE

The mission of The Ship of Tolerance is to educate and connect youth of different continents, countries, cultures, and identities through the language of art.

CHICAGO — 2019

The Ship of Tolerance will launch during the EXPO CHICAGO 2019, September 19–22
as part of IN/SITU Outside program.



Zug, Switzerland. © Daniel Heggin

www.shipoftolerance.org

The Ship of Tolerance project is supported by The Agnes Gund Foundation

реклама



ВЕНА • АР-ДЕКО • ЛЕЙДЕНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ •
РЕМБРАНД • ЛАНГОВАРДЫ • МЕБЕЛЬ • КНИГИ • КОВЧЕГ •

М И Р



6/7 СУНДУКИ МУЗЕЙНОГО ГАРДЕРОБА

10/18 МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ ЭРМИТАЖА

20/29 ВЫСТАВКИ 30/34 ОМАН В ЭРМИТАЖЕ



COSMOGRAPH DAYTONA

Традиции автоспорта и высокого часового искусства гармонично сочетаются в этом легендарном хронографе, который был создан специально для гонок. Эти часы не просто показывают время. Они рассказывают историю.



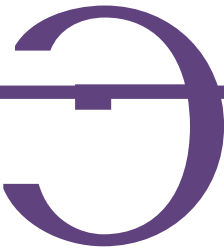
Бутик Rolex, ДЛТ, ул. Б. Конюшенная, 21-23а
тел. 812 648 0850

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

ЭКСКЛЮЗИВНО В *Mercury*

www.mercury.ru

OYSTER PERPETUAL COSMOGRAPH DAYTONA



ЖУРНАЛ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ»

УЧРЕДИТЕЛЬ: ФГУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ»

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА:
Михаил Пиотровский

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор: **Э.В. Мысова**
Выпускающий редактор: **Владислав Бачуров**
Выпускающий редактор версии на английском языке: **Саймон Паттерсон**
Ответственный секретарь: **Александра Николаева**
Фоторедактор: **Оксана Соколова**
Цветоделение и ретушь: **Виктор Хильченко** (Москва)
Корректурa и служба проверки: **Андрей Бауман, Саша Галицына**

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:
Людмила Ивакина (Рига)

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

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

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

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

Распространение в Европе:
Александра Николаева (Амстердам)
nikolaeva.hermitageXXI@gmail.com
Бэла Меннингс (UNIQUEPR, Лондон)
bela@uniquepr.ru

АВТОРЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ:
Михаил Пиотровский
Сергей Андросов
Марина Блюмин
Мария Гарлова
Наталья Грицай
Людмила Давыдова
Елизавета Ренне
Нина Тарасова
(документальные материалы к статье
«Вместилище духа. Сундуки Louis Vuitton
в Государственном Эрмитаже»), с. 110

ДРУГИЕ АВТОРЫ И ЛИЦА ВЫПУСКА:

Члены Международного Консультативного
совета Государственного Эрмитажа:
Майкл Бранд (Сидней)
Анри Луарет (Париж)
Нил Макгрегор (Лондон)
Герман Парцингер (Берлин)
Аннамария Петриоли Тофани (Флоренция)

Анатолий Белкин
Алина Дейви (Лондон)
Аркадий Извеков
Томас Каплан (США)
Борис Маннер (Вена)
Джеральдин Норман (Лондон)
Алексей Тарханов (Париж)
Сергей Шнуров

Официальные партнеры журнала:
Санкт-Петербургский государственный университет;
Российский государственный академический Большой драматический театр имени Георгия Александровича Товстоногова

Фонд «Эрмитаж XXI век» благодарит:
проект «Новая Голландия: культурная урбанизация»,
Александра Рытова (Stella Art Foundation, Москва) за внимание и дружескую поддержку журнала

Специальная благодарность:
Светлана Адаксина, Марина Антипова, Елена Гетманская, Александр Дыдыкин, Лариса Корабельникова, Екатерина Сиракянян, Вячеслав Федоров, Мария Халтунен, Марина Цыгулева (Государственный Эрмитаж); **Светлана Даценко** (выставочный центр «Эрмитаж Амстердам»)

Проект реализован на средства гранта Санкт-Петербурга

ISSN 2218-0338

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

Тираж 2 300 экземпляров

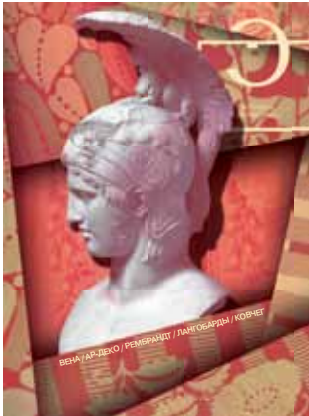
Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8
Тел.: +7 (812) 904-98-32, e-mail: office.hermitagexxi@gmail.com

Формат 231 × 285 мм

Отпечатано в типографии PNB Print (Рига)

Цена свободная. Все права защищены.
Перепечатка любых материалов журнала без письменного согласия редакции невозможна.
При цитировании ссылка на журнал обязательна. Copyright © 2018.
Редакция не несет ответственности за содержание и достоверность рекламных материалов.
Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Фонд «Эрмитаж XXI век»
Независимый частный российский фонд, осуществляющий деятельность по поддержке проектов и программ Государственного Эрмитажа в рамках соответствующих генеральных соглашений. Издатель журнала «Государственный Эрмитаж».
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Конюшенная, 19/8. Тел.: +7 (812) 904-98-32



ОБЛОЖКА

Голова Ареса
Римская копия с греческого оригинала 420-х годов до н. э.
II век. Мрамор (фрагмент)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГР 3005

Angela Völker
Textiles of the Wiener Werkstätte 1910–1932.
Thames & Hudson © 1990, 1994 and 2004 Christian Brandstätter, Vienna
(фрагменты)

СУНДУКИ МУЗЕЙНОГО ГАРДЕРОБА



● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

Михаил Пиотровский во время заседания
Международного Консультативного совета.
Государственный Эрмитаж. СЕНТЯБРЬ 2018

Одной из фишек ставшего уже знаменитым эрмитажного хранения экспозиции костюма являются сундуки фирмы Vuillon, которые замечательны не столько тем, что сделаны этой фирмой, сколько тем, что использовались императорской семьей. И потому они не могут считаться вульгарной рекламой. Представление открытого эрмитажного хранилища с платьями и этими сундуками почти совпало по времени с появлением большого рекламного сундука на Красной площади. Последнее вызвало скандал, и скандал вполне обоснованный, а Эрмитаж в очередной раз дал ненавязчивый пример хорошего вкуса в деликатной ситуации. Другим примером является сегодняшнее сотрудничество Эрмитажа с Фондом Луи Вюиттона, в чьем безупречном выставочном зале, созданном Фрэнком Гери в Булонском лесу, Эрмитаж сперва представил «Танец» Матисса, а потом, вместе с ГМИИ, огромную выставку памяти Сергея Ивановича Щукина. Здесь имя фонда послужило Сергею Ивановичу заслуженной рекламой.

Это всего два примера из многочисленных случаев, когда Эрмитаж не боится открытости и непростых ситуаций и находит возможность делать эту открытость полезной и доброй для всех, но не подставляющей музей под удары недоброжелателей, которых немало.

Примером многолетнего опыта подобной открытости является и Консультативный совет Эрмитажа. Мы не приглашаем себе в директора иностранцев, как делают итальянские музеи, но в течение многих лет мы приглашаем к себе директоров и бывших директоров лучших музеев мира, рассказываем им о своих проблемах и спрашиваем их совета. Годы работы показали, что такого рода прозрачность в высшей степени полезна для музея и играет огромную роль в создании его высокой репутации в мировом музейном сообществе. Консультативный совет — это диалог между Эрмитажем и его друзьями. Кроме того, готовность к диалогу может быть и выставочным принципом, именно так была создана совместно с венским Историко-художественным музеем выставка «Имперские столицы: Санкт-Петербург — Вена. Шедевры музейных коллекций». Ни мы, ни наши венские коллеги не побоялись сложить в единый пасьянс очень различные по уровню и истории вещи, находя в них неожиданные линии для сопоставления. Рискованный прием оказался очередным доказательством существования в мире единого музейного пространства.

Это музейное пространство Эрмитаж всячески поддерживает своими многообразными акциями. Среди них и выставка-представление недавно приобретенной эрмитажной коллекции Стива МакКарри в Москве и проведение многочисленных дней Эрмитажа в России. Сегодня журнал рассказывает о тех из них, что были во Владивостоке и Казани. Дни Эрмитажа — это не только и не столько даже показ коллекций, сколько откровенный рассказ о самом музее и его внутренней жизни, проблемах и маленьких тайнах. Особенно много их в мастер-классах наших реставраторов.

Особая форма открытости — работа с частными коллекционерами, где такт и хороший вкус должны тщательно соблюдаться. Изумительная Лейденская коллекция Томаса Каплана, создававшаяся с оглядкой на Эрмитаж, дала возможность включить в нее диалог собирательских принципов XVIII и XXI веков. Частная коллекция *Living d'art* Марка Башмакова стала работающей частью нового образования — «Кабинета книги художника», где сочетание музейной и приватной коллекций создает динамичную, живую схему удивительных выставок — просветительских акций. Частная коллекция Дубровичей попала в Эрмитаж по воле случая, и мы ищем правильные пути, позволяющие сделать так, чтобы ее созвучие нашему музею стало еще и памятью о замечательных людях. Одна из попыток — статья Анатолия Белкина в этом номере журнала.

Сундуки — часть гардероба и часть мебели. Они соединяют нашу коллекцию костюма и наше собрание эпохи историзма, которая с ошеломляющим напором представлена в Манеже Малого Эрмитажа. Мы уже почти научились использовать это замечательное выставочное пространство, сочетая его стилистику и эрмитажный дух. Мне кажется, что авторы выставки сумели увлекательным образом воссоздать обстановку, в которой жили Толстой, Чехов, Достоевский, Александр II, Александр III и все те, из кого состояла вторая половина русского XIX века. Еще недавно эти вещи казались малозначительными, даже более того — маркировались уничижительным термином «эклектизм». Сегодня всем понятно, как это всё важно, в частности благодаря тому, что Эрмитаж всегда открыт к неожиданным темам, и к неожиданным людям, и к неожиданным ситуациям.

Выходить из них с победой помогает традиция музея. Коллективный разум, этот «искусственный интеллект» Эрмитажа, объединяет многие поколения его хранителей, посетителей, обитателей с его стенами, пространствами и экспонатами.

Михаил Пиотровский
Директор Государственного Эрмитажа



6	Сундуки музейного гардероба. М. Пиотровский
10	Международный консультативный совет Эрмитажа
20	Сидней. Пионеры современного искусства: шедевры из Эрмитажа — от Моне до Малевича
22	Владивосток. Неистовый сын Зевса. Голова Ареса. Л. Давыдова
24	Вена. Эрмитаж в гостях. От Боттичелли до Ван Дейка.
26	Роттердам. Рубенс. Художник эскизов
27	Венеция. FutuRuins
28	Москва. Стив МакКарри. Нерассказанная история
29	Казань. Царские дары
30	Жемчужина Востока в стране надежды



36	Соединяя музеи. Императорские столицы: Санкт-Петербург и Вена. С. Андросов, Е. Ренне, М. Гарлова, Н. Грицай
46	Море и небо. Лахта. К. Малич
50	Ар-деко. Французское, книжное
54	Изысканная геометрия. Ткани Венских мастерских в женском костюме 1910–1930-х годов. М. Блюмин
60	Чистый образец искусства — проекция в будущее. А. Извеков



64	Деликатный и утонченный диалог. Лейденская коллекция
68	Миссия — поделиться. Т. Каплан
72	Рембрандт. Библейские истории. М. Пиотровский
79	Краски Рембрандта
82	Прекрасная затонувшая Атлантида. Лангобарды.
	Народ, изменивший историю
90	Я здесь свой. С. Шнуров
92	Демоны в машине
94	Носферату. Б. Маннер



98	Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России
102	Мебель, император и русская литература. М. Пиотровский
106	Напольные часы Жана-Пьера Латца. К завершению реставрации
110	Вместилище духа. Сундуки Louis Vuitton в Государственном Эрмитаже. А. Тарханов



118	Частные коллекции старых мастеров: новая жизнь в Англии. А. Дейви
128	На новых рубежах. Отверток из книги Джеральдин Норман «Пиотровские. Хранители ковчега»
138	Книги
140	Остров Дубровичи. А. Белкин

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ ЭРМИТАЖА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ ОБРАЗОВАН В 1994 ГОДУ, БЛАГОДАРЯ СОВМЕСТНЫМ УСИЛИЯМ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА И ЮНЕСКО. ЕГО ЧЛЕНАМИ СТАЛИ ПРЕДСТАВИТЕЛИ КРУПНЕЙШИХ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА.

ИСХОДЯ ИЗ СВОЕГО МНОГОЛЕТНЕГО И ВСЕСТОРОННЕГО ОПЫТА УПРАВЛЕНИЯ И РАБОТЫ В ПОДОБНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ, ЧЛЕНЫ СОВЕТА ОКАЗЫВАЮТ ПОДДЕРЖКУ ДИРЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА В РАЗРАБОТКЕ И РЕАЛИЗАЦИИ СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ, ОТВЕЧАЮЩЕЙ САМЫМ ВЫСОКИМ МИРОВЫМ СТАНДАРТАМ. ЗАСЕДАНИЯ СОВЕТА ПРОВОДЯТСЯ ЕЖЕГОДНО.

ТЕМЫ ЗАСЕДАНИЙ ОПРЕДЕЛЯЕТ ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. В ПЕРИОД МЕЖДУ ЗАСЕДАНИЯМИ ДИРЕКТОР МУЗЕЯ ОБРАЩАЕТСЯ К ЧЛЕНАМ СОВЕТА В ТЕХ СЛУЧАЯХ, КОГДА ИХ ПОМОЩЬ МОЖЕТ БЫТЬ ПОЛЕЗНОЙ.

Майкл Бранд,
директор Художественной галереи
Нового Южного Уэльса,
Сидней, Австралия

СОВЕТ ОЧЕНЬ ЗНАЮЩИХ ЛЮДЕЙ

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ
ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Для меня как директора было огромным удовольствием в течение многих лет встречаться с директорами крупнейших музеев мира и обсуждать с ними важнейшие вопросы развития Эрмитажа. Список членов совета впечатляет, и для меня великое счастье, что всех этих людей я могу считать своими друзьями.

Советы коллег всегда были очень четкими, продуманными, но при этом также всегда подчеркивалось: они не считают, что все советы нужно обязательно и немедленно исполнять. Сложилась совершенно замечательная система консультаций: какие-то идеи сразу брались на вооружение, какие-то — откладывались, к каким-то мы возвращаемся спустя некоторое время с ощущением, что теперь для них пришла пора.

Мы обсуждали и небольшие, но очень острые вопросы, и крупные проекты. К примеру, проблема этикеток: когда в Эрмитаже появился поток иностранных туристов, стало очевидно, что нужно менять этикетки. Мы несколько раз обсуждали этот вопрос, и в конце концов было решено, что этикетки должны быть разных цветов и на двух языках: на русском и английском, но английский текст — ниже и не таким крупным шрифтом. Блестящий образец решения, тут же осуществленного.

Самый масштабный проект, выносившийся на обсуждение на протяжении многих лет, — реставрация здания Главного штаба и его наполнение. После многочисленных дискуссий было решено перенести туда коллекцию Щукина — Морозова. Покойный Картер Браун, один из самых легендарных музейных директоров мира, подчеркнул две стороны этого решения: коллекции импрессионистов и постимпрессионистов заслуживают новых, светлых залов, и посетители, которые обязательно придут их смотреть, купят второй билет, а это уже музейная экономика. На самом деле

вопрос непростой, и очень важно, что в таких случаях есть возможность опираться на предложения Консультативного совета, отстаивая позицию Эрмитажа. Была чрезвычайно значимая дискуссия, когда в Эрмитаже случилась кража (кстати, коллеги из Консультативного совета были одними из первых, кто об этом узнал): мы обсуждали, в какой степени можно или нельзя доверять хранителю в музее.

Это совет очень знающих людей, с очень авторитетными мнениями, на которые можно опираться, если музею необходимо отстаивать свою точку зрения. Консультативный совет в этом смысле — символ автономности Эрмитажа как культурного учреждения.

Но самое главное — это совершенно замечательная компания людей. Мне очень приятно, что в течение уже стольких лет коллеги приезжают в Петербург и стараются не пропускать наши встречи, и я вижу, что им действительно интересно, поскольку на самом деле это очень увлекательно — на протяжении многих лет присутствовать при живом развитии одного из самых интересных музеев мира. И, думаю, они не просто полюбили Эрмитаж, а еще и распространяют в мире любовь к Эрмитажу — детищу русской и европейской культуры, а через это — культуры мировой.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА — ОДНО ИЗ САМЫХ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХИ В ОТНОШЕНИЯХ МЕЖДУ РОССИЕЙ И МИРОМ, ПОТОМУ ЧТО ОН НАИЛУЧШИМ ОБРАЗОМ ВОПЛОТИЛ В СЕБЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ ДЕЯТЕЛЯМИ КУЛЬТУРЫ И ЭРМИТАЖЕМ, НАЧИСТО СНИМАВШЕЕ ТРАДИЦИОННОЕ ОЩУЩЕНИЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ К РАЗНЫМ МИРАМ ¹.

¹ — Здесь и далее — по материалам книги «Международный Консультативный совет Государственного Эрмитажа. 20 лет».



24-е заседание Международного Консультативного совета



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

ИНОГДА СЛОЖНО И ВСЕГДА НЕОЖИДАННО

НИЛ МАКГРЕГОР
ДИРЕКТОР БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ (2002–2015)



Из-за всех изменений в стране многое приходилось строить заново, было очень трудно, но, полагаю, это дало Эрмитажу одно большое преимущество: это единственный из всех великих музеев мира, которому пришлось заново отвечать на каждый вопрос, с самого начала — зачем мы это делаем? Вот почему так важны изменения: будучи старейшим музеем в континентальной Европе, Эрмитаж — единственный, которому в последние 20 лет пришлось заново искать ответы на каждый вопрос.

Я вхожу в совет с момента его основания; сначала я работал в Национальной галерее, затем перешел в Британский музей, и благодаря тому, что уже несколько лет участвую в работе совета, я гораздо лучше понимаю проблемы Британского музея. Для Британского музея Эрмитаж имеет особое значение, ведь это наш старейший партнер. В 2014 году мы праздновали 250-летие дружбы с Эрмитажем, это совершенно особые отношения. Мы — старейший национальный музей, а Эрмитаж — старейший национальный музей континентальной Европы. И мы всегда были близки.

В музее — структуре, которая по природе консервативна, — очень важно привносить современное. Одна из великих миссий коллекции Щукина и Морозова — напоминать всем, что когда-то это искусство было абсолютно современным и русские меценаты первыми в Европе начали коллекционировать его. Это искусство тогда приобретали только русские и американцы, никто во Франции, Германии, Британии его не покупал. Вот почему отдел современного искусства так необходим. Он дает понять одну существенную вещь: все искусство, представленное в музее, было когда-то современным. И сложным. И не важно, Рембрандт это или Матисс. Нужно постоянно напоминать публике о том, что все истинное искусство всегда современно. И иногда сложно. И конечно, всегда неожиданно.

11 **Стефано Де Каро,
Габриэле Финальди**

21 **Альфред Пакман,
Михаил Пиотровский**

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



УНИКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ МУЗЕЯ И ДВОРЦА

АНРИ ЛУАРЕТ
ПРЕЗИДЕНТ-ДИРЕКТОР ЛУВРА (2001–2012)

На мой взгляд, Консультативный совет Государственного Эрмитажа отличается от других советов и комитетов, в которые я вхожу, в первую очередь своим составом: все здесь имеют опыт руководства музеями, всем приходится решать административные, финансовые и кадровые вопросы. Но главное — у нас у всех одно «происхождение», так как мы остаемся, прежде всего, музейными хранителями и историками искусства. Именно это происхождение и эта страсть позволяют нам говорить на едином профессиональном языке, несмотря на разницу в родном языке, образовании, привычках, географии.

Да, конечно, проблемы неодинаковы в большом (по размеру, по богатству коллекции, по числу сотрудников и посетителей) и в маленьком музее. Я смог убедиться в этом, перейдя из Музея Орсе в Лувр. Если работа, по сути, остается прежней, то проблемы увеличиваются в десятки раз. Проблемы могут быть связаны и с другими факторами: имеет ли музей давнюю историю или он совсем недавно открылся, национальный ли это музей, зависящий непосредственно от государственной политики, или частное учреждение...

Я всегда говорил, что самый похожий на Лувр музей — Эрмитаж: они схожи по размеру, по глобальности амбиций, неотъемлемо связаны с историей своей нации и оба располагаются в дворцовых комплексах. Эта двойная идентичность музея и дворца делает их уникальными.

НУЖНО РЕШИТЬ ПРОБЛЕМЫ СТАРИННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

АННАМАРИЯ ПЕТРИОЛИ ТОФАНИ
ДИРЕКТОР ГАЛЕРЕИ УФФИЦИ (1987–2005)

Музей — явление многоплановое, комплексное, очень сложное. Одна из важных проблем, которыми приходится заниматься музейным профессионалам, связана с архитектурой: многие европейские музеи, и в их числе Эрмитаж, расположены в зданиях, строившихся не для того, чтобы быть музеями. У них иная история, и к ней надо относиться с уважением, поскольку эта история — часть культурного послания, которое музей несет миру. Нужно решить проблемы старинной архитектуры, каковую необходимо приспособливать для сегодняшних нужд. Ведь потребности людей, посещающих музей сегодня, отличаются от потребностей людей, которые жили в Зимнем дворце век назад. И дело не только в этом: за последние годы количество посетителей значительно увеличилось, что имеет свои последствия для произведений искусства. Нужно как-то адаптировать среду старинного здания, дабы в нем можно было принимать всё больше зрителей, не нанося вреда хранящимся в нем произведениям искусства.

Другой вопрос — творческий подход к организации экспозиции музея: надо понимать, как современная публика воспринимает комплексные собрания Эрмитажа и как реагирует на них, ведь в Эрмитаже есть и живопись, и скульптура, и предметы мебели, всевозможные другие экспонаты, а у людей, которые приходят в музей, могут быть разные интересы. Так что нужно оценить эти различия и построить экспозицию соответствующим образом.

По моему мнению, Консультативный совет Эрмитажа уникален. Много лет назад Михаил Пиотровский почувствовал необходимость обмениваться идеями с коллегами — обсуждать проблемы и важные программы, прежде чем приступать к их реализации. Мы не наделены полномочиями принимать решения, мы лишь можем советовать, с нами консультируются. И я считаю, этой группе людей, причастных к управлению музеями, очень повезло, что мы имеем такую возможность думать вместе. Кроме того, все мы гордимся тем, что стали частью семьи Эрмитажа — частью семьи этого необыкновенного, удивительного музея.

31 **Слева направо:
Альфред Пакман, Майка Бранд,
Тако Диббитс, Габриэле Финальди,
Мунир Бушнаки, Михаила Пиотровский**

ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



КАК ЛУЧШЕ ИНТЕГРИРОВАТЬ НАШИ МУЗЕИ В ОБЩЕСТВО

ГЕРМАН ПАРЦИНГЕР
ПРЕЗИДЕНТ ФОНДА ПРУССКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Большие универсальные музеи, подобные Эрмитажу, безусловно, сталкиваются с огромными сложностями, однако все выдающиеся мировые музеи — Британский музей в Лондоне, Лувр в Париже, Метрополитен-музей в Нью-Йорке и Государственные музеи Берлина — одновременно и чем-то похожи, и чем-то отличаются друг от друга, ведь у каждого своя история, да и в настоящем перед ними встанут разные проблемы и открываются разные возможности. Конечно, Россия как великая культурная нация может гордиться Эрмитажем.

Нам в Берлине пришлось реставрировать исторические здания музеев и одновременно создавать новые пространства для растущих коллекций и новых организаций, поэтому наша ситуация похожа на то, что происходит сейчас в Петербурге. Вместе с тем нашим музеям в Берлине, а равно и Эрмитажу в Петербурге, приходится думать над тем, как лучше интегрировать наши музеи в общество, как сделать их более открытыми для города, как заставить музейные образовательные программы работать более эффективно. Обсуждение подобных вопросов всегда

доставляло мне искреннее удовольствие и оказывалось крайне полезным в моей собственной работе.

Международный Консультативный совет Эрмитажа, в принципе, похож на другие советы. Самая выдающаяся его черта, наверное, членство в нем ведущих специалистов-музейщиков и директоров музеев со всего мира. Все они активно поддерживают то направление, в котором развивается Эрмитаж, и это явный знак признания заслуг музея и его директора Михаила Пиотровского.

Больше всего в Эрмитаже меня поразило то, насколько все, кто здесь работает: от директора до охранника, отождествляют себя с музеем. Это действительно очень впечатляет. Организация, чьи сотрудники в такой степени чувствуют свою с ней связь, в состоянии выжить даже в самые трудные периоды истории.

11 Альфред Пакман, Стефано Де Каро, Никита Корытин, Тако Диббитс, Габриэле Финальди

21 Мунир Бушнаки, Майкл Бранд, Герман Парцингер, Марион Акерман

РУССКИЕ — НАЦИЯ ТРУДОЛЮБИВАЯ И УМЕЮЩАЯ ВЫСТОЯТЬ В ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА

МАЙКЛ БРАНД
ДИРЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ НОВОГО ЮЖНОГО УЭЛЬСА

Проходя по залам Эрмитажа, — а я всегда это делаю, приезжая сюда, — я представляю себе репродукции зарисовок, где показано, как эти залы выглядели во время войны. Обвалившаяся крыша... люди, которые выращивают овощи... Но они все равно защищали здание, хотя картины были эвакуированы. А в недавние времена сотрудникам не платили зарплату, однако музей выжил и коллекции остались в сохранности. Это нечто невероятное. Русские — нация трудолюбивая и умеющая выстоять в трудные времена. Это одна из причин, почему я так счастлив делать всё, что могу, в составе совета.

Идет открытая дискуссия, по ходу которой можно спросить: почему вы предпринимаете то-то и то-то, зачем... Только директор особого типа может приглашать коллег, дабы они делали свои замечания и высказывали комментарии. Для того чтобы пригласить коллег, довериться им, открыть все шкафы и сказать: «Посмотрите, а потом ответьте мне честно, что вы думаете», нужны особая уверенность в себе и доверие к другим.

● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



ЧЛЕНЫ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНСУЛЬТАТИВНОГО СОВЕТА:

МАРИОН АКЕРМАН

Генеральный директор Государственных художественных собраний, Дрезден

МАЙКЛ БРАНД

Директор Художественной галереи Нового Южного Уэльса, Сидней

МУНИР БУШНАКИ

Бывший заместитель генерального директора ЮНЕСКО по культуре, Париж

ТАКО ДИББИТС

Генеральный директор Рейксмюсеума, Амстердам

СТЕФАНО ДЕ КАРО

Специальный советник генерального директора ИККРОМ, Рим

МАЙКЛ КОНФОРТИ

Бывший директор Института искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Вильямстаун, Массачусетс

АНРИ ЛУАРЕТ

Бывший президент-директор Лувра, Париж

НИЛ МАКГРЕГОР

Бывший директор Британского музея, Лондон

АЛЬФРЕД ПАКМАН

Бывший директор Музея современного искусства в Центре Жоржа Помпиду, Париж

ГЕРМАН ПАРЦИНГЕР

Президент Фонда прусского культурного наследия, Берлин

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

Генеральный директор Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург

ГАБРИЭЛЕ ФИНАЛЬДИ

Председатель Консультативного совета, директор Национальной галереи, Лондон

МАКС ХОЛЛЯЙН

Директор Метрополитен-музея, Нью-Йорк

СТЮАРТ ГИБСОН

Секретарь Консультативного совета, США

СВЕТЛАНА ФИЛИПPOBA

Секретарь Консультативного совета, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

БЫВШИЕ ЧЛЕНЫ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНСУЛЬТАТИВНОГО СОВЕТА:

РЕЙНХОЛД БАУМШТАРК

Бывший директор Баварского национального собрания живописи, Мюнхен

ИРЕН БИЗО

Почетный генеральный администратор Совета национальных музеев Франции, Париж

ДЖ. КАРТЕР БРАУН

Почетный директор Национальной художественной галереи, Вашингтон

ПАОЛО ВИТИ

Директор по культурным связям, Палаццо Грасси, Венеция

ХОРСТ ГЁДИКЕ

Представитель генерального директора ЮНЕСКО, Париж

ПРИНЦ ЙОХАН ГЕОРГ ФОН ГОГЕНЦОЛЛЕРН

Генеральный директор Баварского национального собрания живописи, Мюнхен

АННА Д'АРНОНКУР

Директор Музея изобразительного искусства, Филадельфия

ВОЛЬФ-ДИТЕР ДЮБЕ

Почетный директор Государственных музеев Берлина, Фонд прусского культурного наследия, Берлин

ВИМ КРОУВЕЛ

Бывший директор Музея Бойманс — ван Бёнингена, Роттердам

МИШЕЛЬ ЛАКЛОТТ

Почетный директор Лувра, Париж

РОНАЛЬД ДЕ ЛЕУ

Директор Рейксмюсеума, Амстердам

ХЕНК ВАН ОС

Бывший директор Рейксмюсеума, Амстердам

АННАМАРИЯ ПЕТРИОЛИ ТОФАНИ

Бывший директор галереи Уффици, Флоренция

ЭДМУНД П. ПИЛЛСБЕРИ

Бывший директор Художественного музея Кимбелла, Форт-Уорт, Техас

ФРАНСУАЗ РИВЬЕ

Заместитель генерального директора ЮНЕСКО по культуре, Париж

АЛЬБЕРТО РОНЧИ

Бывший министр культуры Италии, Рим

АЛАН ХЭНКОК

Директор Программы развития Центральной и Восточной Европы, ЮНЕСКО, Париж

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

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ,
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА



ЕВГЕНИЙ СИНЯВЕР

ДОХОД ОТ ЦЕЛЕВОГО КАПИТАЛА ЭРМИТАЖ ИСПОЛЬЗУЕТ ДЛЯ ПОПОЛНЕНИЯ КОЛЛЕКЦИИ.
ПОСЛЕДНЕЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА — ШЕДЕВР АНСЕЛЬМА КИФЕРА «АВРОРА».
ПРИГЛАШАЕМ ВАС ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОМ ПРИЕМЕ
ДЛЯ СБОРА СРЕДСТВ В ЭНДАУМЕНТ 29 ИЮНЯ 2019 ГОДА

ИНФОРМАЦИЯ НА САЙТЕ
WWW.HERMITAGEDOWMENT.RU



Выставка из собрания Государственного Эрмитажа — 65 произведений, выполненных в период между 1890 и 1920 годами, — показывает становление модернизма как культурно-исторического феномена.

ПИОНЕРЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА:
ШЕДЕВРЫ ИЗ ЭРМИТАЖА —
ОТ МОНЕ ДО МАЛЕВИЧА

Первый раздел выставки посвящен мастерам, ушедшим от академической традиции: импрессионистам Моне, Писсарро, Сислею. Второй раздел посвящен Сезанну и Гогену, сформулировавшим в своем творчестве фундаментальные принципы нового искусства. Еще один — мастерам группы «Наби», развившим колористические и композиционные достижения постимпрессионизма. Центральную часть экспозиции занимают работы Матисса и Пикассо, творчество которых до сих пор воспринимается как высшее воплощение искусства XX века.

Матисс, Пикассо, Дерен, Вламинк, Ван Донген и многие другие художники стремились обновить искусство, освободить его и от копирования природы, и от слепого следования академическим традициям. Они сформировали самый ранний авангард XX века, возникший во Франции как реакция на импрессионизм. Эти мастера прибегали к ярким цветам, намеренным цветовым контрастам, резким, шершавым мазкам, упрощенным формам, светотени без полутонов и плавных переходов. Увидев кубистические картины молодого Пикассо, Дега сказал, что эти молодые люди хотят заниматься чем-то бóльшим, нежели живопись. В упомянутой фразе мудрого старого мастера выражена разница между тем, чем была живопись во времена юности художника, и тем, чем она стала вследствие революции в изобразительном искусстве, произведенной импрессионистами — осмеянными, непризнанными, гонимыми и в конце концов победившими.

На рубеже веков динамика развития искусства была невероятно стремительной. Непосредственно вслед за манифестацией фовистов, в 1905 году открывшей миру невиданную гармонию красок и экспрессию, в 1907-м возникает кубизм, конструирующий мироздание обращением к использованию простейших форм. Каждое из этих явлений развивалось по своим внутренним законам, стремясь к максимальному самовыражению. И при этом они находились в том раскаленном плавильном котле идей, каким был тогда Париж, и в бесконечном и непрекращающемся движении влияли друг на друга.

Центральным явлением искусства первой половины XX века стал творческий диалог Матисса и Пикассо — кульминационный пункт выставки. Анри Матисс стоял в центре группы художников, получивших название «фовисты» («дикие»). В экспозиции представлено восемь его работ. Картина «Игра в шары» выполнена в Париже в 1908 году. При всем лаконизме решения Матисс постановкой фигур, наклоном голов, схематичностью черт лица дает ощутить состояние участников игры. Здесь и абсолютная сосредоточенность, собранность мальчика, готовящегося нанести удар, и заинтересованное ожидание результата другим, и спокойствие сидящего.

Творчество Пабло Пикассо представлено восемью работами. Одна из важнейших картин художника — «Фермерша» (поясное изображение) — была написана в местечке Ла Рю-де-Буа под Парижем в 1908 году. Своеобразный портрет хозяйки дома, где жил Пикассо, стал наглядным и бескомпромиссным воплощением преследовавшей его мысли о косности, присущей человеческой природе, о спящем, неразвитом сознании.

Завершают выставку работы мастеров, развивавших идеи новейшего искусства далеко за пределами признанной метрополии, Франции. В канун Первой мировой войны современное искусство перестает быть предметом внутреннего диалога

1 | **Анри Матисс**

Игра в шары

1908. Холст, масло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ 9154

2 | **Клод Моне**

Поле маков

Около 1890. Холст, масло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ 9004

3 | **Анри Матисс**

Люксембургский сад

Около 1901. Холст, масло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ 9041

4 | **Василий Кандинский**

Пейзаж

1913. Холст, масло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ 9098



● ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБЕННИН. © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

французской школы, возникают новые творческие центры, искусство становится областью международного сотрудничества. В этом зале центральное место занимают работы Кандинского и «Черный квадрат» Малевича.

Василий Кандинский рано познакомился с французской живописью авангарда. Цветовые открытия Матисса и его друзей произвели на него сильнейшее впечатление, но не меньшее влияние оказала и музыка Шёнберга. Он слышал цвета музыки, и его цвета звучали, как музыка.

Казимир Малевич противоречия и мировоззренческие метания XX века свел к геометрическому Абсолюту. Его «Черный квадрат» знаменовал торжество беспредметности, когда разрушать в изобразительной форме стало нечего, а предмет потерял плотность. Этот холст воплотил представление автора о «нуле форм» — начале и конце всего. В этом нуле подразумеваются все формы и явления, в нем они гаснут и рождаются вновь в бесконечном и вечном пространстве. Художник неоднократно повторял знаменитую композицию, которая бесспорно стала иконой живописи XX века. Эрмитаж обладает вариантом, датированным около 1930 года и происходящим из собрания семьи Малевича.

Единственная в эрмитажной коллекции картина кисти австралийского мастера Джорджа Ламберта — «Маска» — тоже отправилась в Австралию. Художник, родившийся в Петербурге, в семье американского инженера, получил образование в художественных школах Сиднея, Парижа и Лондона и стал одним из первых мастеров Зеленого континента, удостоенных европейского признания.

В последнее время Эрмитаж много говорил — и будет продолжать говорить — о коллекционерах. Но ни один коллекционер не смог бы собрать столь разные — по времени, характеру, внутренней интонации — вещи, как это делает музей. Объединить то, что воинственно не принимало друг друга, найти общую для них ноту гармонии, зачастую не вполне замечаемую современниками, но по прошествии многих лет становящуюся все более очевидной в стенах картинной галереи. И часть этого универсума современного искусства Эрмитаж привез в Австралию.

28 июня 2018 года в небольшом зале Приморской государственной картинной галереи открылась выставка одного шедевра из собрания Государственного Эрмитажа. Вслед за краснофигурным кратёром IV века до н. э. со сценой жертвоприношения, экспонировавшимся в 2017 году, «прикосновение к Античности» продолжилось знакомством с прекрасной мраморной головой воина в шлеме. Людмила Давыдова*

Голова Ареса
Римская копия
с греческого оригинала 420-х годов до н. э.
II век. Мрамор
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГР 3005

НЕИСТОВЫЙ СЫН ЗЕВСА. ГОЛОВА АРЕСА

Скульптура была приобретена в 1771 году И. И. Шуваловым в Италии. В ее реставрации принимал участие известный скульптор и реставратор XVIII века Бартоломео Кавачеппи. Памятник действительно уникальный и по-своему раскрывающий достижения античных ваятелей.

В основе образа Ареса лежит творение замечательного скульптора V столетия до н. э. Алкамена, считающегося учеником великого Фидия, под чьим руководством создавался скульптурный декор Парфенона, храма в честь Афины-Девы. Алкаменовский Арес, по сообщению древнегреческого писателя и путешественника Павсания (II век), стоял в храме Ареса на афинской агоре. Можно предположить, что это была бронзовая статуя юноши в шлеме, со щитом и копьем или мечом в руках и с браслетом на правой ноге — подарком Аресу его возлюбленной, богини Афродиты. В Лувре хранится мраморная статуя Ареса, купленная Наполеоном I в Италии у семейства Боргезе и названная, в память о бывших владельцах, Аресом Боргезе. Именно к этому иконографическому типу восходит эрмитажный памятник, особенностью которого является шлем с изображением собак — священных животных Ареса, бога жестокой, кровавой битвы. Однако вглядываясь в черты его лица, чувствуешь, что скульптор хотел передать в этом образе не столько грозный характер Ареса, сколько его благородную сдержанность и мужественность.

Такими чертами характера обладали многие персонажи греческой мифологии, например Ахилл. Вот почему этот памятник в документе, разрешавшем вывоз скульптуры из Италии, был описан как «голова Ахилла, античная». И действительно, подобный образ воина в шлеме в греческом искусстве чаще ассоциировался с одним из самых почитаемых героев, участником Троянской войны Ахиллом. Следовательно, нет ничего странного в том, что именно так называли этот памятник в старых каталогах Эрмитажа. Более того, за ним закрепилось в названии и имя его владельца: «Голова Ахилла Шувалова».

Помимо интересной истории покупки, эта скульптура стала поводом и для того, чтобы поговорить о бессмертных достижениях и идеалах греческой культуры.

Бюст Ареса был выставлен на сером постаменте, клином прорезавшем красный наклонно стоявший щит, что подчеркивало экспрессивный характер героя, многочисленные эпитеты которого можно было прочитать в аннотациях. Дизайн зала и буклета, выпущенного к открытию выставки, вполне соответствовали задачам представить эрмитажный экспонат как уникальный и неповторимый, то есть настоящий шедевр, украшающий Эрмитаж, но на три месяца занявший место в экспозиции Приморской картинной галереи, чтобы раздвинуть пространство классического греческого наследия.

* — **Людмила Ивановна Давыдова** — старший научный сотрудник Отдела античного мира, хранитель античной скульптуры Государственного Эрмитажа, куратор выставки.

● ФОТО: © ПРИМОРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ, 2018



ВЕНА

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
6 ИЮНЯ — 2 СЕНТЯБРЯ 2018

Выдающаяся коллекция произведений старых мастеров — 14 шедевров из собрания Эрмитажа — вступает в диалог с полотнами из венского Художественно-исторического музея.

ЭРМИТАЖ В ГОСТЯХ.
ШЕДЕВРЫ ОТ БОТТИЧЕЛЛИ ДО ВАН ДЕЙКА

Выставка дала уникальную возможность сравнить картины одних и тех же мастеров из двух собраний (Якопо Тинторетто, Бернардо Строцци, Питер Пауль Рубенс, Франс Халс, Ян Стен, Никола́ Пуссен). Работы Боттичелли, Тинторетто, Рембрандта и Ван Дейка дают общее представление о развитии западноевропейской живописи от эпохи Возрождения до раннего неоклассицизма. Экспозиция построена на сопоставлении картин, которые составляют 14 гармоничных пар. Это подчеркивает близость собраний двух музеев мира.

Произведения Сандро Боттичелли и Альбрехта Альтдорфера иллюстрируют различия между Северным Возрождением и итальянским Ренессансом. Другие значимые пары художников составляют братья Ганс и Амброзиус Гольбейны, а также Бартоломеус Спрангер и Ганс фон Аахен.

Итальянская живопись представлена венецианскими произведениями. Композиции Никола́ Пуссена и Бернардо Строцци знакомят зрителя с ранней барочной живописью в Риме.

Рембрандт, Франс Халс, Ян Стен, Рубенс и Ван Дейк олицетворяют золотой век голландской и фламандской живописи. А работы Томаса Гейнсборо и Филиппа Хаккерта служат примером британского и немецкого искусства.

Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский отметил в своем выступлении: «Уникальная и подлинно совместная выставка оказалась образцом совмещения сложности, академического ума и красоты, воплощенных в диалоге шедевров. Яркое культурное событие придало особое измерение важной межгосударственной встрече. Мосты культуры, которые воплощают собой Вена и Петербург, работают, возвышаясь над “беспокойными водами”».

26–29
September 2019
Marx Halle
Vienna

viennacontemporary

International
Art Fair

www.viennacontemporary.at



Бернардо Строцци
Пророк Илия и сарептская вдова
Около 1640–1644
Холст, масло
Художественно-исторический музей, Вена
Инв. №258

Бернардо Строцци
Исцеление Товита
1632–1635
Холст, масло
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ16

реклама

● ФОТО: ПРЕСС-СЛУЖБА ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, ВЕНА, 2018

МУЗЕЙ БОЙМАНСА — ВАН БЕНИНГЕНА
8 СЕНТЯБРЯ 2018 — 13 ЯНВАРЯ 2019

Питер Пауль Рубенс был одним из важнейших мастеров масляных эскизов в истории европейского искусства: за свою карьеру он выполнил почти 500 таких подготовительных работ. 73 из них недавно были экспонированы на выставке «Рубенс. Художник эскизов» в музее Прадо в Мадриде. Экспонаты предоставили ведущие музеи мира: Лувр, Эрмитаж, Национальная галерея в Праге, Метрополитен-музей и Музей Бойманса — ван Бёнингена.

Практика создания эскизов маслом в процессе написания картины зародилась в Италии в XVI веке. Полидоро да Караваджо, Доменико Беккафуми, Федерико Бароччи, Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе делали их, чтобы опробовать свои идеи при разработке полотен.

Рубенс также использовал эскизы при создании композиции. Предварительные версии он делал для демонстрации клиентам, оставляя их в качестве пособия для подмастерьев. наброски могли быть фрагментарными или более проработанными, небольшими или относительно масштабными. От главных произведений великого художника его эскизы отличаются малым количеством деталей, меньшей филигранностью, более тонким слоем краски и зачастую видимым подготовительным слоем.

В экспозиции представлено пять небольших эскизов для потолочных картин в церкви иезуитов в Антверпене. Готовые картины, которые погибли во время пожара в 1718 году, были написаны Ван Дейком и другими подмастерьями Рубенса.

Серия Ахиллесов из коллекции Прадо дополнена масляным эскизом из Музея Фицуильяма в Кембридже. Этот раздел завершается картиной «Улисс и Диомед раскрывают Ахилла», написанной в мастерской Рубенса и входящей в собрание Прадо.

Шесть эскизов из серии «Триумф Евхаристии» были отреставрированы в 2014 году. Рубенс создал их в 1620-х для 20 гобеленов по заказу инфанты Изабеллы Клары Евгении, правительницы Испанских Нидерландов.

В работах для росписи потолка Банкетного зала во дворце Уайтхолл в Лондоне главная тема — празднование царствования Якова I. Эскизы состоят из девяти сцен; самое важное событие, произошедшее во время правления этого короля, — заключение союза между Англией и Шотландией.

За четыре года до своей смерти Рубенс получил заказ от Филиппа IV: создать более 60 мифологических сцен для украшения охотничьего павильона Торре-де-ла-Парада на окраине Мадрида. Художник сделал небольшие масляные эскизы картин, но написал лишь несколько самых последних. Остальные были поручены другим мастерам.

На вернисаже выставки
в Музее Бойманса — ван Бёнингена

ПАЛАЦЦО ФОРТУНИ
14 ДЕКАБРЯ 2018 — 24 МАРТА 2019

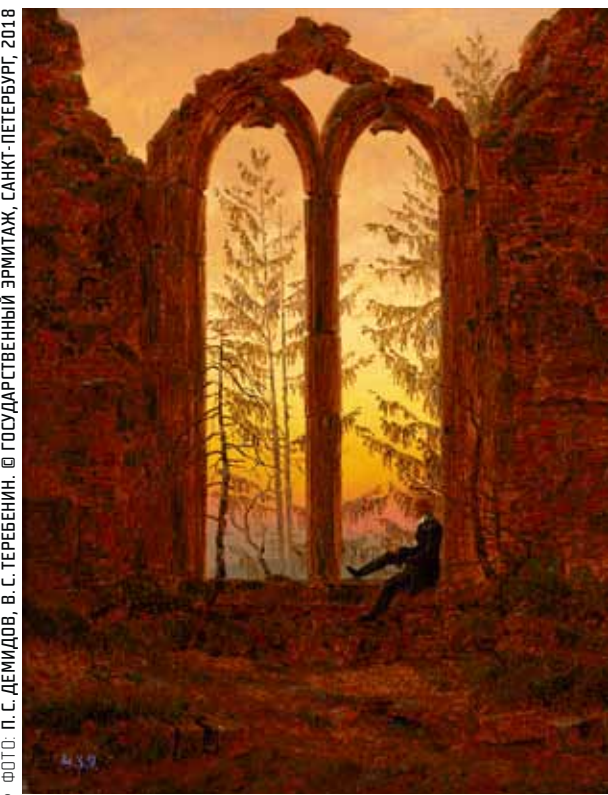


ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБИНИН © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

Каспар Давид Фридрих (1774–1840), ведущий художник немецкого романтизма, известен своими символическими и мечтательными пейзажами. Но он почти совсем не представлен в европейских собраниях. Живописных работ Фридриха очень немного. За пределами Германии самой обширной коллекцией работ этого немецкого мастера владеет Государственный Эрмитаж, где хранится одно из лучших его собраний (девять картин и шесть рисунков). Пейзажи Фридриха наполнены религиозной символикой, указывающей на присутствие божественного в природе. В связи с тем, что пейзажи Фридриха очень разнились с традиционной манерой ландшафтной живописи, его стиль не был принят современниками — художественными критиками.

В знаменитом венецианском Палаццо Фортини пройдет организованная совместно с Эрмитажем и в сотрудничестве с центром «Эрмитаж-Италия» выставка, главной темой которой станут руины. Руины в разных аспектах: архитектурном, историческом, человеческом.

Эстетика руин — важный элемент в истории западной цивилизации: она символизирует присутствие прошлого, но вместе с тем содержит в себе потенциал фрагмента. В сущности, руина не может быть нейтральной: застрявшая между природой и культурой, балансирующая между разрушением и восстановлением, она погружена в поток времени и при этом тяготеет к вечности. Она родом из прошлого, наделяет всем богатством смыслов настоящее и придает осознанности будущим проектам.

Чтобы дать представление об исторической сложности понятия, выставка построена по хронологическому принципу, но при этом подробно рассказывает о наиболее важных моментах: от первых мифов о разрушении, последствиях «гнева Божьего» (Вавилонская башня, Содом и Гоморра) через Древний Египет, греко-римские древности, instauratio Romae, ruine du Louvre, разрушения в ходе войн XX века и руины башен-близнецов до «иконаборческого терроризма» в Пальмире.

Разрушение архитектуры вызывает мысли об упадке цивилизации, которая ее создала, и, таким образом, параллель «здание — тело» становится ключом к пониманию, отсылая к быстротечности человеческой жизни и разложению тела и одновременно к идее цикличности: чередованию катастроф и возрождений в истории. Даже сегодня созерцание руин может стать источником для осознания чего-то нового, если рассматривать их с точки зрения памяти, с одной стороны, и дизайна — с другой.

К числу главных экспонатов выставки принадлежит картина немецкого художника Каспара Давида Фридриха «Мечтатель (Руины монастыря Ойбин)» из коллекции Государственного Эрмитажа.

«Для наших господ критиков недостаточно нашего немецкого солнца, луны, озер и рек. Если речь идет о настоящем искусстве и об истинной красоте, они должны быть итальянскими».

Каспар Давид Фридрих

Этим горьким высказыванием художник-романтик объясняет предвзятость критиков, ведь он в процессе своего художественного образования отказался от поездки в Италию, а нашел вдохновение в пейзажах родных мест: Росток, Рюгена и окрестностей Дрездена.

Каспар Давид Фридрих
(Карл Густав Карус ?)
Мечтатель
(Руины монастыря Ойбин)
Около 1835. Холст, масло
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ1360

ФОТО: АД ХОТЕНДОРН © МУЗЕЙ БОЙМАНСА — ВАН БЕНИНГЕНА, РОТТЕРДАМ, 2018



В экспозицию всемирно известного фотографа Стива МакКарри вошло более 80 работ из коллекции Эрмитажа. Фрагменты из записных книжек и маршруты перемещений фотографа в зонах боевых действий познакомили зрителя с процессом создания знаменитых снимков. В своих работах он показывает военные конфликты, исчезающие народы, древние традиции и современный мир, каждый раз фокусируясь на отдельной человеческой истории.

Стива МакКарри прославил помещенный на обложку журнала National Geographic в 1985 году снимок афганской девочки-беженки с пронзительными зелеными глазами, который потряс мир и потом был опубликован в сотнях изданий.

«Один из самых узнаваемых образов фотографии XX столетия, — сказал об этой работе куратор выставки Дмитрий Озерков. — Она справедливо называется “Мона Лиза XX века”».

Стив МакКарри работал внештатным корреспондентом в газете, когда он отправился в свое первое путешествие в Индию, взяв с собой лишь немного одежды и пленку для фотокамеры. При помощи беженцев ему удалось пересечь афгано-пакистанскую границу и оказаться на территории, подконтрольной повстанцам. Так МакКарри стал первым фотографом, который показал миру жизнь населения во время войны в Афганистане. В лагере беженцев в Пешаваре (Пакистан) он и сделал свой знаменитый снимок афганской девочки Шарбат Гула.

Творческая встреча со Стивом МакКарри и Дмитрием Озерковым. ММОМА. Гоголевский, 10

СТИВ МАККАРРИ. НЕРАССКАЗАННАЯ ИСТОРИЯ



● ФОТО: ИВАН НОВИКОВ-ДВИНСКИЙ © ММОМА, 2018

Свой принцип МакКарри сформулировал в одной из путевых записей: «Ты должен попасть в воду, чтобы сделать хорошие фотографии». Только оказавшись в невероятно сложном и непривычном положении, можно создать фотошедевр. Эта простая мантра выглядит как метафора, однако фотограф всегда пытается пребывать не в комфортном положении взгляда со стороны, а прямо в центре событий: однажды во время муссонных дождей он делал снимки, стоя по грудь в жидкости среди плавающих трупов животных.

МакКарри считает, что важно находиться на передовой исторического процесса, дабы рассказать всё, что видел своими глазами. Название выставки говорит о том, что как военные фотографии, так и бытовые снимки, сделанные в ходе постоянных путешествий по Индии, Мьянме, Индонезии, Шри-Ланке, не нуждаются в разъяснении, нерассказанная история каждого снимка и так понятна зрителю, даже если он живет в уютном мире без войны. Фотография МакКарри соединяет разные миры. Но как он это делает? МакКарри считает, что во время съемки нельзя держать дистанцию, сразу превратиться в любопытного туриста. Главное — эмпатия: нужно разговаривать, шутить, хотя бы жестами, если не знаешь языка. Взгляд изображенного человека прямо на зрителя — характерная черта снимков МакКарри. Он всегда искал героя своего фото — человека, с которым у зрителя должен возникнуть диалог. Нерассказанная история существует вне времени и пространства, тем самым соединяя разные цивилизации.

«Моя камера — мой паспорт», — говорит МакКарри. И он у него всегда с собой.

Экспозиция включала в себя 25 редких и ценных в художественном отношении произведений искусства, вышедших из рук лучших ювелиров Европы и России XVII–XIX веков. Парадное оружие, каминные часы, драгоценности, табакерки — подарки, которые преподносили августейшим особам на протяжении трех столетий.



● ФОТО: ЦЕНТР «ЭРМИТАЖ-КАЗАНЬ», 2018

Золотая кубкообразная солонка с крышкой на четырехугольной подставке, с вензелем Павла I
Мастер Иван Краг. Москва. Около 1800
Золото, эмаль, бриллианты, алмаз
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № Э-4256

ЦАРСКИЕ ДАРЫ. ДРАГОЦЕННОСТИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

К числу интересных примеров дипломатического языка XVIII века относится овальная золотая табакерка, украшенная медальоном расписной эмали с изображением Венеры и Амура, подаренная Петру I Августом II. Хрустальный кубок — подарок прусского короля Фридриха Вильгельма Петру I — единственный образец в эрмитажном собрании каменных сосудов европейских мастеров, на котором резчик оставил свою подпись: G. Spiller (Готфрид Шпиллер).

Множество ценных предметов было приобретено в годы правления императрицы Анны Иоанновны. В экспозиции была представлена необычная чаша китайской работы на невысокой ножке, с двумя резными ручками. Ее форма характерна для китайских изделий XVII — начала XVIII века, из которых пили вино. Золотая крышка, повторяющая форму чаши, украшена чеканными орнаментами с вензелями Анны Иоанновны и серебряными накладками в виде императорских корон, украшенных бриллиантами. В центре крышки — большой бриллиант (1,7 карата), являющийся и своеобразным декоративным завершением, и ручкой.

В годы царствования Елизаветы Петровны упрочились связи России с европейскими и восточными странами, происходил обмен посольствами и, соответственно, памятными подарками. Обращает на себя внимание элегантное ручное зеркало, своеобразное свидетельство дипломатических побед. Золотые рамка зеркала с лицевой стороны и ручка украшены чеканными орнаментами, на обороте представлена архитектурная композиция. Зеркало обильно декорировано розетками и гирляндами из бриллиантов и рубинов, придающими всему изделию необычайную торжественность, пышность и нарядность. Считается, что зеркало, выполненное в характерной для английских златокузнецов манере, было преподнесено императрице Елизавете Петровне от имени турецкого султана Османа III. Именно этим объясняется декор наверху в виде полумесяца.

С приходом к власти Екатерины II в 1762 году начинается новый этап коллекционирования драгоценностей. Элегантную табакерку работы Жан-Жака Дюка заказала Екатерина II в качестве подарка одному из своих фаворитов — Семену Зоричу. Внутри, под крышкой медальона с инициалами Екатерины и Зорича, помещено изображение, символизирующее Веру, Надежду, Преданность.

Один из редких и необычных предметов alexandrovskogo времени — чернильница, подаренная Александру I. Простая и лаконичная по форме, изящная по соразмерности частей и декору, она была изготовлена из первой отечественной платины.

Обогащению царской казны способствовали разнообразные межгосударственные контакты. Это визиты и договоры, союзнические обязательства и придворный этикет, это и семейные узы. Так, необычный эрмитажный ларец был подарен Александру II во время его пребывания в Лондоне в 1874 году по случаю бракосочетания дочери, великой княгини Марии Александровны, и принца Альберта, герцога Эдинбургского, второго сына королевы Виктории. На лицевой стороне ларца, исполненного под влиянием изделий эпохи Возрождения, помещена пластина расписной эмали с изображением приема представителей лондонского Сити Александром II; внутри — посвятельный дарственный адрес.

ЖЕМЧУЖИНА ВОСТОКА В СТРАНЕ НАДЕЖДЫ

ДЖАМАЛ АЛЬ-МУСАВИ
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
СУЛТАНАТА ОМАН

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ОТКРЫЛСЯ ДЛЯ ПУБЛИКИ В ИЮЛЕ 2016 ГОДА И ЯВЛЯЕТСЯ ПЕРВЫМ В СВОЕМ РОДЕ МУЗЕЕМ НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ, ПОСВЯЩЕННЫМ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО РАЗВИТИЮ СОВРЕМЕННОГО АРАБСКОГО ИСКУССТВА С XIX ПО XXI ВЕК. В ИЮЛЕ 2018 ГОДА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ ПРОШЕЛ ДЕНЬ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ СУЛТАНАТА ОМАН И ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА «ОМАН В ЭРМИТАЖЕ».



ФОТО: © НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СУЛТАНАТА ОМАН, 2018



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

1 Пороховница (талахик)
Северный Оман
1210 г.х. / 1796
Латунь, серебро; ковка,
чеканка, штамповка

2 Джамал аль-Мусави,
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
СУЛТАНАТА ОМАН

3 Научная конференция
в день Национального
музея Султаната Оман
в Эрмитаже.
21 июля 2018.
Эрмитажный театр

Идея создания музея возникла в начале 1970-х, когда к власти пришел султан Кабус бен Саид аль-Саид. Но в то время Оман не смог реализовать этот проект — не хватало специалистов, и было создано несколько маленьких музеев.

В 2010 году меня назначили на должность директора будущего Национального музея, я руководил проектом его создания, отвечал за четыре основных направления: координацию архитектурной программы, все аспекты внутренней отделки выставочных залов, развитие научной программы и административные вопросы (формирование штата, рекомендации по управлению музеем).

15 декабря 2015 года мы провели официальную церемонию открытия. Но для публики музей распахнул двери только спустя семь месяцев. До этого наша коллекция практически никогда не демонстрировалась публике и находилась в юрисдикции Министерства национального наследия и культуры Султаната Оман. Вещи были в непростом состоянии с точки зрения реставрации и консервации. Практически не существовало описания музейных предметов. Часть коллекции представляла собой дары

лиц и институтов в Омане и за его пределами, часть была специально заказана музеем, особенно — национальные изделия старинного и современного искусства. Некоторые вещи мы приобрели на аукционах за пределами Омана, но немало было куплено в самом Омане. Коллекция формировалась параллельно со строительством музея.

Деньги для создания нового музея были полностью предоставлены государством. Финансирование музея сейчас совершенно другое. Момент открытия музея для публики в 2016 году совпал с самым жестоким экономическим кризисом за последние полвека, связанным с резким падением цен на нефть, и это коснулось нас напрямую. Культура в таких случаях страдает больше всего. Были введены новые методики музейного управления, включая финансовое.

До кризиса мы разработали различные планы по самофинансированию, все они были реализованы. В частности, мы получили хорошую поддержку от ряда коммерческих организаций, например заключили договор на три года с одной из крупных нефтяных компаний

Хамад бен Мохаммед аль-Дуани, председатель Национального управления документации и архивов Султаната Оман, на открытии выставки «Оман в Эрмитаже»

Созданный королевским указом всего пять лет назад, музей стал первым учреждением на территории абсолютной монархии, которое получило статус независимой организации. Сегодня его собрание насчитывает около семи тысяч экспонатов. Музеем руководит попечительский совет, в состав которого входит Михаил Пиотровский.

Михаил Пиотровский — к открытию выставки «Оман в Эрмитаже»

Музей был основан в 2013 и открыт в 2016 году. Историческая экзотика сочетается в нем с самыми современными приемами и технологиями. Там много технических новшеств: от HD-кинотеатра до детских площадок. Есть открытое фондохранилище и учебные центры, прекрасные реставрационные лаборатории и климатические системы. Оманский музей первым на Ближнем Востоке использовал в своих этикетках арабский вариант шрифта Брайля. Здесь много экспонатов, которые можно потрогать, и они предназначены не только для слепых. А в разделе о благовониях, в специальном устройстве, можно понять, как пахнет ладан во всевозможных его разновидностях. В разделе нематериального наследия, глядя на различные национальные инструменты, можно слушать музыку и народные сказания. Но вся эта техника с новейшими интерактивными дисплеями не подавляет, а, наоборот, поддерживает строгую музейную экспозицию и не прерывает стройного музейного рассказа, завораживающего и взрослых и детей.

о покрытии всех расходов нашего учебного центра. Мы также приняли необычное для Омана и всего региона решение — дифференцировали цены на билеты для разных категорий посетителей.

Мы привлекли инвесторов, чтобы открыть здесь ресторан и кафе, сувенирные магазины не только в музее, но и за его пределами: в порту Султана Кабуса (это крупнейший порт, откуда туристы попадают в Маскат), в международном аэропорту Маската, на борту «Оманских авиалиний».

В первый год после открытия музея 83–84 процента бюджета покрывалось государством, а 16–17 — нашими усилиями. В 2018 году наша цель такова: 80–82 процента — государственные средства, остальное — собственные средства музея. В течение пяти лет мы должны снизить долю государственного финансирования до 60 процентов. Наши планы реализуются, именно поэтому мы смогли провести дни Омана в Эрмитаже, привести музейные вещи и показать нашу культуру.

Приблизительно 60 процентов посетителей музея — оманцы и жители Омана. У нас небольшая страна, примерно две трети площади Франции или современной Украины. Население — около 4,5 миллиона человек, из них около 60 процентов — оманцы, 40 процентов — приезжие со всего света.

Интересно, что более 38 процентов наших посетителей — дети и молодые люди (от пяти-шести до 25 лет). Детские музейные программы для нас абсолютный приоритет. У нас очень активная просветительская программа в учебном центре, но есть интересные программы и в самих галереях, куда можно прийти с семьей. Многие из детских работ мы показываем в специальных местах музейных залов. Это важ-

но для того, чтобы сформировать гордость и чувство уверенности у представителей новых поколений.

Председатель попечительского совета музея — Его Высочество министр национального наследия и культуры Омана, а заместитель — министр образования, поэтому у нас очень тесные отношения, это государственная политика. Наши детские программы проходят не только в музее, есть программы, в рамках которых мы отправляем сотрудников в самые далекие точки страны — в поселки, деревни, с целью просвещения юного населения. Министерство образования Омана приглашает наиболее отличившихся студентов из дальних мест страны посмотреть на достопримечательности столицы, побывать в Национальном музее.

Что может привлечь зарубежную публику в Национальном музее? Музей уникален в регионе Персидского залива. Он полностью посвящен культурному наследию Омана. Побывать в нашем музее, посмотреть на наши экспонаты — значит понять корни той страны, которую человек посещает. Это не музей, где импортируют иностранные культуры с целью их демонстрации в регионе Персидского залива, как стало довольно модно сейчас. То, что мы показываем в Национальном музее, не может быть показано больше нигде в мире в таком масштабе, с такой полнотой. Надо приехать в Оман, надо увидеть и понять нашу природу, наше культурное наследие, наши достопримечательности, музейные экспозиции.

Музей очень интерактивен. Мы осторожно и уважительно подошли к научной деятельности и показу оригинальных предметов. У нас около 33 интерактивных проектов, очень популярных у молодежи, у представителей западного мира, Японии, Китая. Имеется кинозал,

Футляр для писем, с основанием
Султанат Занзибар
(современная Кения), Момбаса. 1842
Серебро; литье, гравировка, чеканка



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018



некоторые интерактивные объекты можно понюхать, можно услышать и увидеть оманскую музыку, танцы, поэзию (в зале, посвященном нематериальной культуре: там и поэзия, и кулинария, и танцы).

Музей рассказывает про взаимоотношения страны с миром. Оман — одна из древнейших цивилизаций на Земле. Первая цивилизация появилась здесь пять тысяч лет назад. Тогда, в бронзовом веке, жители этой территории уже имели контакты с людьми, обитавшими на территории современных Индии и Пакистана, Ирана, Египта, в Месопотамии, Восточной Африке. Очень много музейных предметов связано с отношениями Омана и Европы. Наши первые контакты случились около 2300 лет назад, когда армия Александра Македонского шла на восток. Часть экспедиции отправилась вдоль оманского побережья, у нас есть пред-

меты этого периода. Оман имел особые отношения с рядом европейских стран: Римской империей, Португалией, Голландией, Испанией, Францией, Великобританией, в более позднее время — с Российской империей. Обо всем этом рассказывается в нашей экспозиции. Оман — второе арабское государство, которое признало независимость США, когда было отправлено первое посольство в султанат Занзибар в 1839 году. Предметы, связанные с этими отношениями, тоже демонстрируются в музее.

У Омана особые отношения с Китаем, Японией, Корейским полуостровом, Таиландом, Индонезией, современной Малайзией. Первые оманцы прибыли в Китай как купцы 1500 лет назад, за 100 лет до возникновения ислама. Первое оманское посольство было отправлено к императору Китая 1400 лет назад. Предметы, связанные со всеми этими сюжетами, сохранились, и они у нас.

Оман был частью «морского шелкового пути». Из Омана везли ладан — в Индию, Иран, Египет, Константинополь, Иерусалим.

Много загадочного и необычного связано с Оманом. Элементы этого культурного наследия сохранились. В национальных чертах оманцев мало что изменилось с библейских времен. Всё можно прочувствовать, ощутить на себе, посетив Оман и наш музей.

**Фрагменты экспозиции
Национального музея
Султаната Оман**

ВЕНА, СТИЛЬ



36/44 ИМПЕРСКИЕ СТОЛИЦЫ: САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — ВЕНА
50/62 АР-ДЕКО

СОЕДИНЯЯ МУЗЕИ

«ИМПЕРСКИЕ СТОЛИЦЫ: САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — ВЕНА.
ШЕДЕВРЫ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ»



ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Портрет Винченцо II Гонзага
Около 1604–1605
Холст, масло. 67 × 51,5 см
Художественно-исторический музей, Вена
Поступил в 1908 году,
приобретен на аукционе «Доротеум», Вена
Инв. № 6084



ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Портрет камеристки
(Портрет дочери Рубенса Клары Серены)
Фландрия. Около 1623–1625
Дерево, масло. 64 × 48 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступил в 1772 году из собрания
барона Л.А. Кроза де Тьера, Париж
Инв. № ГЭ 478

СЕРГЕЙ АНДРОСОВ *

● ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
И ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ
В ВЕНЕ СВЯЗЫВАЮТ ДАВНИЕ ДРУЖЕСТВЕННЫЕ
ОТНОШЕНИЯ. МУЗЕИ НЕ РЕДКО ОБМЕНИВАЛИСЬ
ВЫСТАВКАМИ И СОЗДАВАЛИ СОВМЕСТНЫЕ
ЭКСПОЗИЦИИ, НЕ ГОВОРЯ УЖЕ ОБ ОБМЕНЕ
ЭКСПОНАТАМИ. ДАЖЕ ИСТОРИЯ ЭТИХ МУЗЕЕВ
ИМЕЕТ МНОГО ОБЩЕГО. СОЗДАВАВШИЕСЯ
КАК ЛИЧНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ МОНАРХОВ,
ОНИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА
СТАЛИ ОБЩЕДОСТУПНЫМИ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ
СОБРАНИЯМИ, НЕ УТРАТИВ ПРИ ЭТОМ
СВОЕГО УНИВЕРСАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА.

* Сергей Олегович Андросов — доктор искусствоведения, заведующий Отделом западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.



Государственный Эрмитаж и Художественно-исторический музей в Вене занимают особое место среди тех музеев мира, которые играют ключевую роль в истории искусства и культуры. Оба учреждения в прошлом представляли собой императорские собрания, которые в конце Первой мировой войны были переданы государству; оба расположены в уникальных архитектурных постройках — выдающихся памятниках русской архитектуры XVIII века и австрийской архитектуры XIX века; оба неразрывно связаны с историческим наследием городов, в которых расположены. Наконец, оба музея являются национальными центрами культуры и науки.

Научный и культурный обмен между нашими музеями существует уже не первое десятилетие. Регулярно происходит обмен экспонатами во время организации больших выставок. Одним из недавних примеров является масштабная выставка работ Питера Пауля Рубенса, состоявшаяся в Вене в 2017–2018 годах.

Тем не менее когда-то обмен произведениями искусств был интенсивнее. Так, летом 1981 года в Вене открылась выставка западноевропейской живописи, для которой Государственный Эрмитаж и Пушкинский музей предоставили отдельные экспонаты. Годом ранее, осенью 1980-го, оба музея провели выставку, в которой участвовали избранные работы из картинной галереи венского Художественно-исторического музея.

...В целом этот совместный выставочный проект позволяет не только представить полноценный обзор произведений искусства различных эпох, но и продемонстрировать высокий уровень, разнообразие и саму историю собраний двух великих музеев.

Михаил Пиотровский,
генеральный директор Государственного Эрмитажа
Сабина Хааг, генеральный директор
Художественно-исторического музея (Вена)



14 картин из каждого музея объединятся в пары по признаку сопоставления с картиной другого музея: или авторство одного живописца, или близость сюжетов, или композиционная общность. Выставка продолжает проект 2002 года, связанный с сопоставлением произведений из двух собраний. В экспозиции находятся 14 картин из венского музея и такое же число полотен из эрмитажной коллекции.

В настоящее время возник новый интересный проект, связанный с показом «парных» картин из двух музеев. Такое сопоставление позволит лучше понять особенности каждой коллекции и представленных в ней шедевров живописи. На выставке — произведения самых знаменитых живописцев (Сандро Боттичелли, Якопо Тинторетто, Ганс Гольбейн, Франс Халс, Рембрандт ван Рейн, Никола́ Пуссен, Антуан Ватто).

Открывают выставку исполненные художниками Вигилиусом Эриксом и Антоном фон Мароном монументальные парадные портреты двух императриц, сыгравших столь важную роль в истории обоих музеев. Посетитель может сравнивать картины одних и тех же мастеров из двух собраний (Якопо Тинторетто, Бернардо Строчи, Питер Пауль Рубенс, Франс Халс, Ян Стен, Никола́ Пуссен, Антонис Ван Дейк). Остальные полотна тоже имеют точки соприкосновения, но они не столь очевидны. Так, эрмитажный «Портрет молодого человека» Доменико Каприоло, отражающий влияние Джорджоне, экспонируется рядом с «Портретом Франческо Мария I делла Ровере», приписаным этому великому мастеру.

Современниками были и авторы двух других портретов — Джованни Баттиста Морони и Доменико Тинторетто, создавшие образы интеллектуалов Возрождения. Братья Амброзиус и Ганс Гольбейны, также представленные на выставке портретами, прошли одну школу — у своего отца-живописца. К сожалению, Амброзиус умер в возрасте 25 лет. Его брат Ганс Гольбейн Младший работал долго и плодотворно, не только в Германии, но и в Англии, где создал портретную галерею своих современников. Бартоломеус Спрангер и Ганс фон Ахен одновременно работали при дворе императора Рудольфа II. Поэтому в их картинах заметна стилистическая близость.

Другие пары скорее основаны на противопоставлениях. «Святой Иероним» флорентийца Сандро Боттичелли подчеркнуто лаконичен и прост по композиции. Напротив, Альбрехт Альтдорфер рассказывает о мучении святой Екатерины со многими подробностями и детально описывает палача и зрителей. Два пейзажа — англичанина Томаса Гейнсборо и немца Якоба Филиппа Хаккерта — демонстрируют принципиально разный подход к этому жанру живописи: если в пейзаже Гейнсборо чувствуется романтический взгляд на природу, то Хаккерт строит свою композицию по строгим законам классицизма.

Среди картин из Художественно-исторического музея присутствуют произведения двух великих мастеров XVI века, не представленных в Эрмитаже. Это Альбрехт Альтдорфер и Ганс Гольбейн Младший. Мало известен в России и их младший современник Бартоломеус Спрангер. Одним-двумя произведениями в эрмитажном собрании представлены Джованни Баттиста Морони, Франс Халс, Томас Гейнсборо.



Вигилиус Эриксен
Екатерина II перед зеркалом
1762–1764
Холст, масло. 262,5 × 201,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступила после 1780-х годов
из Мраморного дворца в Санкт-Петербурге
Инв. №ГЭ1352

Антон фон Марон
Императрица Мария Терезия со статуей Мира
1773
Холст, масло. 287 × 125 см
Художественно-исторический музей, Вена
С 1789 года — в галерее Бельведер, Вена
Инв. №6201

ЕЛИЗАВЕТА РЕННЕ

ВИГИЛИУС ЭРИКСЕН 1722, КОПЕНГАГЕН — 1782, КОПЕНГАГЕН

АНТОН ФОН МАРОН 1731, ВЕНА — 1808, РИМ

Кисти Вигилиуса Эриксена принадлежат замечательные изображения российской императрицы первых 10 лет ее царствования, такие как «Екатерина II в коронационном платье», «Екатерина II верхом в гвардейском мундире», и один из лучших ее портретов — «Екатерина II перед зеркалом». Датчанин Вигилиус Эриксен приехал в Россию в конце царствования императрицы Елизаветы Петровны и застал великую княгиню Екатерину в расцвете ее женского обаяния, когда юношеская хрупкость и грациозная угловатость уступили место очаровательной женственности. Именно к этому времени относится эскиз к «Портрету перед зеркалом», находящийся в усадьбе Ширензее в Германии. В отличие от него, законченная уже после коронации 1762 года композиция пронизана торжественной холодностью и значительностью, исключаяющей всякую случайность. Перед зрителем не просто очаровательная, приветливо улыбающаяся светская дама, а полноправная императрица, управляющая огромной страной. Екатерина II демонстративно указывает веером на символы власти — корону, скипетр и державу, отражение которых поблескивает в зеркале, будто удваивая силу их воздействия. Твердый, непреклонный профиль императрицы отчеканен в зеркале, как на монете. Отныне портретное искусство будет служить утверждению авторитета и пропаганде идей великой Екатерины внутри страны и за ее пределами.

Австрийский художник Антон фон Марон ко времени написания «Портрета Марии Терезии» уже сделал блестящую карьеру. Он много лет работал в Риме и ценился как выдающийся портретист, наравне со знаменитым Помпео Батони. С 1770 года занимал должность придворного портретиста в Вене. Мария Терезия изображена в возрасте 46 лет, во вдовьем платье. В 1765 году ее супруг, император Франц I Стефан Лотарингский, скоропостижно скончался в Инсбруке во время свадебных торжеств их сына Леопольда. Императрица не снимала траур в течение 15 лет. На портрете ее черное платье оживлено лишь большим крестом учрежденного ею ордена Марии Терезии. В левой руке она держит медальон с портретом покойного мужа, которого искренне и преданно любила. Она демонстрирует план Шёнбрунна, позиционируя себя как мецената, поощряющего развитие строительства и архитектуры. Портрет исполнен символики, прославляющей разумное правление монархини, при котором царят мир и изобилие, развиваются науки. На это указывают помещенные на заднем плане статуя Мира с лавровым венком и рогом изобилия и колонна — символ власти.

Две выдающиеся европейские монархини — Екатерина II и Мария Терезия — жили в одно время. Обе были на троне более 30 лет. Обе получили прекрасное образование, знали языки, историю, хорошо разбирались в политике. Обе получали удовольствие от правления. Екатерина, осуществив государственный переворот, царила единолично. Мария Терезия на словах была соправительницей Франца I Стефана, на самом же деле никогда не выпускала бразды правления из рук. Обе проводили значительные государственные реформы, заботились о процветании наук и искусств. Однако Екатерина II придерживалась более широких взглядов на вопросы религии и глубоко восприняла французское Просвещение, тогда как ревностная католичка Мария Терезия противилась новым, реформаторским идеям XVIII века. С обеими императрицами считались главы европейских держав.

МУЗЕЙНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Октябрь–декабрь 1980

35 произведений живописи из венского музея показаны в Эрмитаже, а затем в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина в Москве. Эта выставка отличалась особенно высоким по качеству составом: в нее входили шедевры Тициана, Веласкеса, Рубенса, Рембрандта, Франса Халса и др.

Май–август 1981

В обменной выставке, прошедшей в Художественно-историческом музее, большинство картин было из Эрмитажа.

1984

В Эрмитаже состоялась временная выставка западноевропейского искусства, подготовленная Художественно-историческим музеем совместно с австрийским Музеем прикладного искусства. Особенно выделялись в ней изделия из горного хрусталя и дымчатого кварца, а также резные камни, происходившие из коллекции императора Рудольфа II.

Декабрь 1988 — январь 1989

Выставка венского музея в Эрмитаже, на которой были представлены картины Тициана, Лотто, Тинторетто, Рубенса, Рембрандта и других мастеров. Одновременно Эрмитаж продемонстрировал в Вене археологическую выставку «Золото скифов».

2002

В рамках программы «Соединяя музеи» Эрмитаж совместно с Музеем Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке принимал картину Антониса Ван Дейка «Видение блаженного Германа-Иосифа», которая сопоставлялась с эрмитажной картиной того же художника «Отдых на пути в Египет» (известной также как «Мадонна с куропатками»). Одновременно в Вене гостила монументальная композиция Якопо Тинторетто «Рождение Иоанна Крестителя».

2007, 2008

Картины из Вены экспонируются в Петербурге в рамках цикла «Шедевры музеев мира в Эрмитаже»: «Голова Медузы» Рубенса в 2007 году и «Обращение Савла» Пармиджанино в 2008 году.

АМБРОЗИУС ГОЛЬБЕЙН

ОКОЛО 1494, АУГСБУРГ — ОКОЛО 1519, БАЗЕЛЬ (?)

ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ

1497/1498, АУГСБУРГ — 1543, ЛОНДОН

МАРИЯ ГАРЛОВА

Амброзиус Гольбейн и Ганс Гольбейн Младший — сыновья весьма почитаемого художника Ганса Гольбейна Старшего (1463–1524), державшего в Аугсбурге большую мастерскую. Оба учились у отца, а затем в поисках заказов переехали в Швейцарию. У них было общее ателье в Базеле. Братья обладали огромным талантом, но старший, Амброзиус, рано умер, оставив лишь небольшое число работ, очень качественных; из них только эрмитажный «Портрет молодого человека» имеет монограмму мастера — АНВ, которая долгое время была скрыта обрамлением. Она расшифровывается как Ambrosius Holbein Baseliensis.

6 июня 1518 года художник получил гражданство в Базеле. Вероятно, портрет был исполнен во второй половине 1518-го. Благодаря этой монограмме он стал эталонным для определения других произведений мастера. При поступлении в Эрмитаж, до обнаружения монограммы, был приписан Альбрехту Дюреру, затем Гансу Гольбейну Младшему, что свидетельствует о высоких живописных достоинствах данного произведения.

В гравюрном кабинете Базеля хранится рисунок серебряным карандашом, подписанный Амброзиусом Гольбейном и изображающий молодого человека. Его считали одно время наброском эрмитажного портрета. Но человек на рисунке имеет другую внешность.

Эрмитажный портрет выполнен в духе итальянского Ренессанса. Юноша предстает на фоне сложной, величественной, фантастической архитектуры: арка с кессонированным потолком, колонны, декор с амурами и растительным орнаментом. На заднем плане открывается вид на дворец и дальние горы. Перед зрителем — человек гуманистической культуры, с задумчивым выражением благородного, красивого лица. На нем берет и простая, свободная одежда: белая рубаша, отделанная по вороту вышивкой, и камзол. Рука сжимает рукоятку меча. Личность изображенного не удалось установить, хотя такие попытки делались. Переплетенные буквы FG на его берете дали повод предположить в нем базельского гравера, резчика по дереву и рисовальщика, подписывавшегося этими инициалами. Однако в наши дни гравер FG идентифицирован с Ф. Герстером (около 1490 — 1535), сыном заказчика Ганса Гольбейна Младшего, для которого живописец исполнил «Золотурнскую Ма-



донну». Но Герстеру в 1518 году должно было быть 28 лет, а не 20, как указано на картине.

Возможно, существовал портрет, парный к этому, что подтверждает обрывающаяся справа гирлянда, которая могла продолжаться на парном изображении.

«Портрет Джона Чемберса, лейб-медика короля Генриха VIII», декана церкви Святого Стефана в Вестминстере, Ганс Гольбейн Младший написал в возрасте 45 лет, во время своего второго пребывания в Лондоне. К тому моменту он был уже знаменитым мастером, придворным живописцем. Эта работа появилась, вероятно, в связи с большим групповым портретом, посвященным объединению гильдий цирюльников и хирургов, который был заказан королем. На картине можно видеть Джона Чемберса, склоненного у трона монарха; лицо Чемберса схоже с образом на венском портрете. Кроме физиономического сходства, в нем читается незаурядный характер. Это лаконичный по рисунку и колориту, проникновенный психологический портрет. Он представляет немолодого мужчину, умудренного опытом многолетней профессиональной и придворной жизни. В нем нет дряхлости, но видны сильная воля и решительность. Это прекрасный образец зрелого творчества Ганса Гольбейна Младшего.

Ганс Гольбейн Младший

Портрет Джона Чемберса, лейб-медика короля Генриха VIII

Около 1541–1542. Дерево, масло. 58 × 39,7 см
На заднем плане надпись: AETATIS • SVE • 88 • (В возрасте 88)
Художественно-исторический музей, Вена
Поступил из собрания эрцгерцога Леопольда Вильгельма
Инв. №882

Амброзиус Гольбейн

Портрет молодого человека

1518. Дерево, масло. 44 × 32,5 см
Слева у колонны, в картуше, дата и надпись:
ETATIS • SVE • / • XX • / • M • D • XVIII (В возрасте 20, 1518)
Справа сверху, на щитке, в гирлянде монограмма — сплетенные буквы АНВ
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступил около 1773 года. Инв. №ГЭ685

ГАНС ФОН АХЕН
1552, КЁЛЬН — 1615, ПРАГА

БАРТОЛОМЕУС СПРАНГЕР
1546, АНТВЕРПЕН — 1611, ПРАГА

МАРИЯ ГАРЛОВА

Обе картины представляют направление в живописи позднего Ренессанса, которое культивировалось на севере от Альп, при дворе императора Рудольфа II в Праге. Здесь, на периферии католического мира, родилось это своеобразное светское искусство, живописующее античных богов и героев. Зачастую композиции исполнены сложной символики и аллегорий, столь любимых императором. Иногда он сам составлял программы картин. Рудольф II привлекал известных европейских мастеров, прошедших итальянскую школу, в свою резиденцию. Наиболее значительными из них были фламандец Бартоломеус Спрангер и немцы Йозеф Хайнц Старший и Ганс фон Ахен.

Произведение Бартоломеуса Спрангера своеобразно иллюстрирует сентенцию римского комедиографа Теренция «Без Вакха и Цереры и в Венере жару нет» (Теренций. Евнух (сцена V, 730) // Комедии / пер. с лат. А. В. Артюшкова. М., 1985). Полотно отличается декоративностью, элегантностью и холодной эротикой. На переднем плане — две удлинённые фигуры в вычурных, маньеристических позах, заполняющие всё пространство композиции. Вызывающе обнажённый бог виноделия Вакх, слегка прикрытый лишь козлиным хвостом, и призывно глядящая на него богиня земледелия, плодов и изобилия Церера покидают богиню любви и красоты Венеру, замерзающую без них и вынужденную греться у костра, пламя которого раздувает маленький амур. Светлые фигуры выступают на темном фоне, напоминая скульптуры. Они гордо вышагивают, демонстрируя свою наготу. Заключение в этом полотне аллегория означает, что любовь, не подкрепляемая вином и плодами, быстро иссякает.

В произведении Ганса фон Ахена просматриваются те же тенденции. Всё пространство занимают три женские фигуры. Молодая женщина, представляющая аллегория Мира, с оливковой ветвью в правой руке, лежит в центре по диагонали композиции, приковывая внимание зрителя. Она, слегка расставив согнутые в коленях ноги и раскинув руки, открыто демонстрирует свою обнажённость. Её холодная, словно вылепленная из алебаstra фигура резко выделяется на фоне. Она попирает атрибуты войны: доспех, барабан и пику. На первом плане, спиной к зрителю, помещена аллегория Изобилия с чашей в левой руке и ро-

гом изобилия в правой. За персонификацией Мира видна фигура, объединяющая признаки изящных искусств — Живописи (палитра) и Скульптуры (статуэтка), а также Наук (сфера в правой руке символизирует Астрономию). Эти аллегии призваны прославлять мудрое правление монарха, обеспечивающее мир, благодаря чему процветают науки и искусства и воцаряется изобилие. Интересно отметить, что со временем из-под верхних слоев краски проступило изображение меча в правой руке аллегии Искусства — то изображение, поверх которого впоследствии была написана сфера. Это объясняется изменением политической обстановки. После нескольких побед в затяжной борьбе с турками, в стране на какое-то время наступил мир, что послужило поводом превратить аллегию Войны с мечом в руку в аллегию Искусства и Наук.



БАРТОЛОМЕУС СПРАНГЕР
Sine Cerere et Baccho friget Venus
(«Без Цереры и Вакха мерзнет Венера»)
Около 1590
Холст, масло. 161,5 × 100 см
Художественно-исторический музей, Вена
Поступила из Кунсткамеры Рудольфа II
Инв. №2435

Ганс фон Ахен
Аллегория Мира, Искусства и Изобилия
1602
Холст, масло. 197 × 142 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Поступила в 1764 году из собрания И. Э. Гоцковского в Берлине
Инв. №ГЭ695

АНТОНИС ВАН ДЕЙК
1599, АНТВЕРПЕН — 1641, ЛОНДОН

НАТАЛЬЯ ГРИЦАЯ

Эрмитажный «Автопортрет» и венский «Портрет Николаса Ленира» — образцы высочайшего мастерства Ван Дейка, которого прославленный английский живописец Джошуа Рейнольдс восторженно называл «лучшим портретистом, какой когда-либо существовал». Эти работы относятся к той части наследия Ван Дейка, что характеризуется тонкостью живописи, изысканностью красочной гаммы, рафинированностью созданных образов. Оба холста были написаны художником в разное время и в разных местах: «Автопортрет» — в 1622 или 1623 году в Риме, а «Портрет Николаса Ленира» — в 1628 году в Антверпене, где Ленир, сопровождавший тогда купленную для Карла I знаменитую Мантуанскую коллекцию, принадлежавшую семейству герцогов Гонзага, оказался проездом на пути из Милана в Лондон. Согласно его собственному рассказу, Ленир позировал Ван Дейку в течение семи дней. По свидетельству современников, созданный художником портрет после того, как его увидел Карл I, послужил поводом для приглашения Ван Дейка ко двору, в Лондон. К моменту написания портрета Ленир занимал должность королевского капельмейстера и — в качестве неоднократно посылаемого в Италию агента Карла I — принимал участие в создании выдающейся коллекции живописи британского монарха. Ленир происходил из семьи музыкантов, имевших французские корни, и был наделен разнообразными талантами. Он пел, играл на нескольких музыкальных инструментах, особенно любил лютню, сочинял музыкальные пьесы, писал картины, гравировал, делал театральные декорации и, в довершение всего, увлекался собирательством — составил собственную коллекцию гравюр и рисунков. С атрибутами главных своих талантов — композитора и художника — Ленир изобразил себя на сохранившемся «Автопортрете» (около 1644, Оксфордский университет, факультет музыки): в одной руке он держит палитру, в другой — кисть, а подле него лежит лист с нотной записью.

Ван Дейк, напротив, демонстрирует своего героя без каких-либо указаний на его многообразные способности. Ленир представлен в элегантном атласном костюме, со шпагой на боку, что особо подчеркивает его статус придворного. Его поза не лишена изящества. Левая рука с брошенным на плечо черным шелковым плащом покоится на эфесе шпаги, а правая, согнутая в локте, опирается на парапет балкона, с которого открывается вид на поросшую травой и кустарником каменную руину и полный элегического настроения предзакатный пейзаж.

Неизвестно, кому принадлежала идея представить Ленира на портрете не как музыканта или живописца, а как



Эдуард Лимонов. 287 стихотворений

...Как в карантин / Непревзойденного искусства, / Ходил ради его картин, /
Ходил, а по дороге чувства / Свои в порядок приводил, / И это Бог тебя водил...



кавалера, придворного, — самому ли Ван Дейку или же портретируемому. Но себя Ван Дейк, как, впрочем, и Рубенс, никогда не изображал на портретах с атрибутами своего искусства. И на эрмитажном «Автопортрете» художник показывает себя стройным юношей с холемым, привлекательным, немного женственным лицом и аристократически тонкими и гибкими руками. Перед нами — изящный кавалер в нарядном шелковом костюме, запечатленный в свободной, исполненной горделивого достоинства позе. Недаром жившие в Риме соотечественники Ван Дейка, согласно свидетельству итальянского биографа художника — Джованни Пьетро Беллори (около 1615 — 1690), называли его не иначе как *il pillole cavalleresco* (в переводе с итальянского — «барственный художник, художник-кавалер»). Сообщество нидерландских живописцев в Риме раздражали аристокра-

тический образ жизни Ван Дейка и то, что он явственно предпочитал генуэзскую знать соотечественникам.

На позу художника на портрете, с его гордой осанкой, свободным разворотом фигуры в пространстве и сложным силуэтом костюма с пышными рукавами, Ван Дейка, по всей вероятности, вдохновил «Портрет молодого человека» Рафаэля (до 1945 — Музей Чарторыйских, Краков). Именно с этого портрета Ван Дейк сделал набросок на листе своего «Итальянского альбома» (лист 109 verso — Британский музей, Лондон).

Сам же тип композиции восходит к венецианским образцам, особенно к работам Тициана. Как раз в его произведениях встречается модель, опирающаяся на пьедестал колонны. Правда, полуразрушенная колонна на картине Ван Дейка может быть воспринята как намек на античные руины Рима, где художник жил по несколько месяцев в 1622 и 1623 годах. Некоторые исследователи истолковывают обломок колонны на холсте как знак смерти, обосновывая это тем обстоятельством, что Ван Дейк в конце 1622-го получил из Антверпена известие о смерти отца, скончавшегося 1 декабря 1622 года.

Сказанное лишь подтверждает датировку эрмитажного «Автопортрета» 1622 или 1623 годом. Этой датировке не противоречит и характер живописной поверхности картины. На общем, тонко наложенном красочном слое, не скрывающем фактуры холста, заметны отдельные места, написанные более пастозно (главным образом в светах), что связывает «Автопортрет» с работами Ван Дейка первых лет его пребывания в Италии (например, с «Портретом Филиппо Каттанео», 1623, Национальная галерея искусства, Вашингтон).

Антонис Ван Дейк

Автопортрет

1622–1623

Холст, масло. 116,5 × 93,5 см

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Поступил в 1772 году из собрания

барона Л.А. Кроза де Тьера, Париж

Инв. №ГЭ548

Антонис Ван Дейк

Портрет Николааса Ленира (Никола Ланье)

1628

Холст, масло. 111 × 87,6 см

Художественно-исторический музей, Вена

Поступил до 1720 года

Инв. №501

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

ДИАЛОГ ШЕДЕВРОВ

KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM
WIEN

ИМПЕРСКИЕ СТОЛИЦЫ:
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ – ВЕНА.
ШЕДЕВРЫ МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

05.10.2018 – 13.01.2019

ГЛАВНЫЙ МУЗЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС, ДВЕНАДЦАТИКОЛОННЫЙ ЗАЛ

ДВОРЦОВАЯ ПЛ., Д. 2

WWW.HERMITAGEMUSEUM.ORG



РЕКЛАМА 0+

МОРЕ И НЕБО. ЛАХТА

МНОГОДНЕВНЫЙ, МНОГОМЕСЯЧНЫЙ ПРОЦЕСС ЭВОЛЮЦИИ ЗДАНИЯ, ТРАНСФОРМИРОВАННЫЙ В ЧЕРЕДУ ФОТОГРАФИЙ, СООБЩАЕТ ПРОЕКТУ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ. ЭТИ СНИМКИ ВОЗВРАЩАЮТ НАС КАК РАЗ К СУТИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: К РОЖДЕНИЮ ИНЖЕНЕРНОГО РЕШЕНИЯ, ВЫРАСТАНИЮ ЗДАНИЯ, ПРЕОДОЛЕНИЮ ПРИТЯЖЕНИЯ, СТРЕМИТЕЛЬНОМУ ПРЕОБРАЖЕНИЮ ПРОСТРАНСТВА, А ГЛАВНОЕ — К ЧЕЛОВЕЧЕСКОМУ ТРУДУ.



● ФОТО: МИХАИЛ РОЗАНОВ

● ФОТО: ЮРИЙ ПАЛЬМИН



● ФОТО: МИХАИЛ РОЗАНОВ



● ФОТО: МИХАИЛ РОЗАНОВ



● ФОТО: ВЛАДИМИР ФРИДКЕС



● ФОТО: ВЛАДИМИР ФРИДКЕС



КСЕНИЯ МАЛИЧ *

Современный человек разбирается в архитектуре намного хуже, чем наши прадеды. Мы всё меньше (за исключением профессионалов, конечно) понимаем специфику сложных технологических процессов, которые делают архитектуру возможной. Более того, если в конце XIX века специальность архитектора объединялась в учебных курсах с профессией гражданского инженера, то сегодня мы снова наблюдаем процесс расслоения функций: есть творец, а есть тот, кто придумывает, как исполнить.

Кажется, сегодня нет препятствий, чтобы воплотить практически любую форму, любой жест, сочиненный архитектором. Оттого мы перестаем задумываться не только об инженерном содержании проекта, но и о тектонических свойствах архитектуры в принципе. Получается, мы постепенно теряем чувствительность к важнейшему качеству, отличающему зодчество от других видов искусства.

На протяжении первых веков своего существования Петербург так и не смог выйти к морю. Город оставался речным, и многие архитекторы надеялись, что расцвет столицы будет связан не с невскими, а с морскими набережными. Мечты о морском фронте начали сбываться лишь после войны. В 1966 году был принят Генеральный план развития Ленинграда Валентина Каменского, Геннадия Булдакова и Александра Наумова. В соответствии

с ним долженствовал возникнуть новый городской центр в конце Большого проспекта Васильевского острова, а затем в Приморском районе. В 1963 году Лахта была официально включена в черту города, но к освоению этих территорий приступили намного позднее и уже без энтузиазма 1960-х. Идея создать на месте заброшенной пескобазы новый городской центр полностью изменила судьбу данного места.

На фотографиях — обнаженные металлические остовы посреди заснеженного поля, многотонные стальные элементы, сотни тысяч деталей постепенно собираются, подтягиваются, сжимаются в нечто единое и большое, очень амбициозное и одинокое.

«Умноженная чувственность» (multiplied sensibility) повторяющихся типовых элементов, которые используются в современной строительной практике, приобрела в этих кадрах самостоятельную художественную ценность. Прутья опалубки, стальные консоли, бетонные опоры задают сдержанный, но напряженный ритм. Сложная геометрия конструкций неожиданно совпадает с рисунком ландшафта, продолжает линии окружающего пейзажа, однако в итоге вырывается за его пределы. Еще более выразительным оказывается смыкание контрастных фактур — стали, бетона, остекленных поверхностей — на фоне безграничного пространства моря и неба.

*
Ксения Малич — кандидат искусствоведения, историк архитектуры, куратор архитектурной программы Государственного Эрмитажа

АР-ДЕКО — ФРАНЦУЗСКОЕ, КНИЖНОЕ

ВЫСТАВКА В ЭРМИТАЖЕ — ПЕРВАЯ В РОССИИ И РЕДКАЯ В МИРОВОЙ ПРАКТИКЕ ПОПЫТКА ПОКАЗАТЬ ШИРОКИЙ КРУГ ИЗДАНИЙ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИХ ФРАНЦУЗСКОЕ КНИЖНОЕ АР-ДЕКО. ОНА ПРОДОЛЖАЕТ НАЧАТУЮ В 2013 ГОДУ СЕРИЮ ВЫСТАВОК ИЗ СОБРАНИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО УЧЕНОГО И КОЛЛЕКЦИОНЕРА МАРКА ИВАНОВИЧА БАШМАКОВА. КАК И В ПРЕДЫДУЩИХ СЛУЧАЯХ, КНИГИ ИЗ ЭТОГО БОГАТЕЙШЕГО СОБРАНИЯ СОСТАВИЛИ ОСНОВУ ЭКСПОЗИЦИИ; С НИМИ СОСЕДСТВУЮТ ИЗДАНИЯ ИЗ ФОНДОВ ЭРМИТАЖА.

Жорж Барбье
Морис де Герен.
«Поэмы в прозе»
1928
Собрание
М. И. Башмакова



AVEC LES FILLES DES ÉLÉMENTS OU DES MORTELS.
AELLO DESCENDAIT DE LA SCYTHIE, OU ELLE S'ÉTAIT
ÉLEVÉE JUSQU'AUX SOMMETS DES MONTS RIPHÉES, ET
SE RÉPANDAIT DANS LA GRÈCE, AGITANT DE TOUTES
PARTS LES MYSTÈRES ET PORTANT SES CLAMEURS SUR



ФОТО: А. М. КОКШАРОВ © М. И. БАШМАКОВ, 2018



ФОТО: А. М. КОКШАРОВ © М. И. БАШМАКОВ, 2018

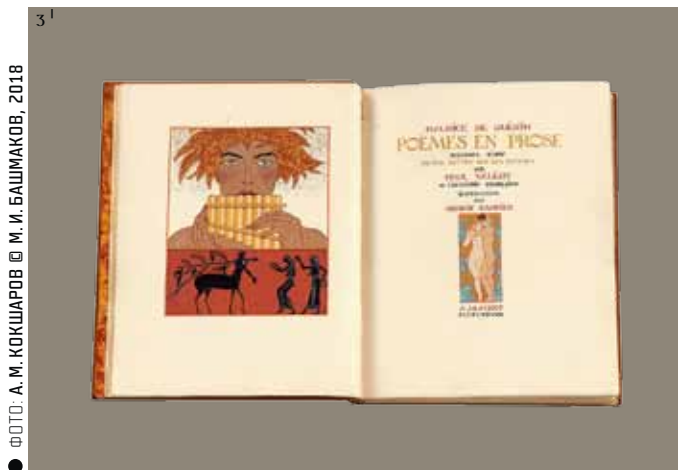


ФОТО: А. М. КОКШАРОВ © М. И. БАШМАКОВ, 2018

В многочисленных публикациях, посвященных ар-деко, речь идет прежде всего о прикладном искусстве, моде и костюме, об архитектуре, плакате, живописи, скульптуре. Иллюстрированные книги, как правило, занимают в них достаточно скромное место. Это кажется удивительным, учитывая, что на парижской Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 года, к названию которой восходит термин Art déco, искусству книги был посвящен отдельный павильон.



Марк Башмаков в интервью журналу «Нация» (2017)

Графика в каком-то смысле существовала независимо от текста. Возьмем одну из таких книг — «Фауст» Гёте, изданную в 1828 году в Париже. В ней содержатся литографии и оригинальные работы — иллюстрации Эжена Делакруа. Теперь вы понимаете, о каких книгах идет речь. Меня очень увлекла эта тема, потому что я понял, как мало люди знают об этом. Хотя во всем мире книги, иллюстрированные большими художниками, уже включены в разряд произведений искусства.

Задача выставки виделась в том, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть разнообразие индивидуальных манер и принципов оформления книги ар-деко, а с другой — вписать это явление в более широкий контекст, показав его предысторию и продолжение его традиций.

Экспонаты делятся на пять основных групп. Вводный раздел составили книги, в оформлении которых проявились принципы ар-нуво: работы Эжена Грассе, Мориса Дени, Огюста Лепера. Во вторую часть вошли журналы, альбомы и альманахи, иллюстрированные в 1910-х — начале 1920-х годов мастерами зарождающегося ар-деко: Gazette du Bon Ton, Feuilles d'art, Modes et manières d'aujourd'hui.

Основной блок экспонатов включает в себя и общепризнанные образцы ар-деко, и работы художников, принадлежность которых к этому течению не столь очевидна; главное место занимают книги Жоржа Барбье, Франсуа-Луи Шмида, Сильвена Соважа, Жана-Эмиля Лабурера. Еще одну группу составляют близкие к ар-деко издания 1920-х годов. В нее вошли книги десятка мастеров; можно выделить работы Фернана Леже, Хуана Гриса, Андре Лота, Кеса ван Донгена, Антуана Бурделя.

Заключительный раздел, объединяющий несколько изданий 1930–1950-х годов (книги Анри Матисса, Андре Дерена, Рауля Дюфи, Антони Клавэ), ставит вопрос о том, в какой мере наследие книги ар-деко проявляется в livre d'artiste («книге художника») * середины XX века.

* Livre d'artiste («книга художника») — редкие издания с иллюстрациями-эстампами знаменитых художников. Эрмитажное собрание произведений этого жанра сложилось в 1960–1980-х годах. Недавно в него вошли книжные шедевры из коллекции Марка Башмакова.



ФОТО: © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

Никогда новаторство во Франции не означало разрыва с традициями. В стихах Верлена слышатся интонации Вийона. Стендаль был одним из создателей современного романа, он говорил, что его поймут только в XX веке, но в его книгах я часто нахожу отзвуки Гельвеция и Монтескье. Арагон по всему своему складу новатор, но он воскресил искусство сонета, а в его «Парижском крестьянине» есть нечто, сближающее автора со стилистами XVIII века.

Нельзя остановить ход времени — это знают и крестьяне в деревне в департаменте Эндр, и французские писатели, это знает Франция. Знание придает силы, но оно может принести и некоторую печаль. Есть такая печаль в веселой, любящей шутку и свет Франции. Ее самые веселые песни никогда не переходят в радостный гул. Краски ее палитры светлы, но нет в них яркости.

В новом костюме некоторые люди чувствуют себя как-то неловко. <...> Конечно, Франция в эпоху своей Великой революции надела фригийский колпачок как обновку, но удивительно, что он сразу показался всем ее привычным головным убором, как будто она его носила много веков подряд. В годы потрясений Франция удивляет своей приверженностью к тысячам мелочей издавна налаженной жизни. В годы тишины, исторического штиля на ее лице блуждают тени, в ней тревога, гнев, которые могут разразиться грозой, неожиданной для всех, только не для самих французов. <...>

Я отнюдь не хочу сказать, что современная Франция не создала ничего, достойного восхищения. Повторяю — нельзя мерить короткими годами искусство, которое, по разумным словам древних римлян, «длинно». Да и мы пристрастные судьи: многое мешает нам разглядеть страсти дня. Я знаю немало книг современных французских писателей, которые мне кажутся большими и ценными, подлинной разведкой в завтрашний день. Социальные проблемы в этих книгах органически связаны с формальными поисками — ведь для француза нет развода между содержанием и формой ни в повседневной жизни, ни в искусстве. Чуждый метафизике, противопоставленный для абстрактных формул, он видит в пейзаже и образ близкой ему природы, и живописное раскрытие мира.

Илья Эренбург. Французские тетради (1955–1957)

ТРИ МИРА, СЛИТЫХ ВОЕДИНО

Возникает вопрос — почему книга из публичной или домашней библиотеки перешла в музейные залы. Ответ достаточно прост. Появились книги, являющиеся самостоятельными объектами высокого искусства, предназначение которых далеко ушло от воспроизведения текста литературного произведения. Это явление возникло на рубеже XIX и XX веков. Образцы этого вида искусства стали называться французским словосочетанием livre d'artiste. <...>

«Книгу мастера» мы рассматриваем как объект искусства, достойно представляющий каждый из трех миров: мир литературы, мир графики и мир книгопечатания. Назовем наиболее часто встречающиеся требования к livre d'artiste.

1. Книга содержит оригинальные работы художников, выполненные различной графической техникой литографии, гравюры на дереве, офорты различных типов.

2. Книга является замечательным образцом типографского искусства, в основе которого лежит мастерское соединение текста, графики и технических средств в единый ансамбль. <...>

3. Иллюстрации в книге предназначены не для раскрытия сюжета, а играют роль параллельного сопровождения. Художник не хочет быть «рабом текста», а создает свой «пластический эквивалент стиха» [Матисс].

Марк Башмаков.
Художник и книга (2015)

1 | **ЖОРЖ БАРБЬЕ**
Альбер Фламан.
«Театральные персонажи». 1922
Собрание М. И. Башмакова

2 | **Франсуа-Луи Шмид**
и **Густав Миклош**
«Сотворение мира». 1928
Собрание М. И. Башмакова

3 | **ЖОРЖ БАРБЬЕ**
Морис де Герен.
«Поэмы в прозе». 1928
Собрание М. И. Башмакова

4 | **На открытии выставки**
«Ар-деко. Книги из собрания
Марка Башмакова».
Государственный Эрмитаж.
Июнь 2018

МАРИНА БЛЮМИН

• ИЗОБРАЖЕНИЯ ВОСПРОИЗВЕДЕНЫ ПО КНИГЕ:
ANGELA VÖLKER. TEXTILES OF THE WIENER WERKSTÄTTE. 1910–1932.
THAMES & HUDSON © 1990, 1994 AND 2004, CHRISTIAN BRANDSTÄTTER, VIENNA

ИЗУЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ ОРНАМЕНТАЦИИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА ПОЗВОЛЯЕТ СДЕЛАТЬ ВЫВОД, ЧТО РИСУНКИ ПЛАТЕЛЬНЫХ ТКАНЕЙ СТАЛИ ИГРАТЬ БОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНУЮ РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ПО СРАВНЕНИЮ С ПРЕДЫДУЩИМ ПЕРИОДОМ. В СОЗДАВАЕМЫХ МОДЕЛЬЕРАМИ РАЗНООБРАЗНЫХ ПРЕДМЕТАХ ОДЕЖДЫ И АКСЕССУАРАХ ЗАЧАСТУЮ ОСНОВНОЙ АКЦЕНТ ДЕЛАЛСЯ ИМЕННО НА ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВАХ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ, ОТЛИЧАВШИХСЯ БОЛЬШОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТЬЮ И КРАСОТОЙ.



Многие узоры демонстрировали новый подход к орнаментации тканей и показывали широкое использование последних достижений изобразительного искусства как в раппортных композициях, так и в способах передачи изображения и цветовом решении. В женских пальто, блузах, юбках и платьях инновационные рисунки приобрета-

ли особое звучание, придавая моделям одежды необыкновенную яркость и способствуя дальнейшему развитию моды.

В качестве убедительного примера, позволяющего показать выдающееся место текстильной орнаментации в модном женском костюме 1910–1930-х годов, выступали ткани, которые производились в Венских мастерских и использовались художниками объединения при пошиве различных моделей одежды.

Начало XX века было отмечено созданием целого ряда различных художественно-промышленных организаций, которые ставили своей целью дальнейшее развитие декоративно-прикладного искусства. Исключительное значение в этой сфере приобрела деятельность Венских мастерских, учрежденных в 1903-м архитектором Йозефом Хоффманом, художником Коломаном Мозером и промышленником Фрицем Верндорфером ¹. В 1903–1910 годах ассоциация активно занималась созданием проектов архитектурных сооружений и комплексным оформлением интерьеров, наладив собственное производство предметов мебели, изделий из металла, кожи, стекла и керамики. Несмотря на то что в первые годы су-

ществования объединения отдел текстиля еще не был организован, художники уделяли особое внимание разработке рисунков декоративных тканей. Об этом свидетельствуют сохранившиеся фотографии санатория в Пуркерсдорфе (Австрия) ² и дворца Стокле (Бельгия) ³.

Через семь лет после основания Венских мастерских было принято решение об учреждении двух новых отделов — текстиля и моды, которые должны были развить коммерческий успех объединения. Они открылись в конце 1910 — начале 1911 года. Отдел текстиля возглавил сам Йозеф Хоффман, а руководителем отдела моды назначили его ученика — Эдуарда Йозефа Виммер-Визгрилля ⁴. Он создавал разнообразные предметы женского костюма, используя продукцию отдела текстиля Венских мастерских.

Ткани, выпускаемые ассоциацией, отличались высочайшим художественным и технологическим уровнем исполнения, поражая современников многообразием и необычностью орнаментальных решений. По большей части это были набивные материи, в которых узор наносился способом ручной печати на лен, хлопок и шелк. Позже, во второй половине 1920-х годов, в Венских мастерских появился еще один способ орнаментации тканей — аэрография. Эти техники позволяли создавать самые разнообразные рисунки, иногда отличавшиеся большой сложностью. Например, некоторые узоры предполагали использование до 24 печатных досок. Кроме того, следует отметить, что в Венских мастерских частично еще сохранялась практика использования одних и тех же тканей как для декоративных целей, так и для одежды.

¹ | **ДАГОБЕРТ ПЕХЕ**
Яблоко Гесперид (Hesperidenfrucht)

1919
Образец ткани
и (вкладка) пижама.
Фото: д'Ора, 1920

² | **ЙОЗЕФ ХОФФМАН**
Аполлон (Apollo)

1910–1911
Образцы ткани

ИЗЫСКАННАЯ ГЕОМЕТРИЯ

ТКАНИ ВЕНСКИХ МАСТЕРСКИХ
В ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ 1910–1930-х ГОДОВ

Однако художники ассоциации постепенно стали уходить от практики предшествующих столетий и начали разрабатывать орнаментальные мотивы специально для костюмных тканей, разграничивая употребление текстильных материалов в зависимости от их назначения.

Надо подчеркнуть, что модельеры Венских мастерских следовали основным тенденциям французской моды, связанной в предвоенный период с направлением неоклассицизма в женском костюме, а в послевоенный период демонстрировали появление нового силуэта в одежде, претерпевшего значительные изменения в сторону его упрощения. Таким образом, важной отличительной особенностью продукции отдела моды в Венских мастерских было, прежде всего, использование тканей с новыми, оригинальными рисунками, которые придавали платьям, блузам, юбкам, пальто чрезвычайно экстравагантный вид и пользовались успехом у клиентов.

Ведущая роль в разработке текстильных узоров принадлежала одному из основателей объединения, руководителю отдела текстиля Йозефу Хоффману⁵. Именно с его именем, прежде всего, должны быть связаны ключевые направления в орнаментации тканей Венских мастерских, включая геометрические рисунки и узоры, основанные на фольклорной традиции.

Блуза, сшитая из ткани «Пчела», и сарафан для сельских прогулок из ткани «Кипр» демонстрировали в узорах Венских мастерских особый вид геометрической орнаментации, связанный с продолжением развития той линии стиля модерн, для которой было характерно тяготение к геометризации форм и орнаментальных решений. Огромное влияние на венцев оказало творчество шотландского архитектора Чарлза Ренни Макинтоша, в произведениях которого наиболее последовательно была разработана система «конструктивного орнамента»⁶. В рисунках «Пчела» и «Кипр» (художник Йозеф Хоффман) геометрические построения сочетались с волнообразными элементами. Круглящиеся, витиеватые узоры встречались в тканях «Рысь» (художник Йозеф Хоффман) и «Марина» (художник Дагоберт Пехе). Их текущие линии и маленькие спиралевидные завитки вызывали самые непосредственные ассоциации с мистическим духом стиля модерн. Фотография из альбома мод за 1913 год показывает блузу с длинными рукавами и круглым вырезом, которая выглядит очень оригинально благодаря особому ритму рисунка «Рысь». Выдающемуся австрийскому художнику Густаву Климту чрезвычайно нравилась ткань «Марина», которая выпускалась Венскими мастерскими в различных колористических сочетаниях. Именно в платье из ткани «Марина» Климт изобразил

Фридерiku Беер-Монти в ее знаменитом портрете в полный рост.

Однако художники Венских мастерских достаточно быстро стали отходить от композиционных построений орнаментальных мотивов модерна. Свои поиски они направили в сторону дальнейшей геометризации растительных мотивов, которые нашли оригинальное звучание в нескольких моделях одежды. Например, ткань Мозера «Альпинист», со стилизованным узором в виде цветов на длинных стеблях, использовалась при пошиве платья с короткими рукавами в стиле ампир. Нижняя его часть была сделана из ткани с черным рисунком на темном фоне, а средняя часть и прямоугольная вставка на груди — из этой же ткани, но с черным рисунком на белом фоне. Благодаря черному верху и белым рукавам нижнего платья получился один из самых красивых женских ансамблей. Он стал визитной карточкой отдела моды Венских мастерских, и по рисунку Милы Кехлер были напечатаны рекламные открытки с его изображением.

Виммер-Визгриль создал оригинальный текстильный рисунок под названием «Муравей», в котором геометризованное изображение красно-розового цветка в шахматном порядке располагалось между рядами чередующихся широких и узких полос черного колера. Эта ткань пользовалась большим успехом у современников. Фотографии главных клиентов Венских мастерских — Сони Книпс и Фридерики Беер-Монти — показывают их в платьях различных фасонов из ткани с рисунком «Муравей». Снимок из альбома мод за 1911 год демонстрирует сшитое из этого же материала роскошное вечернее платье с небольшим шлейфом, а сохранившиеся эскизы Виммер-Визгривля свидетельствуют о том, что данная ткань часто служила для эффектной отделки воротников, рукавов, подолов жакетов и пальто.

Уго Зоветти был автором другого геометрического узора — «Титульный лист», где растительные формы практически потеряли свою узнаваемость. Ритм раппортного построения отличался уже большей сложностью. Из этой ткани в Венских мастерских было сделано домашнее платье с кружевной отделкой. Ткань «Черный дрозд» Мозера показывала окончательный переход художников к созданию абстрактных композиций из геометрических элементов, позволяющий говорить об очевидном влиянии искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей Венских мастерских. Ткань «Черный дрозд» также производилась в различных расцветках. В черно-белом варианте отделом моды было сделано платье, где использовался распространенный прием соче-



1 | **Густав Климт**
Портрет Фридерики Беер-Монти, в платье с узором «Марина» (Marina)
1916. Холст, масло

2 | **Дагоберт Пехе**
Марина (Marina)
1911–1912
Цветопроба на бумаге



3 | **Густав Климт**
на вилле Примавези, в кафтане с узором
Отто Карла Чешки
«Лесная идиллия»
Венский фабричный фотоальбом

4 | **Отто Карл Чешка**
Лесная идиллия (Waldidill)
1910–1911
Образец ткани

тания узорчатой и гладкой ткани, подчеркивающий оригинальность геометрического рисунка.

Йозеф Хоффман в 1908 году разработал изысканный геометрический узор для ткани «Монтесума», в котором акцент был сделан на треугольных и ромбовидных формах, вписанных в квадраты и прямоугольники. Отто Карл Чешка, выполняя иллюстрации к книге «Нибелунги», использовал этот мотив в женских костюмах.

Геометрические орнаменты занимали важное место в продукции тканей Венских мастерских на протяжении всего периода деятельности объединения. Мотив полосы часто встречался в тканях Хоффмана, который использовал контрастное сочетание цветов вертикальных полос, включая в раппортную композицию различную длину отдельных фрагментов полос. Подобный подход к орнаментальному решению позволял придать особый ритм узору. Иногда художник заполнял внутреннее пространство полос изящными геометрическими формами, придавая изысканность узору.

Мария Ликарц, талантливая ученица Хоффмана, создала один из самых оригинальных рисунков тканей — под названием «Ирландия». Узор состоял из различных геометрических фигур, в которых преобладали прямые линии, отличающиеся конструктивными свойствами. В 1915 году Виммер-Визгривль сделал блузку с отделкой из ткани «Ирландия». В 1920-х Ликарц разработала большое количество рисунков для платьевых тканей, созданных под влиянием симультанных рисунков Сони Делоне и художников-конструктивистов. Эскиз платья из ткани «Эбро» (художник Мария Ликарц) демонстрировал новую стилистику конструктивных построений, которая наилучшим образом подходила к фасонам одежды 1920-х годов. В этом же направлении работал и Макс Снисек, автор конструктивистских рисунков платьевых тканей «Папагена» и «Манисса». В них преобладали прямые и зигзагообразные линии. Особый акцент делался на ритме сочленений и разрывов элементов узора, а также на цветовом сочетании. Сохранившиеся эскизы платьев из тканей с этими рисунками свидетельствуют о том, что в 1920-х годах отдел моды Венских мастерских продолжал создавать модели женской одежды в соответствии с последними веяниями.

Кроме геометрических рисунков, разработанных под очевидным влиянием искусства авангарда, художники ассоциации предложили также новые текстильные узоры, связанные с фольклорной традицией. Крупные стилизованные растительные узоры, отличавшиеся наивной, примитивной манерой изображения и яркими расцветками, получили



Эдуард Йозеф Виммер-Визгриль
Муравей (Amise)
1910–1911
Образец ткани



Мария Ликарц
Ирландия (Ireland)
1910–1913
Образец ткани



Йозеф Хоффман
Кречет (Jagdfalke)
1910–1911
Образец ткани

большое распространение в различных моделях одежды.

Первые рисунки тканей, выполненные в наивной манере, относились к 1910–1911 годам. Йозеф Хоффман, несмотря на свою любовь к геометрическим узорам, создал несколько выдающихся рисунков в этом направлении. Так, ткань «Аполлон» представляла рисунок, состоящий из красно-оранжевых колокольчиков с крупными черными листьями в особой примитивной манере. Художница Мила Кехлер в рекламной открытке показала целый ансамбль дамского наряда, где основной акцент был сделан на блузке из ткани «Аполлон».

15 апреля 1911 года в регистрационной книге объединения появилась запись о первой шали, которую отдел моды сшил из ткани «Чиж» (художник Йозеф Хоффман). Ее рисунок показывал прием сознательного наложения различных колеров на контур стилизованного цветка в примитивной манере, что должно было вызывать непосредственные ассоциации с народным искусством. Самое разнообразное применение нашла ткань «Кречет» (художник Йозеф Хоффман) с рисунком из крупных тюльпанов и колокольчиков с листьями. Виммер-Визгриль использовал ее для пошива элегантного жакета под названием «Французенка».

Среди тех художников, что способствовали развитию орнаментальных мотивов, связанных с фольклорной традицией, необходимо особо выделить Карла Отто Чешку. Он придумал несколько оригинальных рисунков, которые использовались при пошиве различных видов одежды. Например, из ткани «Лесная идиллия» с изображением стилизованных растений, цветов и сидящего оленя было создано домашнее платье для Густава Климта. Другая ткань, «Бавария», представляла собой рисунок из крупных плоско трактованных цветов и листьев на темном фоне; из упомянутой ткани отдел моды сшил экстравагантное пальто, сделанное мехом.

Дагоберт Пехе, еще один выдающийся художник объединения, придал этому направлению большую декоративность. Он стал автором значительного количества рисунков

декоративных и плательных тканей в конце 1910-х — начале 1920-х годов и оказал заметное влияние на коллег. Например, из тканей Пехе «Пан» и «Яблоко Гесперид» в отделе моды были сшиты дамские пижамы. Некоторые из них отличались особой элегантностью, тогда как другие имели очень необычный вид и демонстрировали революционный крой, явно опережающий свое время.

Крупные растительные узоры, восходящие к фольклорной традиции, произвели большое впечатление на французского модельера Поля Пуаре. После визита в Вену он основал предприятие «Маленькая фабрика» по производству набивных тканей, пригласив к сотрудничеству художника-авангардиста Рауля Дюфи, хорошо знакомого с народной традицией. Некоторые ткани «Маленькой фабрики» демонстрировали очевидное влияние ассоциации австрийских художников⁷. По примеру отдела моды Венских мастерских Поль Пуаре использовал для пошива моделей одежды собственные ткани, где основной акцент был сделан на крупных стилизованных растительных узорах, выполненных в примитивной манере. Они принесли французскому модельеру еще большую славу.

Венские мастерские внесли существенный вклад в развитие текстильной орнаментации, обогатив декоративные и плательные ткани новыми узорами, а также оказали заметное влияние на моду первой четверти XX века.

Исследование искусства авангарда сегодня достигло той стадии, когда появилась возможность для более полного изучения различных его проявлений, в том числе и в области текстиля. За последние годы в научный оборот были введены новые сведения и факты, которые скорректировали общую картину художественной жизни стран Западной Европы и России, что позволило выявить особенности влияния авангардных течений на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х. Детальное рассмотрение этого многогранного явления предоставило возможность определить и показать его основные векторы, которые во многом определялись деятельностью художников авангарда (Рауль Дюфи, Соня Делоне, Казимир Малевич, Любовь Попова, Варвара Степанова), художественно-промышленных объединений (Венские мастерские), а также работой выпускников центров дизайна (Баухауз, ВХУТЕМАС).

1. См.: Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Köln, 1996. С. 361.

2. Оформление санатория «Вестенд» под Веной, в деревне Пуркерсдорф, было заказано Й. Хоффману и художникам объединения в 1904 году.

3. Оформление дворца Стокле в Брюсселе выполнялось Венскими мастерскими под руководством Й. Хоффмана с 1905 по 1911 год.

4. Э. Й. Виммер-Визгриль возглавлял отдел моды в 1910–1922 годах, а в 1922-м его место занял М. Снисшек.

5. См.: Samuels C. Art Deco Textiles. London, 2003. P. 7.

6. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. М., 2001. С. 147.

7. См.: Volker A. Textiles of the Wiener Werkstätte: 1910–1932. London, 2004. P. 203.

ЧИСТЫЙ ОБРАЗЕЦ ИСКУССТВА — ПРОЕКЦИЯ В БУДУЩЕЕ

ВРЕМЕНЕМ РОЖДЕНИЯ АР-ДЕКО ЧАСТО НЕ СОВСЕМ СПРАВЕДЛИВО НАЗЫВАЮТ 1925 ГОД, КОГДА В ПАРИЖЕ СОСТОЯЛАСЬ ФАНТАСМАГОРИЧЕСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА СОВРЕМЕННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ И ПРОМЫШЛЕННЫХ ИСКУССТВ. НАВЕРНОЕ, ЭТО НЕУДИВИТЕЛЬНО, ВЕДЬ ИМЕННО ПОСЛЕ НЕЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ПОЯВИЛОСЬ САМО НАЗВАНИЕ «АР-ДЕКО». ОДНАКО ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДАННОГО СТИЛЯ НЕСКОЛЬКО БОЛЕЕ СЛОЖНАЯ, ЗАПУТАННАЯ И ЗАГАДОЧНАЯ ОДНОВРЕМЕННО.

Не будем забывать, что начало XX века в Европе — это, среди прочего, время торжества Modern Art, или Art nouveau (в русском варианте: «новый стиль», модерн). Для одного из его создателей, Уильяма Морриса, главной идеей стала чарующая эстетическая иллюзия средневекового прошлого. Он исповедовал идеи Карлейля и Рёскина. Именно у него романтизм и прагматизм оказались синтезированными, и возникла грандиозная эстетическая химера европейской культуры, неумолимо продвигающей к своему кризису. И до Морриса жили надежды на «неоаристократический» дух и «неоготический» стиль, но только он может считаться творцом возникшего в Англии Modern Style, смысл которого — средневеково-социалистическая утопия — быстро оказался погребенным под роскошью произведений искусства.

Моралистическая проповедь Морриса сводилась к переосмыслению искусства Средневековья и гипертрофически идеализированного социального уклада феодализма. Две утопии — эстетическая и социальная — слились в единое целое, а ожидаемая «целостная среда», в основу построения которой положен принцип равенства утилитарного и художественного начал, не появилась. Тем не менее примерно на 10 лет повсеместно в Европе утвердился «новый стиль». Он был утонченно красивым, изысканным, каким угодно, но не живым, на века оставшись прекрасным свидетельством неизъяснимой тоски кризиса по утраченной гармонии жизни.

Бертран Рассел оставил весьма точное предостережение: «Вобрать в самую сокровенную обитель души те властные силы, игрушками которых мы являемся, — смерть и утрату, невозвратимость прошлого и беспомощность человека перед слепым метанием Вселенной от одной тщеты к другой, почувствовать и узнать эти вещи — значит одержать над ними победу. Вот почему прошлое обладает столь магической властью. Красота его недвижимых и безмолвных картин похожа на зачарованную чистоту поздней осени: листья продолжают полыхать золотым сиянием, пока первый порыв ветра не сорвет их с ветвей. Прошлое не изменяется и никуда не стремится, оно крепко спит после судорог и лихорадки жизни; то, что было страстью и погоней, мелочным и преходящим, постепенно развеялось, а вещи прекрасные и вечные светят из прошлого, подобно звездам. Красота прошлого для души низкой невыносима; но для души, покорившей судьбу, — это ключ к религии» (Рассел Б. Почему я не христианин : Избр. атеист. произведения. М., 1987. С. 21).

Покорить судьбу Моррису не удалось. Он не заметил, как, создавая импульс «вживания» в искусственную

* Аркадий Извеков — генеральный директор дома «Картье» в Санкт-Петербурге.

АРКАДИЙ ИЗВЕКОВ *
● ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ АВТОРОМ

Браслет
Cartier, Нью-Йорк. 1925.
Платина, бриллианты, алмазы, бриллиантовой и простой круглой огранки, изумруды и рубины-кабошоны, оникс
2,56 × 19,1 × 0,28 см
Провенанс: Луис Грейврет Кауфман. Коллекция Cartier. © Cartier



Брошь-подвес, брошь
Cartier, Париж. 1914
15,9 × 5,3 см
Парижский архив Cartier
© Cartier

эстетическую среду, окружающую человека вещами, сделанными в «едином средневековом стиле»: от обоев и занавесей до мебели и костюма, он одновременно создал собственный театр жизни. Грань между театром и жизнью часто вообще оказывалась стертой. «Постановки» и на театральной сцене, и в жизни заменили саму жизнь; духовное подменялось душевным, трагическое — трогательным, что, наконец, стало утомительным. Эстетическое движение, потерявшее связь с невиданно меняющейся жизнью, быстро уступило место другим порывам.

Не то чтобы не дожидаясь финала, но еще в период самого расцвета «нового стиля», признанный гений ювелирного искусства Луи Картье старается рассмотреть в искусстве принципиально новое направление. Его никогда не интересовала эстетика преобразованного прошлого. Наоборот, он смотрел только вперед, только в будущее. И в нем он рассмотрел нечто такое, чего никто другой еще и представить не мог. И хотя в ту пору даже понятия такого не существовало, ныне мы можем смело утверждать: это были первые образцы того, что более чем через 20 лет назовут стилем ар-деко.

Первые эскизы в новой стилистике, созданные дизайнерами Cartier в 1902–1904 годах, поражают. Прежде всего, они продолжают геометрические идеи стиля «гирлянда», созданного Альфредом Картье еще в конце XIX столетия. Но безусловно новыми в них были изысканный геометризм

БЕЗУМНЫЕ ГОДЫ

Из статьи в каталоге выставки
в Государственном Эрмитаже
1994 года

11 ноября 1918 года закончилась Первая мировая война — было подписано перемирие в Ретонде. Франция вышла из войны победительницей. Но какой ценой! 1,4 миллиона убитых, 600 тысяч инвалидов, семь процентов территории разорено, промышленные источники, огромные государственные долги...

Однако эйфория победы заставила в какой-то мере забыть об ужасах смерти и масштабах разрушений. После невзгод и лишений появилось неудержимое желание наслаждаться жизнью. Эта сильнейшая жажда жизни стремилась найти новые пути своего удовлетворения. Ведь теперь все должно было измениться. Следовало освободить тела и души от условностей лицемерного и ограниченного общества, несущего ответственность за пережитую катастрофу. Буржуазная Франция стала вершить собственный суд. Появление новых течений в литературе и искусстве — дадаизма и затем сюрреализма — символизировало в полной мере эту критическую позицию, соединенную с иронией, с желанием претупить все границы дозволенного.

Это были безумные годы! Вновь, как во времена Второй империи, весь мир с вожделием смотрел на Париж — Париж Жозефины Бейкер, Мориса Швалье, Поля Пуаре, Кеса ван Донгена... А в центре этого праздника был, конечно же, Русский балет Дягилева. Это было нечто ошеломляющее! Сергей Дягилев приглашал к себе все великие таланты, и они откликались на его призыв: Пикассо, Ларионов, Дерен, Гончарова, Матисс, Брак, Макс Эрнст, Стравинский, Орик, Мийо, Пуленк, Эрик Сати, Кокто... Большинство из них до войны были реформаторами традиционной эстетики и теперь стали лидерами интеллектуальной жизни, опираясь на собственные открытия 1905–1910 годов. Художественный авангард переживал свой расцвет благодаря психологическим и социальным потрясениям, вызванным мировой войной. Он помог Франции выйти из исторического кризиса и принять жизнь в обновленных формах.

Изменение моды — еще одно свидетельство взаимосвязи между переломом в жизни общества, вызванным



и загадочность рисунка, предвещавшие никому доселе не известную форму ювелирного украшения. А первые изделия — две теперь уже легендарные броши — превзошли все ожидания. В них ничего из прошлого, ничего такого, что прежде было бы уже опробовано. Чистый образец искусства, спроецированного в будущее.

Самое поразительное в данном случае, пожалуй, то, что в решение новаторской задачи в ювелирном искусстве, декоративно-прикладном по своей сути, оказались заложены основополагающие идеи большого архитектурно-художественного, дизайнерского стиля. Даже, возможно, и не стилиа, а целой эпохи.

И это действительно уникальный случай. В общем силуэте и в интерьерах бесспорного символа торжества ар-деко в США — Крайслер-билдинг, построенного в 1930 году, — поразительным образом угадываются идеи, воплощенные творцами Cartier в миниатюрных произведениях искусства почти за 30 лет до его создания.

К концу 1920-х у ар-деко появляется набор отличительных признаков. Это культ изысканности и синтетизм в реализации творческих задач. Сплав экзотических мотивов, ультрановых материалов и технических приемов, новейших тенденций в искусстве дал поистине уникальный результат. В произведениях мастеров Cartier все эти тенденции, ставшие универсальными, отразились в полной мере. Мотивы искусства Древней Индии, Египта, Китая сочетаются с удивительными по изысканности анималистическими темами. Самая неожиданная комбинация материалов — платины, изумру-

дов, бриллиантов, оникса, кораллов — дает уникальный эффект абсолютной новизны. И все это незаметно, но неколебимо покоится на совершенстве технических приемов создания ювелирных украшений.

И еще одно следует добавить. Ар-деко совершенно не случайно считают высшим стилистическим достижением XX столетия. Он явил миру затрагивающий глубинные струны человеческих чувств пример сочетания классики и новаторства, монументальности и возвышенной легкости, угловатой геометрии и текучести линий, ярких красок и стального блеска, элегантности и эпатажа. А еще ар-деко остался стилем, ответившим буржуазному запросу на роскошь и исключительность предельно благородным образом.

1 **Брошь-подвес**
Cartier, Париж. 1914
14,7 × 8,7 см. Парижский
архив Cartier. © Cartier

2 **Брошь**
Cartier, Париж. 1913
Золото, платина,
сапфиры-кабошоны,
белая и зеленая эмаль
5,5 × 2 × 0,5 см
Провенанс:
графиня Гогенфельзен
Коллекция Cartier. © Cartier

3 **Брошь-подвес**
Cartier, Париж. 1913
12 × 5,2 см. Парижский
архив Cartier. © Cartier

войной, и активным ощущением жизни, которое утверждал авангард. Женщины по-новому взглянули на самих себя. Заменяв мужчин на производстве и в конторе, оставшись вдовами или обреченными на одиночество, они научились полагаться только на себя. Многие из них быстро оценили достоинства достигнутой эмансипации. Поль Пуаре, бесспорный глава парижских модельеров довоенного времени, осознал эту значительную перемену и предложил в своих костюмах идти по пути раскрепощения тела женщины, уже освободившей от оков собственный дух. Он избавил их от тесного корсета и подарил им простые прямые платья из легких тканей, которые больше подчеркивали подвижность, стремительность, нежели женственность.

Коко Шанель, Пату, Лелонг последовали его примеру. Костюм не воплощал больше образ женщины — матери семейства, не отражал устойчивое благополучие ее общественного положения, но новую жизнь, независимую и полную радостей. Прически стали более короткими, юбки — менее длинными. Ноги могли двигаться в ритме чарльстона. Эмансипированная женщина, тоненькая и плоскогрудая, стала спутницей мужчины в работе и развлечениях.

Отныне женщины полюбили работу, спорт, автомобиль и дансинг. Мода сопровождала эту метаморфозу и способствовала ей. То же самое можно сказать и о ювелирном искусстве.

Ювелиров больше не интересовали ни бриллиантовые гирлянды, предназначавшиеся для супруг богатых буржуа, ни изделия стиля модерн с их причудливо изгибающимися линиями, украшавшие таинственных женщин — полуангелов-полудьяволов. В моде теперь также возобладал вертикальный силуэт: длинные цепочки на легких платьях, длинные висячие серьги под короткими стрижками. Узкие или широкие браслеты покрывали обнаженные руки. Броши равноправно прикреплялись то здесь, то там: на плече, на груди или на поясе. Часы, символ деловой женщины, носились на запястье. Появилось много средств для макияжа (белая пудра на лице, ярко-красные губы, подведенные черным глаза). Последний штрих в этом новом женском образе — сигарета и изящная сумочка, где хранилось все необходимое.

СТАРОЕ ИСКУССТВО



64/70 ЛЕЙДЕНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

72/80 РЕМБРАНДТ 82/89 ЛАНГОБАРДЫ

ДЕЛИКАТНЫЙ И УТОНЧЕННЫЙ ДИАЛОГ

ШЕДЕВРЫ ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА
ОДНОГО ИЗ САМЫХ ИЗВЕСТНЫХ МИРОВЫХ
ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ*, НАЗВАННОГО В ЧЕСТЬ
НИДЕРЛАНДСКОГО ГОРОДА, ГДЕ РОДИЛСЯ РЕМБРАНДТ,
ПРЕДСТАВЛЕНЫ ВМЕСТЕ С РАБОТАМИ
ЛЕЙДЕНСКОЙ ШКОЛЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА НА ВЫСТАВКЕ
«ЭПОХА РЕМБРАНДТА И ВЕРМЕЕРА.
ШЕДЕВРЫ ЛЕЙДЕНСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ».

*
Лейденская коллекция была создана в 2003 году Томасом Капланом и его женой Дафной Реканати-Каплан и включает в себя около 250 живописных и графических работ. Коллекция впервые была показана миру в 2017 году в Лувре. Затем выставки с успехом прошли в Национальном музее Китая (Пекин) и Музее Лун (Шанхай). В 2018 году шедевры Лейденской коллекции принимают в России ГМИИ имени А. С. Пушкина и Государственный Эрмитаж.



Геррит Дау
Торговка сельдью
Около 1670–1675
Дерево, масло
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. № ГЭ 890

В экспозицию вошли 82 произведения из лейденской коллекции: 12 картин Рембрандта, работы Франса Халса и Яна Вермеера, а также учеников Рембрандта (Геррита Дау, Фердинанда Бола и Говерта Флинка). Кроме того, сюда включены два рисунка: «Отдыхающий молодой лев» Рембрандта и «Голова медведя» Леонардо да Винчи.

В экспозиции восемь эрмитажных шедевров. Картины школы тонкой живописи вступают в диалог с произведениями из лейденской коллекции. Часть работ являются различными вариантами одного сюжета, например изображения пожилой женщины у камина Якоба Врела или «Торговка сельдью» Геррита Дау. Некоторые из них образуют пары: в частности, эрмитажная картина «Разбитое яйцо» Франса ван Мириса Старшего, изображающая молодую крестьянку, составляла, вероятно, пару к «Отдыхающему путнику» Ван Мириса Старшего из лейденской коллекции.

На выставке — шедевры раннего, лейденского периода творчества Рембрандта, из серии аллегорий чувств: «Извлечение камня глупости (Аллегория осязания)», «Три музыканта (Аллегория слуха)» и недавняя находка — «Пациент, упавший в обморок (Аллегория обоняния)», самое раннее из произведений, подписанных художником. Зрелый период творчества Рембрандта, связанный с длительной и плодотворной работой в Амстердаме, представлен «Портретом мужчины в красном дублете», «Девушкой в расшитой золотом накидке», «Автопортретом с затененными глазами». Знаме-

нитая «Минерва», одно из важнейших произведений данного периода, — кульминация серии схожих исторических картин, которые написаны Рембрандтом в середине 1630-х годов и изображают героических женщин древности (к этой серии монументальных мифологических женских образов относится и находящаяся в Эрмитаже «Флора»).

Уникальна возможность увидеть одну из 36 работ Яна Вермеера Делфтского, известных в мире, — «Девушка за верджинелом». Эта поздняя картина предположительно написана на холсте из того же рулона, что и другое произведение Вермеера — «Кружевница» из постоянной экспозиции Лувра.

Кроме того, представлены «Портрет Самюэла Амппинга» и «Портрет Конрада Витора» Франса Халса, харлемского живописца, известного в первую очередь как мастер оригинальных портретов.

Особый раздел выставки составляют картины лейденской школы тонкой живописи. Эти небольшие работы, написанные на дереве и меди, отличающиеся особой виртуозной техникой и чистым колоритом, всегда были предметом острого коллекционерского интереса. Экспонируемые произведения представляют широкий спектр жанров голландской живописи XVII века. Помимо исторических композиций, портретов и жанровых сцен, в них нашли отражение также очаровательные анималистические композиции. Исключительно высокая сохранность этих шедевров дает возможность любоваться техническим совершенством, виртуозной живописной техникой исполнения, которой владели голландские мастера.

Также на выставке представлены работы Геррита Дау, Франса ван Мириса Старшего, Герарда Терборха, Габриэла Метсю, уникальная картина «Явление ангела Агари», написанная Карелом Фабрициусом, — одна из 16 работ художника, сохранившихся до наших дней.



Питер Ластман
Давид и Урия
1619
Дерево, масло
Лейденская коллекция, Нью-Йорк



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

В Лаборатории научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа Ирина Соколова представляет журналистам четыре эрмитажные работы голландских живописцев, вошедшие в состав экспозиции: «Портрет старика» Яна Ливенса, «Старушка у камина» Якоба Врела, «Сарра вводит Агарь к Аврааму» Адриана ван дер Верфа и «Торговка сельдью» Геррита Дау. Август 2018

Мы хотели показать две коллекции в диалоге. В наше время удалось создать исключительную коллекцию, которая корреспондируется со старыми музейными собраниями. Отбор картин Лейденской коллекции напоминает отбор картин XVIII века не случайно: эти мастера пользовались очень высоким спросом у коллекционеров XVIII столетия (прежде всего, конечно, Рембрандт и его окружение, мастера лейденской школы, тонкого письма). Маленькие картины всегда очень ценились, они на антикварном рынке имели самую высокую стоимость и были такими желанными для знатоков. Все они еще в XVIII веке попали в прославленные коллекции.

Так получилось, что восемь вещей из нашего собрания могут составить диалог с произведениями Лейденской коллекции. Думаю, этот скромный и уважительный способ представить две коллекции сразу, показать новые аспекты осмысления собрания, созданного в XXI веке, говорит нам, что рынок не истощен, что люди, обладающие вкусом, финансовыми возможностями и подлинной страстью к искусству, могут собрать уникальную коллекцию.

Картины Эрмитажа представлены в золоченых рамах, отличающихся от черных рам XVIII века Лейденской коллекции, за образцы для которых взяты рамы эбенового дерева, широко распространенные тогда в Нидерландах.

Ирина Соколова, главный научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства, хранитель голландской живописи Государственного Эрмитажа



Михаил Пиотровский

Лейденская коллекция вступает в многообразный диалог с нашими голландцами золотого века. Эрмитажное собрание начиналось с Халсов. Два Франса Халса вместе с оставшимися нашими создают удивительную симфонию мастерства мазка, силы кисти и таинственного блеска краски. Изысканные мастера тонкой живописи лейденской школы так хорошо сочетаются с нашими Герритами Дау и Франсами ван Мирисами, что кажется, будто они всегда были тут. А вот Яны Стены в Лейденской коллекции — совсем иные. Наши грубее и больше похожи на Голландию Петра Великого.

ТОМАС КАПЛАН ¹

МИССИЯ — ПОДЕЛИТЬСЯ

О ВЫСТАВКЕ В ЭРМИТАЖЕ

Я привез в Эрмитаж свою семью четыре года назад, это можно назвать паломничеством.

Выставка совместно с работами из коллекции Эрмитажа — впервые с момента экспонирования Лейденской коллекции в Лувре. Мы очень взволнованы, это большая честь. Изящный способ, которым Ирина Соколова подобрала для выставки картины из коллекции Эрмитажа, вызывает огромное удовлетворение. Иметь возможность экспонироваться в Эрмитаже — исключительная честь. Если Амстердам для Рембрандта — Мекка, то Санкт-Петербург — Медина.

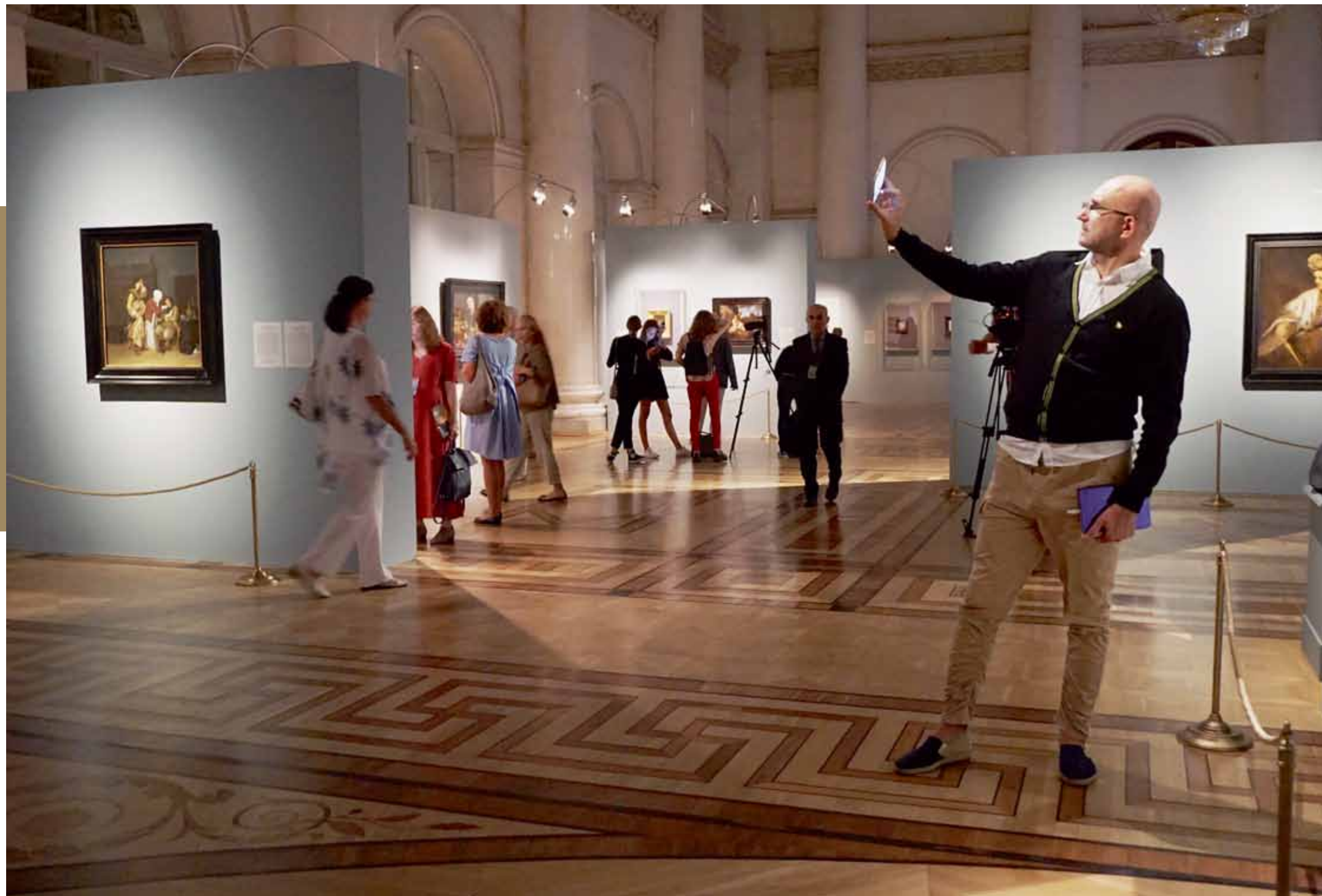
О КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИИ И ЕКАТЕРИНЕ ВЕЛИКОЙ

Для меня Рембрандт был страстью всей жизни. Даже когда мы начали собирать картины 15 лет назад, я на самом деле не верил, что у нас когда-нибудь будет хотя бы одна работа Рембрандта. За первые пять лет коллекционирования мы могли покупать в среднем по одной картине еженедельно. Это нельзя повторить. Рембрандт, Геррит Дау или Франс ван Мирис — мы владеем более чем 40 процентами картин этих художников из числа находящихся в частных коллекциях. У нас есть уникальные работы Вермеера и Карела Фабрициуса.

Нам повезло, действительно повезло, что те коллекционеры, которые могли бы конкурировать с нами, направили внимание на другие произведения искусства. Мы сумели воспользоваться этим и действовали так активно, как в свое время Екатерина Великая. Дилеры говорили нам: «Вы собираете коллекцию, как российская императрица. Когда нам остановить предложения?» Я отвечал: «Спасибо, сравнение очень лестно. Мы по-прежнему покупаем».

¹ **Томас Каплан (р. 1962)** — предприниматель и коллекционер (США). Владелец крупнейшего частного собрания голландской живописи XVII века — Лейденской коллекции.

² **Лейденская коллекция** принадлежит Томасу Каплану и его супруге Дафне Реканати-Каплан.



Посетители выставки «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Октябрь 2018

С САМОГО НАЧАЛА МЫ ПРИНЯЛИ ОСОЗНАННОЕ РЕШЕНИЕ НЕ ДЕРЖАТЬ КОЛЛЕКЦИЮ У СЕБЯ В ДОМЕ, НИ ОДНО ИЗ 200 НАШИХ ПОЛОТЕН НЕ СТАЛО ИСКЛЮЧЕНИЕМ. МЫ ВЕРИЛИ, ЧТО БЛАГОДАРИ НАШЕЙ СТРАСТИ ПОЯВИТСЯ КОЛЛЕКЦИЯ, ОТКРЫТАЯ ДЛЯ МУЗЕЕВ.

ПЕРВЫЕ 15 ЛЕТ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ МЫ БЫЛИ АНОНИМНЫ, НО И ТОГДА ПЕРЕДАВАЛИ РАБОТЫ ИЗ СВОЕЙ КОЛЛЕКЦИИ НА ВЫСТАВКИ В МУЗЕИ БОЛЬШЕ ДРУГИХ — В 40 МУЗЕЕВ ПО ВСЕМУ МИРУ.

О КОЛЛЕКЦИИ

Коллекция очень большая. У каждой работы есть история приобретения, происхождения, мы не всегда знаем, что с ними происходило, что они видели со стен. Но когда я смотрю, например, на «Минерву», я не перестаю удивляться, что она в моей коллекции. Я не могу привыкнуть, что у нас есть Вермеер, Карел Фабрициус, «Мальчик в тюрбане» Яна Ливенса — исключительные вещи. Я мог бы часами говорить об этом.

Понятно, что мы не боялись плыть против течения, собирая такую коллекцию и показывая ее в музеях. Не наше дело, как другие формируют и используют свои коллекции. Мы очень уважительно относимся к свободному выбору. Наш подход — единственно возможный для нас. Я не могу себе представить, что картины будут отделены от публики. Я помню реакцию девушки с маленьким мальчиком в Музее Гетти — я сказал тогда жене, что мы просто обязаны показывать все наши картины. И она ответила, что согласна. Это было очевидно для нас обоих.

За последний год мы приобрели несколько работ Рембрандта. Пока мы можем покупать, почему нет?

ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018



Для слабовидящих посетителей выставки специалисты Государственного Эрмитажа создали копии картин, которые можно «видеть руками». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. 2018

О ЦЕЛЯХ

Миссию, сформулированную с самого начала, — поделиться — определили слова Льва Толстого о радости от того, что у тебя есть цель, бóльшая, чем ты сам, о том, что ты служишь цели, выходящей за рамки твоих собственных интересов. Мы отдаем картины на выставки, чтобы поделиться ими.

Теперь мы делаем это под собственными именами², пропагандируя ценности, отчаянно нуждающиеся в пространстве, пользуясь вниманием широкой аудитории к Рембрандту. Мы не циники, мы уверены, что именно сейчас следует использовать любую возможность для создания условий взаимного уважения и терпимости. Мы полагаем, настало время не сжигать, а строить мосты между людьми. Рембрандт, которого мы считаем самым универсальным из художников — из-за влияния, оказанного им на многих величайших мастеров, следовавших за ним, — замечательный инструмент, каковой мы обязаны использовать. Иными словами, у нас есть инструменты для решения наших задач: наша страсть и Рембрандт в качестве уникальной визитной карточки.

Прием, который мы получили в ходе показа коллекции во Франции, Китае, а теперь и в России, был экстраординарным. Мы с нетерпением ожидаем продолжения нашей миссии в следующем году в самом сердце Ближнего Востока — в Абу-Даби.

ЧТО БУДЕТ ДАЛЬШЕ

Я не делаю никаких предположений. У меня есть несколько больших увлечений, Рембрандт — одно из них. Возможно, вы будете удивлены, узнав, что сохранение дикой природы также важно для меня. Охрана «больших кошек»: тигров, леопардов, снежных барсов... их много и в России.

Я не предполагаю, что мои дети станут придерживаться моих ценностей, я хочу, чтобы они придерживались собственных. Будет то, что будет. Вероятно, все, что мы решим сделать с нашей коллекцией, будет определено, пока я жив.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

ШЕДЕВРЫ ЛЕЙДЕНСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ

05 09
2018

ЭПОХА РЕМБРАНДТА И ВЕРМЕЕРА

Дворцовая пл., д. 2, Николаевский зал

www.hermitagemuseum.org

13 01
2019



THE LEIDEN
COLLECTION



СБЕРБАНК

Генеральный спонсор выставки – ПАО Сбербанк. Генеральная лицензия Банка России на осуществление банковских операций № 1481 от 11.08.2015 г.

реклама 0+

РЕМБРАНДТ Харменс ван Рейн

Аман узнаёт свою судьбу

Около 1665

Холст, масло. 127 × 116 см

Поступила в 1773 году. Приобретена из собрания Блэквуда в Лондоне

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Инв. №ГЭ752

● ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБЕНИН © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018



МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ ¹

РЕМБРАНДТ. БИБЛЕЙСКИЕ ИСТОРИИ

**РЕМБРАНДТ И ВЕТХИЙ ЗАВЕТ —
ЭТО ОСТРАЯ ТЕМА, НА КОТОРУЮ ДЕЛАЛОСЬ
НЕМАЛО ВЫСТАВОК ² И НАПИСАНО МНОГО КНИГ.
ЭТО ТЕМА ИЗ ТЕХ, КОТОРЫМИ ЖИВУТ МУЗЕИ
И МУЗЕЙНАЯ НАУКА, ПОВОД ПОГОВОРИТЬ
О РАЗНЫХ АСПЕКТАХ МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ,
МУЗЕЙНЫХ АТТРИБУЦИЯХ.**

ИИа картине вы видите ветхозаветного, украшенного драгоценностями восточного вельможу. Он уходит от другого очень важного лица, у которого поверх тюрбана корона: очевидно, это царь, правитель. Уходящий прижимает руку к груди: это явно знак покорности, знак подчинения. Есть и еще одна фигура — осуждающего пожилого человека.

У сюжета картины есть несколько вариантов объяснения. Одно объяснение (уже второй половины XX века, рожденное в Эрмитаже): на картине Давид и Урия. Давид, царь Израиля, увидел из окна красивую женщину Вирсавию и сошелся с ней. Муж Вирсавии, Урия Хеттеянин, был военачальником. Давид послал Урию с письмом к главному полководцу: в письме говорилось, что Урия должен быть направлен на самый опасный участок военных действий и жалеть его не надо. И его не жалели — он погиб. Одна из теорий: на картине изображена сцена, когда Давид посылает Урию на смерть — и тот чувствует это. В упомянутом толковании третьим персонажем оказывается пророк Натан (Нафан), который, как известно, призывал Давида раскаяться. Правда, он делал это уже потом, когда все свершилось, поэтому не все сходится. Но это только одно из объяснений.

Есть у картины и другие варианты сюжета. Один из них: царь Саул отсылает своего сына Ионафана.

И другое объяснение, которое и сейчас существует рядом с вариантом сюжета Давида и Урии и многими принимается как более достоверное: на картине изображен момент, когда Аман узнаёт свою судьбу. Это сюжет из знаменитой Книги Эсфири (Есфири) ³. Персидская империя, город Сузы, царь Ксеркс (Артаксеркс). В городе Сузы живет большое количество иудеев, в том числе и Эсфирь, молодая новая жена царя Ксеркса. А у него есть визирь Аман, грубый, злой и надменный человек. И вот такому человеку отказался поклониться Мордехай — иудейский мудрец и воспитатель Эсфири. Тогда Аман безумно разозлился и решил, что он уничтожит и Мордехая, и весь его народ. Он получил на это разрешение у царя Ксеркса. Однажды Мордехай, увидев пророчество, спас Ксеркса от гибели, от покушения, но тот про это забыл. Эсфирь нашла способ напомнить царю о том случае, повернула колесо истории вспять:

вместо того чтобы уничтожить всех иудеев, Ксеркс, напротив, приказал повесить Амана.

История это библейская. Библия — книга вечная и пригодная для всех народов. Ее многие, в частности в Голландии XVII века, воспринимали как относящуюся к истории страны, как некий символ голландского патриотизма. Ею вдохновлялись, новая молодая нация Нидерландов, боровшаяся с Испанией и освободившаяся только что от Испании, тоже была неким избранным народом, как они сами себя ощущали: голландцы, протестанты, кальвинисты. История Эсфири, дистанцированная от национальных корней, была очень популярна — история о том, что народ, угодный Богу, спасется в самых трудных ситуациях. Голландцы относили это к себе ⁴. Поэтому дам, важных для голландской истории, тогда называли «новыми Эсфирями» — и ставились пьесы на данный сюжет. В Голландии золотого века, в эпоху Рембрандта, это был стереотип, образец истории борьбы за свой народ ⁵.

Другой музейный сюжет: в 2006 году, когда весь мир праздновал юбилей Рембрандта, Музей искусства и истории иудаизма в Париже ⁶ попросил у нас эту картину. Работы Рембрандта мы даем очень редко, это наши главные сокровища, выставки должны быть очень значимыми. Сначала мне как директору казалось, что вроде не совсем та выставка, куда можно давать такую важную картину. Но меня стали уговаривать очень авторитетные люди в музейном сообществе Франции, специалисты, с которыми мы много работаем, много советуемся, которые входят в наш Консультативный совет, убеждали меня, что получится очень серьезная выставка; такой она и получилась ⁷. Мы представили эту картину, была издана прекрасная книга, позволяющая очень многое понять, было много откликов в прессе.

Все это укладывается в дискуссию «Рембрандт и иудеи», «Рембрандт и Ветхий Завет», которая постоянно существует в искусствоведении. Мы знаем, что Рембрандт жил в еврейском квартале и очень много писал на библейские темы. В XIX веке существовала добрая легенда, что Рембрандт был необыкновенным юдофилом, что для него иудейская культура была самой важной, самой главной, самой интересной, что он изображал в основном

● ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБЕНИН
© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018



ПИТЕР ЛАСТМАН
Авраам на пути в Ханаан
1614. Холст, масло. 72 × 122 см
Поступила в 1938 году
Приобретена у частного лица
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ8306

евреев и Христа писал с евреев. В последнее время появилась другая теория — про то, что всё наоборот, что Рембрандт, как нормальный кальвинист, не очень евреев любил, но много с евреями в Амстердаме встречался, поскольку жил рядом. На самом деле существует золотая середина, и на французской выставке она была выдержана: было показано, что евреи занимали важную часть культурной жизни Амстердама в золотой век, но не самую главную. Речь у Рембрандта идет в первую очередь о Ветхом Завете — и об иудеях как источнике знаний о нем, что было чрезвычайно важно для протестантской Голландии (напомню, суть протестантства — обращение именно к Ветхому Завету, глубокое проникновение в его этику и эстетику).

Амстердам XVII века, куда тогда переселились евреи из Португалии, представлял собой место очень большой терпимости. Евреев-переселенцев было много, они жили в еврейском квартале, строили новые синагоги (и до сих пор еврейская община Амстердама очень велика). Все евреи в Португалии (испанские сефарды) были обращены в христианство — и стали возвращаться в иудаизм только в Голландии. Для этого им пришлось выписывать в Голландию раввинов и учителей из Северной Африки, из мусульманских стран, потому что, в отличие от Европы, в мусульманских странах не заставляли евреев принимать ислам — и там сохранились общины, учителя. Именно поэтому и тогда у голландских иудеев был большой интерес

к реалиям древней жизни, которая отражена в Ветхом Завете, к ее деталям. Это знание было востребовано кальвинистами. Кальвинисты — люди жесткие, нетерпимые (впрочем, больше к себе, чем к другим), но движение к Ветхому Завету сделало их немного более толерантными.

РЕМБРАНДТ — ХУДОЖНИК, ПИСАВШИЙ ИСТОРИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ, УВЛЕЧЕННЫЙ СЮЖЕТАМИ ЕВРЕЙСКИМИ, ВЕТХОЗАВЕТНЫМИ, ЧЕРПАЛ, КОНЕЧНО, ГРОМАДНОЕ КОЛИЧЕСТВО МАТЕРИАЛОВ В ЭТОЙ СРЕДЕ, У ЭТИХ ЛЮДЕЙ, МНОГО ОБЩАЛСЯ С НИМИ, СПРАШИВАЛ И МНОГОЕ УЗНАВАЛ У НИХ.

Важно понимать, что библейские истории приходили к голландским художникам не только из Библии. В протестантской среде была очень распространена книга Иосифа Флавия ⁸ «Иудейские древности», где немного специфически пересказывались библейские сюжеты.

В Эрмитаже есть картина Питера Ластмана, учителя Рембрандта, — она посвящена Аврааму, входящему в землю Ханаанскую.

Есть два представления об Аврааме: иудейское, где он обычный человек, с эмоциями и верой в единого Бога, и у Иосифа Флавия — образ ученого, мудреца, который чуть ли не высчитал истину, что Бог един. Именно такой мудрец изображен у Ластмана: в корзинке Авраама, которую везет мул, — астрология, книга; ученый приехал в Палестину, а не пастух и торговец из Месопотамии.

У Рембрандта тоже находят влияние Иосифа Флавия.



1 | **РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС ВАН РЕЙН**
Прощание Давида с Ионафаном
1642. Дерево, масло. 73 × 61,5 см
Поступила в 1882 году из дворца Монплешир в Петергофе. Приобретена в 1716 году
Происходит из собрания Яна ван Бёнингена
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ713

2 | **РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС ВАН РЕЙН**
Жертвоприношение Авраама
1635. Холст, масло. 193 × 132 см
Поступила в 1779 году. Приобретена из собрания Р. Уолпола в замке Хоутон-холл (Англия)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ727

«Прощание Давида с Ионафаном» Рембрандта — самая знаменитая картина из тех, которые приобретались для художественной коллекции Петра Великого. Сюжет картины на протяжении ряда лет имел различное толкование. Современные исследователи связывают замысел Рембрандта с библейской историей из Первой книги Царств.

Давид, убивший Голиафа, стал военачальником у Саула и, по существу, сделал Саула властелином над всем Израилем. Он очень подружился с сыном Саула — Ионафаном. Только Саул стал завидовать Давиду и решил его убить — слишком много славы было у этого будущего царя и завоевателя Иерусалима. Ионафан по просьбе Давида выяснил истину и пришел к Давиду рассказать о том, что отец его хочет убить, и просил его спрятаться. Они прощались: Давид прильнул к груди Ионафана, у него сабля и плащ, которые ему подарил Ионафан. По библейскому рассказу, Давид пал ниц, кланялся в ноги Ионафану, а по Иосифу Флавию — более сдержанное, братское прощание. Такие мелкие детали очень важны для историко-художественного исследования, хотя, может быть, они не так существенны для человека, который просто смотрит на картину, получая удовольствие.

Еще один сюжет, связанный с Рембрандтом, — древнееврейские надписи на его картинах. Он очень старался следовать ветхозаветной реалистичности: например, мы нигде больше не увидим таких точных восточных костюмов, как у Рембрандта, этого восточного любования драгоценными камнями. Посмотрите на тюрбан Амана, на кинжал Авраама — все это написано Рембрандтом в разные времена его жизни (Авраам — персонаж его ранней картины, Аман — поздняя работа). А блеск библейских драгоценных камней в картине «Прощание Давида с Ионафаном»! И на Флоре много элементов ветхозаветной одежды в старых традициях... Все это он где-то высматривал, изучал, проникался идеями иудейского мистицизма, которые тоже тогда были очень развиты.

В это время в Амстердаме жил Спиноза — одна из главных фигур амстердамской жизни. Мистический свет восприятия древности, таинственные буквы были интересны не только Рембрандту, но и всем кальвинистам, они включали всё это в свою культуру: это не заимствование, но освоение собственной протестантской культуры, для которой Ветхий Завет был очень и очень важен. Конечно, и Новый — тоже, но приоритетным было, если так можно

сказать, движение назад: протестантство тогда выступало своего рода фундаментализмом в христианстве.

Европейские художники часто изображали на своих картинах надписи из древней истории, писали их латинскими буквами, транскрибировали. Но Рембрандт старался сделать примеры того, как он в разное время подражал еврейским надписям: вдруг они оказывались зеркальными; были надписи, которые можно узнать, и была надпись на знаменитой картине «Пир Валтасара» из Национальной галереи в Лондоне.

Последний вавилонский царь Валтасар пирует во дворце в ожидании прихода персов, которые его свергнут, уничтожат. Гости пьют из серебряных и золотых сосудов, взятых из Иерусалимского храма, и вдруг на стене появляется рука, пишущая таинственные слова: «Мене, мене, текел, фарес» (Meneh, meneh, lekel, upharsin — «Отмерено, отмерено, взвешено и будет разделено»); страшное предсказание, которое смог объяснить царю только пророк Даниил: что измерили его царство, взвесили и разделят, уничтожат⁹.

Эта древнееврейская надпись у Рембрандта изображена прекрасными древнееврейскими буквами, причем не строчками справа налево, а столбиками — так писали в магических целях в старых мудрых иудейских книгах. Можно проследить, как на картине появилась эта надпись: видимо, сначала Рембрандт попросил какого-то знатока написать ее. На рентгеновском снимке есть первоначальный вид надписи. Заметно, как Рембрандт в итоге ее изменил: он отодвинул немного руку и переписал последнюю букву; вышла ошибка: отодвинув руку, Рембрандт чуть продлил букву, сделал ее покрасивее, и буква получилась другая, вместо «н» — «з».

Изучение Нового Завета привело протестантов к новому, критическому подходу к Би-

В ЭРМИТАЖЕ ТОЖЕ ЕСТЬ «НАДПИСЬ РЕМБРАНДТА», НЕ ВПОЛНЕ ДОКАЗАННАЯ: В «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИИ АВРААМА» НА БЕЛОМ ПЛАЩЕ, КОТОРЫЙ ЛЕЖИТ ПОД ИСААКОМ, ЕСТЬ ИМЯ ЯХВЕ (ИМЯ БОГА) И ТРИ БУКВЫ — ЧАСТЬ ЕВРЕЙСКОЙ ФРАЗЫ «ЯХВЕ БОГ ТВОЙ». ТА ЖЕ НАДПИСЬ ВСТРЕЧАЕТСЯ И В ДРУГИХ РАБОТАХ РЕМБРАНДТА.



История Авраама, вера которого была испытана Богом, рассказана в ветхозаветной Книге Бытия [22:1–13]. Рембрандт создает свою картину в середине 1630-х годов. Это время отмечено в искусстве чертами общеевропейского стиля барокко. Монументальная форма, повышенный драматизм действия, бурное движение, активность света и тени свойственны и «Жертвоприношению Авраама». Обреченный Исаак со связанными за спиной руками лежит навзничь на том месте, где через минуту должен заполыхать жертвенный костер. Рука отца покрывает запрокинутое лицо сына. Этим жестом Рембрандт передает сразу отчаянную решимость Авраама и его безмерную жалость к сыну, который не должен видеть руки, его убивающей. Центральная фигура картины — Авраам, обернувшийся к ангелу-избавителю. Ангел останавливает занесенную руку отца, из которой внезапно выпадает кинжал.

блии: именно протестанты первыми начали разбирать библейские тексты, разделять библейские книги на части, на разных авторов. Такой аналитический подход стал результатом их восхищения. Это было нормальной жизнью нидерландского общества, стремлением и умением нидерландцев золотого века собрать всё что можно, дабы создать новую культуру — золотую культуру.

Вернемся к картине «Аман узнаёт свою судьбу». Есть еще одна интересная гипотеза — что изображена здесь не просто историческая, библейская сцена, а пьеса. Как раз в то время в Нидерландах стали популярны пьесы, это пришло из иудейской традиции, когда в праздник Пурим инсценировали «Историю Эсфири». За иудеями и голландцы, а позднее и французы, стали делать пьесы об истории Эсфири, уже отвлеченные, актуализированные. Хорошая тема — актуализация: древняя история, древние традиции, древние книги переносятся в другое, новое время.

Есть еще одно общее соображение об этом сюжете Рембрандта: не надо искать здесь особых деталей, поздний Рембрандт — это уже философская живопись, в ней нет прямого деления на добро и зло, на черное и белое, на победу и поражение, там только меланхолия, которая вмещает в себя разные идеи, разные представления о том, как человек узнаёт свою судьбу, которой он должен покориться.

Существенным аспектом является и то, что и ветхозаветная культура, и культура иудаизма, и культура протестантизма пронизаны иконоборчеством. Они свято следуют, должны следовать, заповеди «Не сотвори себе кумира». Они отвергают священные изображения. Это

хорошо известно из иудаизма, ислам также отвергает священные изображения, протестанты XVI века известны уничтожением скульптур в церквях. Если мы посмотрим на ранние полотна, где изображены протестантские церкви, то там и крестов почти нет — и уж точно нет никаких картин.

Но это иконоборчество не могло быть абсолютным и никогда не было абсолютным. В Голландии золотого века это очень хорошо видно: и протестанты и иудеи собирали картины, писали картины. Художники создавали картины в обстановке жестких протестантских ограничений, но на самом деле любовь к живописи, необходимость иметь искусство как часть своей жизни — не только по социальным причинам надо было украшать стены — эта потребность художников и других людей пересиливала все запреты, накладываемые религией. Это важный урок, который мы извлекаем из истории искусств, изучения вещей. Есть у людей необходимость, насущная потребность рисовать, писать, смотреть на рисунки, создавать новые миры. Несмотря ни на что, немного уподобляться Богу.

КРАСКИ РЕМБРАНДТА

ПАЛИТРА ЦВЕТОВ, ИСПОЛЬЗОВАВШИХСЯ РЕМБРАНДТОМ, СООТВЕТСТВУЕТ ПРАКТИКЕ ЖИВОПИСИ В ГОЛЛАНДИИ XVII ВЕКА. ОНА СОСТАВЛЕНА ИЗ ШИРОКОДОСТУПНЫХ ПИГМЕНТОВ, КАЧЕСТВО И НЕДОСТАТКИ КОТОРЫХ УЖЕ ТОГДА БЫЛИ ХОРОШО ИЗВЕСТНЫ. В XVII СТОЛЕТИИ ГОЛЛАНДИЯ БЫЛА ЦЕНТРОМ ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПИГМЕНТОВ И ВЛАДЕЛА ТЕХНОЛОГИЯМИ, ПОЗВОЛЯВШИМИ СОЗДАВАТЬ СТАНДАРТНЫЕ ПРОДУКТЫ.



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

Крупномасштабное производство свинцовых белил, киновари, смальты и свинцово-оловянного желтого, часто встречающихся в картинах Рембрандта, позволяло художникам не только в Голландии, но и за рубежом иметь краски высокого, даже изысканного, качества. Пигменты из Италии и других стран восполняли нехватку сырья при изготовлении голландских красок.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ ЖЕЛТОЙ ОХРЫ

Десертная ложка пигмента желтой охры

Чайная ложка льняного масла

Соотношение количества льняного масла и количества пигмента меняется: одному пигменту требуется больше масла, чем другому. Природным (земляным) пигментам, например, нужно гораздо больше масла, нежели минеральным.

Стеклоплатина размером приблизительно 30 × 40 см, толщиной около 8 мм

Стеклопестик (у Рембрандта пестики были сделаны из камня)

Нож для художественных работ (подход к выбору ножа должен быть серьезным)

1. Положите небольшую горку пигмента (около ложки) на стеклянную пластину и сделайте в этой горке ямку.
2. Залейте в ямку около 20 капель льняного масла.
3. Смешайте масло и пигмент ножом для художественных работ (во времена Рембрандта смесь для охры и сиены оставляли постоять на один день).
4. Разотрите краску с помощью стеклянного пестика. Не надо давить, делайте круговые движения
5. В результате должна получиться маслянистая краска. Проверка готовности: ножом можно вытягивать из массы краски вертикальные «пики», которые сохраняют форму.
6. Добавьте несколько капель скипидара — и краска готова к использованию.

УМБРА

От темно-коричневого до черного

- Природный пигмент с примесью глинистых минералов
- В любой точке мира

СИЕНА

Желтый или красный

- Природный пигмент с примесью глинистых минералов
- Италия

ОХРА

Желтая, оранжевая, коричневая или красная

- Природный пигмент с примесью глинистых минералов
- Главные места — Франция и Италия

КАССЕЛЬСКАЯ ЗЕМЛЯ (КАССЕЛЬСКИЙ КОРИЧНЕВЫЙ) Темно-коричневый

- Природный минеральный пигмент с примесью органики (например, торфа)
- Разные места, но в основном рядом с Касселем и Кельном

Природные пигменты земли — охра, сиена, умбра и кассельская земля — используются Рембрандтом как для самых нижних, так и для самых верхних слоев картины. Это пигменты различных оттенков красного, желтого, оранжевого и коричневого. Природные пигменты дробились в лакокрасочных станках. В студии использовали каменный пестик.

1 По мотивам передачи «Рембрандт и Ветхий Завет» из цикла «Мой Эрмитаж».

2 Некоторые недавние выставки работ Рембрандта: «Рембрандт, его предшественники и последователи» (2006, ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва), «От Рембрандта до Вермеера» (2009, Парижская пинаотека), «Рембрандт. Поздние работы» (2014–2015, Лондонская национальная галерея), «Поздние работы Рембрандта» (2015, Рейксмюсеум, Амстердам), «Рембрандт» (2016–2017, Музей Жакмар-Андре, Париж), «Шедевры Лейденской коллекции. Эпоха Рембрандта» (2017, Лувр, Париж), «Голландские мастера из Эрмитажа. Сокровища царей» (2017, «Эрмитаж Амстердам»).

3 Книга Эсфири — 34-я часть Танаха, 8-я книга Ктувим, одна из книг Ветхого Завета.

4 В результате 40-летней освободительной войны с Испанской империей, после провозглашения Утрехтской унии 1579 года в Голландии было разрешено проживание людям любой национальности, провозглашено уважение к иным традициям и религиям, а не только к католицизму.

5 К образам Книги Эсфири неоднократно обращались голландские художники XVII века: «Эсфирь перед Ахашверошем» — сюжет, который использовали П. П. Рубенс и Я. Стен; Стен написал также картину «Гнев Ахашвероша» (1660); Рембрандт создал полотна «Мордехай умоляет Эсфирь» (1655), «Ахашверош, Аман и Эсфирь» (1660), «Аман в немилости» (около 1665). Ахашверош — Артаксеркс.

6 Парижский Музей искусства и истории иудаизма (Musée d'Art et d'Hisloire du Judaïsme) открылся в 1998 году.

7 Выставка «Рембрандт и новый Иерусалим. Христианско-еврейский золотой век» (Музей искусства и истории иудаизма, Париж, 2007).

8 Иосиф Флавий (около 37 — около 100), «Иудейские древности» (об истории евреев от сотворения мира до Иудейской войны).

9 «Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано мидянам и персам» (Дан 5:26–28).

ИСТОРИЧЕСКАЯ
РЕКОНСТРУКЦИЯ
МАСТЕРСКОЙ В МУЗЕЕ
«ДОМ РЕМБРАНДА»
(MUSEUM HET
REMBRANDTHUIS),
АМСТЕРДАМ



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

СВИНЦОВЫЕ БЕЛИЛА

Рембрандт использовал этот пигмент больше всего. У белого пигмента была жесткая текстура, чтобы мазки кисти оставались хорошо видимыми. Он идеально подходил для живого стиля живописи Рембрандта. Белый был дорогим, поэтому его часто смешивали с другими продуктами, такими как мел. Добавление мела делало краску «толще». Рембрандт добавлял мел не только из экономии: он также использовал эту зернистую комбинацию материалов, чтобы писать текстуру тканей.

Старый голландский способ приготовления свинцовых белил состоял в том, что тонкие свинцовые листы, свернутые в спираль, помещались в глиняные, глазурированные изнутри, на дно которых наливали небольшое количество уксусной кислоты. Горшки накрывали свинцовыми пластинками, ставили друг на друга в несколько рядов и закапывали в лошадиный навоз. Выделяющаяся при гниении навоза углекислота соединялась с уксусной на дне горшков, происходило преобразование металлического свинца в основную углекислую соль, на свинцовых пластинах выступал толстый слой белого налета. Он счищался, сушился и измельчался.

Однако этот пигмент имеет один недостаток: он чрезвычайно ядовит. В настоящее время продажа свинцовых белил запрещена в европейских странах и в России.

СМАЛЬТА

Этот голубой пигмент сделан из стекла, измельченного в пыль. Причиной, по которой Рембрандт использовал данный пигмент, был не только цвет: краска лучше высыхает, если в ней содержится смальта. Рембрандт также применял этот пигмент, чтобы сделать краску гуще.

КАРМИН

Этот красный пигмент, пожалуй, самый экзотический из тех, что использовал Рембрандт. Его получают из кошенили — экстракта обработанного хитина насекомого, живущего на кустарниках в Центральной и Южной Америке. Красный цвет получают из карминовой кислоты, вырабатываемой самками тли для защиты от других насекомых и от птиц. Производство кармина очень трудоемко. Насекомых собирают с растений вручную, а затем сушат, перемалывают и фильтруют. Нужно полтора миллиона насекомых, чтобы получить килограмм красителя.

Кармин сыграл особенно важную роль в поздних картинах Рембрандта. Он использовал его для создания превосходного красного свечения: кармин прозрачен и позволяет лежащим в основе картины красным или красновато-коричневым слоям краски светить через него.

КОСТЬ ЖЖЕНАЯ

Этот великолепный глубокий черный пигмент изготавливался путем длительного нагревания костей животных или слоновой кости, без добавления кислорода. Рембрандт использовал его в очень большом количестве, в чистом виде, когда писал одежду или при создании эскиза картины, а также смешивал с другими цветами.

АЗУРИТ (МЕДНАЯ ЛАЗУРЬ)

Светло-голубой, когда тонко измельчен,
и темно-синий, когда грубо раздавлен

- Минерал
- В основном из Венгрии до оккупации Турцией в XVII веке

СВИНЦОВЫЕ БЕЛИЛА

Белый

- Изготовлено из свинца
- Свинцовая руда из различных мест Европы

СВИНЦОВО-ОЛОВЯНИСТЫЙ ЖЕЛТЫЙ

От темного к светлому желтому

- Изготовлено из свинца и олова
- Свинцовая и оловянная руда из разных мест Европы

АЛЫЙ

Оранжево-красный

- Металл (киноварь); либо изготовлено из ртути и серы
- Киноварь в любой точке мира, например в Альмадене (Испания), Идри (Словения)

СМАЛЬТА

Голубой

- Стекло, содержащее кобальт и песок
- Серебряные шахты в Саксонии

КАРМИН

Карминный красный («голубой» красный)

- Хитин насекомых
- Центральная и Южная Америка, в основном регион Оахака в Мексике

МАРЕНА (КРАПП)

Пурпурно-голубой

- Растение: корень марены (мальвы, Rubia tinctorum)
- Оригинал из Азии, также культивировано в Зеландии в XVII веке

КОСТЬ ЖЖЕНАЯ

Черный

- Изготовлено из костей
- В любой точке мира

Treasury!

Masterpieces from the Hermitage



Jubilee Exhibition #1
2 Feb | 25 Aug 2019

реклама

FOUNDER

BankGiroLoterij

HOOFDSPONSORS | MAIN SPONSORS

ABN-AMRO

HEINEKEN

SPONSOR

FUGRO

HERMITAGE AMSTERDAM

ПРЕКРАСНАЯ ЗАТОНУВШАЯ АТЛАНТИДА



Кувшины типа
Fogin Ware
Рим, Крипта Бальба; Неаполь,
базилика Сан-Лоренцо-Маджоре
ix век. Керамика, глазурь
Рим, Национальный музей —
Крипта Бальба;
Неаполь, Музей базилики
Сан-Лоренцо-Маджоре

«ЛАНГОВАРДЫ. НАРОД,
ИЗМЕНИВШИЙ ИСТОРИЮ» —
ЗНАЧИТЕЛЬНЫЙ ЭКСПОЗИЦИОННО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ПРОЕКТ, ПОДГОТОВЛЕННЫЙ
И ОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ИТАЛЬЯНСКИМИ
СПЕЦИАЛИСТАМИ ПРИ УЧАСТИИ
ИНСТИТУТОВ И КОЛЛЕГ ИЗ ДРУГИХ
ЕВРОПЕЙСКИХ СТРАН. ОН ВКЛЮЧАЕТ
В СЕБЯ ЯРКУЮ И ИНФОРМАТИВНУЮ
ВЫСТАВКУ, С УСПЕХОМ ПРОШЕДШУЮ
В ДВУХ ГОРОДАХ ИТАЛИИ —
ПАВИИ (СЕНТЯБРЬ–НОЯБРЬ 2017)
И ЗАТЕМ НЕАПОЛЕ (ДЕКАБРЬ 2017 —
МАРТ 2018) — И В АПРЕЛЕ 2018
ГОДА ОТКРЫВШУЮСЯ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ.



Перстень-печатка Фаольфа
Кьюзи, Арчиза, vii век. Золото. Диаметр диска 1,9 см
Флоренция, Национальный музей Барджелло

ЛАНГОБАРДЫ: ВПЕРВЫЕ В РОССИИ

В ЭКСПОЗИЦИИ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ПРЕДМЕТЫ ДРЕВНЕЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИЗ НЕСКОЛЬКИХ ДЕСЯТКОВ МУЗЕЕВ, ИНСТИТУТОВ, МОНАСТЫРЕЙ И БИБЛИОТЕК ИТАЛИИ. ЭТО ВПОЛНЕ ЗАКОНОМЕРНО, ПОСКОЛЬКУ ВЫСТАВКА ПОСВЯЩЕНА ЛАНГОБАРДАМ — ВОИНСТВЕННОМУ НАРОДУ, ЗАВЕРШИВШЕМУ ПОЗДНЕАНТИЧНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ ЭТОЙ СТРАНЫ.

Начало развития собственно итальянской средневековой культуры и ее включение в широкий контекст европейской цивилизации эпохи «темных веков» тесно связаны именно с миграцией лангобардов на Апеннинский полуостров (568 год) и завоеванием Италии, которая ранее полностью принадлежала Восточной Римской империи. Многочисленные археологические памятники, оставленные этим народом практически во всех уголках полуострова, ярко иллюстрируют крушение наследия императорского Рима, упадок высоко-развитой экономики и величайшей художественной культуры Античности. Вместе с тем на ее обломках постепенно и незаметно зарождается новое историческое явление: культурный росток, который через определенное время даст миру такой феномен, как итальянский Ренессанс, своими корнями уходит в период лангобардского владычества.



Наследие лангобардов — неотъемлемая часть культуры Ломбардии, само название которой (равно как и многие топонимы и расхожие обороты речи) сохраняет память об этом народе. Существует немало и более существенных свидетельств его присутствия в Ломбардии. Некоторые местности и города, например Кастельсеприо или Брешиа, признаны ЮНЕСКО объектами культурного наследия, но все без исключения входят в перечень самых запоминающихся и красивых мест — достаточно назвать Монцу и Павию. Воссоздать историю лангобардского владычества означает получить возможность подробно ознакомиться с огромным пластом культуры Ломбардии в том виде, в котором она известна нам сейчас.

*Кристина Каппеллини,
советник по вопросам культуры,
национальной идентичности и автономий, область Ломбардия*



Винченцо Де Лука,
глава области Кампания

Речь идет о культурном событии международного уровня: области севера и юга Италии объединили свои усилия для организации самой масштабной выставки из всех, которые когда-либо посвящались этой теме.

1 | На открытии
выставки в Манеже
Малого Эрмитажа.
Май 2018

2 | Фрагмент экспозиции
предметов из керамики
Сан-Винченцо-аль-Вольтурно
IX век. Венафоро (Изерния),
Национальный
археологический музей

3 | Вид экспозиции
в Манеже
Малого Эрмитажа

4 | Меч
Ночера-Умбра (Перуджа), погребение 1
Конец VI — начало VII века
Железо, золото, альмандины, паста
Длина 91 см, ширина клинка 5 см
Рим, Национальный музей
раннего Средневековья



Паоло Джульерино,
директор Национального археологического музея Неаполя

Национальный археологический музей Неаполя впервые задумал организацию выставки, посвященной периоду, последовавшему за распадом Римской империи. До сих пор слишком уж сильно было притяжение Помпей и Геркуланума, чтобы осмеливаться углубиться в эпоху, которая воспринимается как время разрыва с классическим периодом. Я поистине в глубоком долгу перед Маурицио Чеккони и Федерико Марацци: они заставили меня задуматься о более широком подходе к восприятию тех давних событий, тем более что лангобарды оставили неизгладимый след в истории Кампании. Достаточно упомянуть Капуя и Беневенто, два крупных столичных города Малой Лангобардии, а также интереснейшие отношения между центральными регионами полуострова и традиционно «византийским» Неаполем.

В ходе проведения подробных исследований, связанных с прокладкой линии метрополитена и охвативших в том числе центральную часть города, культурные границы представляются всё более зыбкими. А главное, появляется прекрасная возможность вернуться к комплексному изучению серебряных изделий, эпиграфических памятников и предметов эпохи раннего Средневековья, находившихся в наших хранилищах «с незапамятных времен». Такое углубленное изучение позволит нам по завершении выставки создать постоянную экспозицию из этих возвращенных к жизни артефактов и полностью осмыслить все то, что происходило в городе и его окрестностях на протяжении долгих столетий после переломного 476 года. Благодаря этой выставке Национальный археологический музей Неаполя станет отправной точкой расширенного культурного маршрута, который охватит ряд городов Кампании, связанных с наследием лангобардов, и приобретет, таким образом, общерегиональный масштаб.



Фрагменты экспозиции
«Лангобарды. Народ,
изменивший историю»
в Манеже Малого Эрмитажа.
2018



Две плиты с фигурой Пегаса
и крылатыми лошадьми
Мрамор. XI век
Сорренто,
музей Корреале ди Терранова



Фрагменты экспозиции
«Лангобарды. Народ,
изменивший историю»
в Манеже Малого Эрмитажа.
2018

Art | Basel Hong Kong

March 29–31, 2019



ПАВИЯ — СТОЛИЦА КОРОЛЕВСТВА *

СУЗАННА ДЗАТТИ



Надгробная плита графа Сиконульфа
Вторая половина X века
Известняк. 57 × 92 × 13 см
Капуя, Музей провинции Кампания

Еще остготы избрали Павию своей второй столицей (первой была Равенна), обогатив ее облик величественными архитектурными ансамблями общественных зданий. На протяжении следующих двух веков она оставалась центром политической, экономической и административной системы королевства лангобардов.

О тех событиях сегодня напоминают труды Павла Дякона и немногочисленные материальные свидетельства, но гораздо важнее, что все они — от выхода Эдикта Ротари до обретения мощей блаженного Августина, спасенных от сарацинов, и основания больших монастырей с кенотафами королей и королев — оставили свой след в традициях, легендах, местном фольклоре и топонимике.

К сожалению, блистательный образ Павии, столицы Лангобардского королевства, никак не вяжется с нынешним состоянием ее памятников — настолько удручающим, что ЮНЕСКО не включило город в Список объектов всемирного наследия наряду с прочими владениями лангобардов в Италии. Поэтому Павию можно с полным на то основанием назвать, вслед за Романини, «прекрасной затонувшей Атлантидой»: кто знает, какие художественные сокровища скрываются здесь в подземных криптах под более поздними наслоениями или замурованы в стены и фундаменты зданий в ожидании, когда их обнаружат и откроют...

Исчезновению материальных свидетельств эпохи лангобардов способствовали не только войны или пожары, но и расцвет романского искусства начала нового тысячелетия, когда люди стремились освободить площади и извлечь ценные строительные материалы для новых зданий. Затем начался период эстетического неприятия «варварских» проявлений в искусстве, продлившийся по меньшей мере до наступления эры романтизма. Однако знать и местные книжники, наблюдавшие угасание былого величия своей столицы, начали мифологизировать ее образ, который дошел до наших дней в виде череды неверных и обрывочных воспоминаний. Лишь благодаря разрозненным редким находкам предшествующих столетий и недавним эпизодическим раскопкам увидели свет архитектурные и скульптурные детали, украшения, надгробные камни и эпитафии, вошедшие в городские экспозиции замка Висконти. Эти удивительные по изяществу и самобытности объекты давно ушедшей материальной культуры могут хотя бы отчасти возместить нам потерю монументальных памятников эпохи. Предметы, созданные для утверждения и прославления



Саверио Ломартире. Безвозвратное прошлое.
Павия в эпоху лангобардского владычества и после распада королевства

В истории Павии (Тицинума, Папии) лангобардского периода до сих пор сложно отличить правду от вымысла. Исследователю приходится блуждать в лабиринте документальных свидетельств и мифов, разрозненных материальных свидетельств и местных легенд — всего того, что входит в понятие исторической памяти города.

ния королевской власти, а также элементы церковных и дворцовых интерьеров, поступали в музеи из частных антикварных коллекций или случайно обнаруживались при проведении хозяйственных работ. Они сохранились лишь благодаря тому, что впоследствии их использовали в качестве дверных косяков, порогов, крышек колодцев.

Спасением свидетельств великолепного королевского прошлого Павии от забвения и разрушения город обязан маркизу Луиджи Маласпине ди Саннаццаро — просвещенному собирателю итальянской живописи от Средневековья до неоклассицизма, ценителю местных памятников искусства и щедрому основателю музеев Павии. Именно он сохранил надгробные плиты лангобардских королей и королев из уничтоженных в конце XVIII века церквей.

Помимо изысканных эпиграфических памятников и великолепных резных барельефов из коллекции Маласпины, поступивших в Городской музей отечественной истории в 1896 году, его фонды продолжали пополнять и материалы, случайно обнаруженные в процессе проведения строительных и ремонтных работ. Это находки из женского захоронения поблизости от Сант-Эусебио, плиты с барельефами из Сан-Томмазо, фрагменты надписей, эпитафия и балясина из Сан-Пьетро-ин-Чель-д'Оро, небольшая колонна с основанием и капителью из Борго-Сан-Джованни и др.

Параллельно с разрушением древних соборов, сохранивших в своем убранстве части старинных памятников, крепло осознание того, насколько важно сберегать исторические и художественные ценности. Исследователи разрабатывали научные критерии отбора материала, найденного во время раскопок, а частные коллекционеры пришли к мысли о том, что пора открыть свои собрания для широкой публики. К середине XX века городские коллекции сконцентрировались в стенах замка, а для артефактов лангобардской эпохи был создан специальный музейный отдел, готовый принять и разместить новые экспонаты. Кроме предметов, обнаруженных в кладке стен городской башни после обрушения 1989 года (преимущественно эпиграфические фрагменты и скульптурные элементы убранства зданий), наиболее заметным вкладом в экспозицию стало приобретение в конце 70-х у семьи Аньелли 16 лангобардских надгробных плит. Они происходят из монастыря Сант-Агата-аль-Монте, основанного Перктаритом, а затем использовались при многократных перестройках церкви в романском стиле. Значительное увеличение количества материалов (собрание включает в себя 271 экспонат), наряду с желанием вернуть Павии славу лангобардской столицы хотя бы в музейном аспекте, привело к реорганизации и обновлению экспозиции, завершившимся в 2003 году.

Сегодня выставка «Лангобарды. Народ, изменивший историю» являет собой еще один повод по-новому взглянуть на экспозицию и осознать всю ценность музейного достояния.

Чем дальше северная страна удалена от жара солнца и чем холоднее она от снега и льда, тем она здоровее для человеческого тела и благоприятнее для увеличения населения; напротив, во всех полуденных странах чем ближе они к солнечному зною, тем больше в них болезней и тем менее они способствуют развитию человека. Потому и получилось, что на севере образовалось такое множество народов, и по всей справедливости весь тот край, от Танаиса до самого запада, называется одним общим именем — Германия, хотя отдельные ее местности и носят свои особенные названия. Впрочем, римляне, когда они владели этими местами, называли только две зарейнские провинции Верхней и Нижней Германией. Из этой многолюдной Германии часто увозились бесчисленные толпы пленников и продавались южным народам. Нередко многие племена уходили из тех мест и сами, ибо людей рождалось столько, что они едва могли прокормиться; частично они переселялись в Азию, но преимущественно в близлежащую Европу. Об этом свидетельствуют всюду разоренные города во всей Иллирии и Галлии, а особенно в несчастной Италии, которая испытала на себе свирепость почти всех тех народов. Готы, вандалы, руги, герулы, турцилинги, а также и другие дикие и варварские племена, пришли из Германии. Равным образом народ винилов, или лангобардов, который впоследствии счастливо господствовал в Италии, происходил от германского племени и переселился с острова Скандинавии, хотя их переселение объясняют и другими причинами.

Павел Дякон. История лангобардов
(Historia Langobardorum; до 796; 1-е изд. — Париж, 1514)

* _____ О коллекции Городских музеев и истории появления отдела лангобардов в Павии.



ФОТО
© АЛЕКСЕЙ СОРТОВ

Я ЗДЕСЬ СВОЙ

ЭРМИТАЖ

Детство у меня было длинное, в Эрмитаже я оказался первый раз года в четыре. Моя мама не вылезала отсюда. Я был на стольких выставках в Эрмитаже, вы себе не представляете... я был даже на первой выставке импрессионистов. Студентами мы ходили сюда по студенческим билетам, бесплатно. Вместо того чтобы выпивать по парадным, мы приходили сюда, было отлично. В начале 90-х в Эрмитаже проходили лучшие из моих пьянок, все местные охранники нас за своих считали.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ НА ПЕРЕДОВОЙ ИНСТАГРАМА

В октябре 2017-го на сцене Концертного зала Мариинского театра возобновлена постановка 2007 года оперы Гектора Берлиоза «Бенвенуто Челлини» в режиссуре Василия Бархатова. В роли старого Бенвенуто Челлини (разговорная роль) — Сергей Шнуров.

Челлини ¹, как предтеча совсем современного искусства, создавал из своей биографии миф; это позже делал Сальвадор Дали. Верить мемуарам Челлини не советую: мемуары гениальны, миф создан.

Мы с ним похожи: я тоже люблю мифологизировать себя, придумывая цистерны выпитого спирта, что не под силу ни одному живому человеку, даже художнику. Чем Челлини с нами, современными, так резонирует? Это человек медиа. Он все время находился в публичном пространстве, все время придумывал и создавал события: ньюсмейкер, на передовой инстаграма. Не ловил хайп, но сам производил его. Ушел от своих «монеток»² к большим скульптурам. Посмотрим на него как на большую фирму: задача большой фирмы — расширение рынка потребления, экспансия. Как Coca-Cola начинала с 30 ящиков с бутылками, он начинал с маленьких вещей.

Любой артист изображает, прежде всего, себя. Челлини мне дается легко, его мемуары звучат в моем исполнении — как мои. Я счастлив, что меня позвали. С завидной регулярностью облачаюсь в странные наряды — и чувствую не трансформацию, а только некоторую приподнятость. Эта шпага — как мне ее не хватает в современной жизни!

Премьера оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини» в 1838 году в Париже окончилась провалом. Лишь спустя много лет, в 1852-м, опера была с успехом поставлена в Веймаре (под управлением Листа), в новой редакции, получившей название «веймарской». В России поставлена в Театре оперы и балета имени М. П. Мусоргского (бывший Малый театр оперы и балета) в 1969-м. В 1966-м в Ковент-Гардене была осуществлена (впервые после 1838 года) постановка оперы в ее первоначальном (с диалогами) виде (дирижер Джон Причард, режиссер Джон Декстер).

БРЕНДРЕАЛИЗМ КАК ОБЛАСТЬ СИМУЛЯЦИИ

По воле случая я сделал выставку с провокационным названием «Ретроспектива брендреализма»³. Как будто брендреализм существовал тысячу лет и у него возможна ретроспектива. По большому счету, это размышления в сторону поп-арта и даже попытка выйти за его пределы, все это обобщить. Показать «бренд» как больше чем символ, как понятие, концепт мироустройства. Бытие как бренд. Всё как бренд.

Не знаю, насколько это удалось. Выставка сейчас катается по городам и весям. Есть планы поехать в Германию. Думаю, выставку необходимо обновить: брендреализм по определению, как поп-искусство, требует сезонной смены коллекций. Прошлый сезон уже закончен, лет через 20 экспонаты можно будет выставлять как платья Валентино. Все это имеет отношение к «моде» (в кавычки возьмем это слово), к показам (возьмем в кавычки и слова «лакшери», «виайпи»): мне нравится вся эта симуляция аристократизма. Я пытаюсь что-то сделать именно в этой области симуляций.

Согласно идее брендреализма, человек XXI века живет в среде искусственно сгенерированных продуктов-брендов, наивно полагая, что все эти проявления, результаты человеческого труда и прогресса и есть реальная жизнь.

Не только товары первой необходимости считаются брендами, но и политики и дипломаты, высшие учебные заведения и корпорации, популярные рестораны и туристические города.

Выставка «Сергей Шнуров. Ретроспектива брендреализма» // Культура.ru

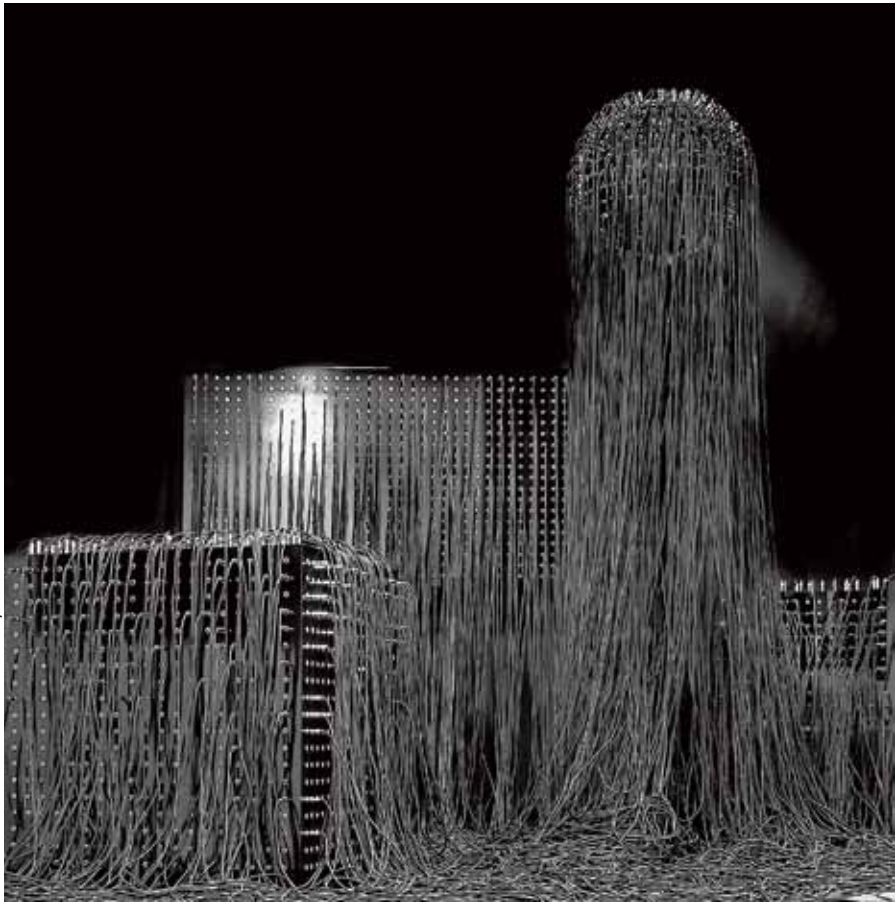
¹ Сергей Шнуров — о своем исполнении роли Бенвенуто Челлини в опере Гектора Берлиоза «Бенвенуто Челлини» (Мариинский театр, 2017–2018; либретто Л. де Вайли и О. Барбье по автобиографии Бенвенуто Челлини).

² «...Скажу, что Бенвенуто Челлини, флорентийский гражданин, ныне скульптор, уже в юности, когда он посвятил себя ювелирному делу, не имел себе равных в этой профессии, как не имел он их и за те долгие годы, что он продолжал этим заниматься, создавая великолепнейшие круглые и барельефные фигуры и все прочее, относящееся к этому искусству» (Джорджо Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Бенвенуто Челлини).

³ ММОМА (Москва); Музей «Эрарта» (Санкт-Петербург). 2017.

5 ОКТЯБРЯ — 11 НОЯБРЯ 2018
ММОМА (МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА)

DAEMONS IN THE MACHINE



Томас Фойерштайн (Австрия)
Темная комната
2018. Анимированные объекты,
часть тотальной инсталляции
«Чай для Кириллова»
Проект создан специально
для Laboratoria Art&Science Foundation
При поддержке «Лаборатории Касперского»

Куратор: Дарья Пархоменко
Художники: Мемо Актен (Великобритания),
Дмитрий Каварга (Россия), Егор Крафт (Россия),
творческое объединение «Куда бегут собаки»
(Россия), Джон Маккормак (Австралия), Лена
Никоноле (Россия), Томас Фойерштайн (Австрия),
Жюстин Эмар (Франция), :vtol: (Россия)

Выставка Daemons in the Machine («Демоны в машине») посвящена так называемой новой демонологии — художественному осмыслению искусственного интеллекта, мифов и призраков эпохи автономных машин. Открывают ли они новые, неизвестные способы существования? Могут ли нейросети думать, и что вообще в таком случае означает слово «думать»? Большая часть работ, созданных для проекта художниками из России, Великобритании, Австрии и Австралии совместно с учеными из iPavlov, МФТИ и Курчатовского института, показана публике впервые.

Проект Daemons in the Machine исследует актуальные ИТ-технологии, потенциал которых еще до конца не изучен разработчиками и специалистами в данной сфере: искусственный интеллект, блокчейн, компьютерные вирусы. Участники выставки, изучая этические и футурологические аспекты современных технологий, работают с новейшими художественными формами, такими как роботические инсталляции, саморазвивающиеся объекты, цифровые интервенции и нейроинсталляции.

На входе в экспозицию зрителей встречает нейросеть, которая через камеры наблюдения распознаёт всё, что проносится у нее «перед глазами». Это интерактивная нейроинсталляция британского художника Мемо Актена Learning to See: она не только опирается на предыдущие знания, полученные в том числе с телескопа Хаббла, но и продолжает обучаться в режиме реального времени – благодаря участию каждого зрителя, появляющегося в поле зрения объекта.

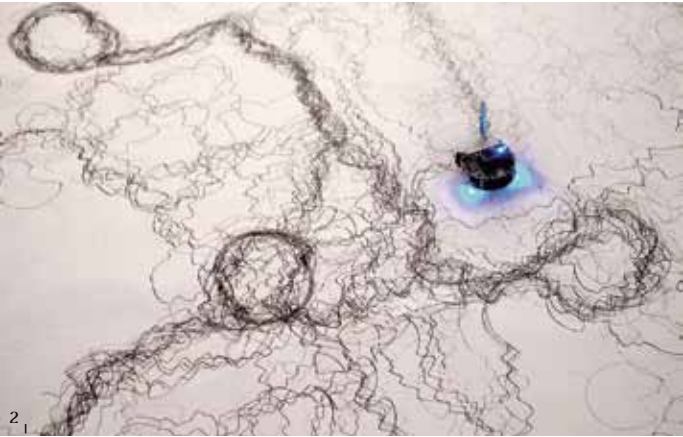
В интерактивной инсталляции «Послезавтра» творческого объединения «Куда бегут собаки» блокчейн предстает новой религией — поиском Совершенного числа. Оно генерируется электросхемой, которая переводит в цифровую форму писк и чириканье цыплят в инкубаторе. Свой вклад в этот процесс могут внести и посетители выставки: они получают предостережения или откровения, сгенерированные «живой скульптурой», непрерывно переводящей «Божественную комедию» Данте Алигьери о жизни за пределами мира людей на язык электросхем.

Центральная работа выставки — специально созданная трехчастная интерактивная инсталляция



Джон Маккормак (Австралия)
Рой роботов, создающих экологические ниши, роботизированная инсталляция
2018. Проект создан специально
для Laboratoria Art&Science Foundation
При поддержке Посольства Австралии
в Российской Федерации

австрийского художника Томаса Фойерштайна «Чай для Кириллова». В первой части автор предлагает встретиться с призраком инженера Кириллова, героя романа Достоевского «Бесы», проверяющего свои теории о свободе воли. Призрак Кириллова нельзя увидеть, но можно почувствовать его действия и обнаружить его изображение на мониторе камеры видеонаблюдения. Во второй части публика становится свидетелем внутренней жизни сети в прямом смысле этого слова. Посетители окажутся в лабиринте из сотен проводов, которые соединяют между собой абстрактные объекты, состоящие из контрольных панелей, регуляторов и мониторов. Системы мониторинга «Лаборатории Касперского», партнера проекта Daemons in the Machine, отслеживают кибератаки, ботнеты, активность компьютерных вирусов и тем самым наполняют объекты собственной жизнью: они вибрируют и издают глубокие басовые звуки. В третьей части инсталляции зрители попадут в будущее, где их встретят два героя — роботизированные старинные хирургические лампы Borgy & Ves, которые получили вторую жизнь



и ведут осмысленный диалог на языке XIX века, обсуждая последние новости из Интернета. «Мозгом» героев являются нейросети, обученные iPavlov (МФТИ) на базе произведений Достоевского.

Раздел Art&Science Incubator погружает зрителей в процесс сотрудничества ученого и художника. Здесь представлена документация создания работ, а также запись конференции, проходившей в рамках подготовки проекта. В Incubator будут показаны в том числе произведения роботов-рисовальщиков австралийца Джона Маккормака и гибридные скульптуры Егора Крафта Content Aware Studies, для которых нейросети, обученные на базе ряда оцифрованных произведений античной эпохи, выбранных художником, воссоздают утраченные фрагменты скульптур демонов Древней Греции.

Выставка Daemons in the Machine приурочена к 10-летию основания Laboratoria Art&Science Foundation, главная задача которого — формирование платформ междисциплинарного взаимодействия современного искусства и науки.

«Куда бегут собаки» (Россия)
Послезавтра
2018. Интерактивная инсталляция,
металл, дерево, пластик, гетинакс,
электронные компоненты,
электромеханические компоненты,
кассетные слайд-проекторы,
компьютер, брудер, цыплята
Проект создан при поддержке
Музея современного искусства «Гараж»,
НКО АО «Национальный расчетный
депозитарий» и Laboratoria Art&Science
Foundation

ФОТО: © ПРЕСС-СЛУЖБА ММОМА, 2018

ФОТО: © ПРЕСС-СЛУЖБА ММОМА, 2018

ФОТО: © ПРЕСС-СЛУЖБА ММОМА, 2018

НОСФЕРАТУ

Стокер, вероятнее всего, позаимствовал понятие «носферату», используемое в романе для обозначения вампира, у Эмили Жерар. Англичанка Эмили Жерар — супруга австро-венгерского офицера кавалерии Мечисласа де Лашовского, служившего в тогдашнем Темешваре ², — написала в 1880-х годах несколько несправедливо забытых книг и эссе о фольклоре и народных суевериях Трансильвании. В одном из самых популярных тогда текстов она проводит различие между призраками — мертвецами, в виде духов вернувшимися в мир живых, — и носферату: «Беспокойные духи, которых жители называют “стригиями”, вовсе не злобные. Но их появление ничего хорошего не сулит и может стать предвестником большого несчастья или тяжелого недуга. “Вампиры” или “носферату” — совсем другое дело. Их определенно считают служителями зла. Каждый венгерский крестьянин в их существование верил так же твердо, как в рай и ад».

Выбор имени Носферату в качестве названия фильма был обусловлен тем, что у продюсеров не было разрешения вдовы Брэма Стокера на экранизацию романа.

Не важно, как мы назовем этого персонажа — Дракула, носферату или вампир: созданный Брэмом Стокером образ графа-кровопийцы из Трансильвании стал последним в цепочке литературных персонажей, то и дело возникавших в европейском пространстве с начала XIX

века. В любом случае, понятие «носферату» стало популярным именно после экранизации 1922 года. Оно встречается как в ремейке Вернера Херцога, так и в одноименной опере Дмитрия Курляндского. В новейшей истории появляется песня под названием «Носферату», вошедшая в альбом «Любовь сумасшедшей собаки» (Amour chien fou) французского шансонье Артура Аш (Arthur H).

Но кто же такой этот Носферату, впервые представленный широкой публике в гениальной «Симфонии ужаса» в 1922 году? Альбин Грау, выступивший в роли продюсера фильма вместе с Энрико Дикманном и уговоривший Мурнау стать режиссером, был личностью незаурядной. Он работал не только продюсером, но и графиком, костюмером, а во время Второй мировой войны служил чертежником-конструктором в вермахте. Помимо всего прочего, он был видным оккультистом: водил знакомство с Алистером Кроули и возглавлял так называемую Пансофическую коллегия в Берлине. При работе над «Носферату» он собственноручно разрабатывал дизайн большей части костюмов и декораций, выступая в роли главного художника. Первую мировую войну Грау прошел солдатом. Именно этот период жизни вдохновил его на создание фильма. Он утверждал, что зимой 1916-го услышал от одного сербского солдата, что отец последнего был бессмертным вампиром. Дабы проследить за этой необычной историей, нам нужно совершить



Разворот книги
о различных суевериях
«Вновь открывшийся мировой
и государственный театр»
Эрфурт. 1732

Фридрих
Вильгельм
Мурнау



• ФОТО: © УОЛТЕР ОЛЕКСИ / ALAMY.COM

В КАЧЕСТВЕ ПЕРВОЙ АССОЦИАЦИИ С ИМЕНЕМ НОСФЕРАТУ, ВЕРОЯТНО, ВСЕГДА БУДЕТ ВСПЛЫВАТЬ НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА РЕЖИССЕРА ФРИДРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА МУРНАУ. ПРЕМЬЕРНЫЙ ПОКАЗ КАРТИНЫ, СНЯТОЙ ПО МОТИВАМ РОМАНА БРЭМА СТОКЕРА «ДРАКУЛА» 1897 ГОДА, СОСТОЯЛСЯ В 1922-М.

путешествие в регион, где 200 годами ранее произошло схожее событие, давшее толчок одному из самых серьезных научных диспутов в истории медицины и литературы XVIII века.

В 1725 году на адрес управляющей компании из Вены пришло письмо от имперского казначея Фромбальда, который сообщал о неизвестной эпидемии, охватившей деревню Кисолова в оккупированной Северной Боснии (сегодня — Сербия). По словам жителей деревни, человек по имени Петер Плогойовиц после смерти являлся во сне многим односельчанам и передавливал им глотку. Некоторое время спустя эти люди умирали. Тела умерщвленных («их называли “вампирами”») не разлагались в могилах, а их волосы, бороды и ногти продолжали расти. Имперский казначей Фромбальд отправился в деревню и при осмотре эксгумированного тела Петера Плогойовица установил, что труп сохранил свежесть, волосы и борода отросли, а рот был полон свежей крови. Разъяренные жители деревни вбили деревянный кол в грудь «бесмертного» покойника, а затем сожгли тело. Но, за исключением одной статьи, опубликованной в венской газете, данное событие не получило дальнейшей огласки. В 1732 году, семь лет спустя, произошел похожий случай — и вновь на фронтовой линии. На этот раз в оккупированной Северной Сербии, в деревне Медвегия, погибло 13 человек. Так началась самая продолжительная и ожесточенная дискуссия о вампирах XVIII века. Слухи о таинственной болезни дошли до императорского двора в Вене, и был подан запрос сразу в несколько университетов Германии на составление экспертного заключения. Многочисленные публикации ученых наводнили книжные прилавки того времени. Вампиризм был предметом активного обсуждения вплоть до конца 1760-х. Отдельного упоминания заслуживает трактат французского аббата Кальмэ 1749 года, где при-

Лайош Гулачи
Волшебный сад (Колдовство)
1906–1907. Холст, масло
Музей изобразительных искусств,
Будапешт



• ФОТО: МЕСТЕР ТИБОР © МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ, БУДАПЕШТ, 2018

Венский сецессион был основан в 1897 году теми, кто порвал с господствовавшим в венском Доме художников консерватизмом и традиционными понятиями в искусстве, ориентированными на историзм. Для сецессиона характерны причудливые композиции, яркие краски и стилизованные формы, а также концепция «искусства для искусства». Представители сецессиона обращались ко всем формам декоративного и изобразительного искусства: от живописи и скульптуры до керамики и дизайна интерьеров. Их достижения прекрасно отражают картины в Венгерской национальной галерее, керамические изделия фабрики Жолнаи и будапештская архитектура конца XIX — начала XX века.

**ВЕНА И БУДАПЕШТ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ. 1870–1920-Е ГОДЫ.
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗ СОБРАНИЙ АВСТРИИ, ВЕНГРИИ И РОССИИ**

Осенью 2005 года в Государственном Эрмитаже открылась выставка из более чем 500 произведений, посвященная самому яркому периоду в истории совместного существования двух народов — венгров и австрийцев, начало которому положило оформление в 1867 году Австро-Венгерской монархии.

Выставка была организована Государственным Эрмитажем совместно с Художественно-историческим музеем (Вена), Венгерской национальной галерей (Будапешт), при участии Музея Вены, Австрийского театрального музея, Австрийской галереи Бельведер (Вена), Будапештского исторического музея, Музея прикладного искусства (Будапешт).

Экспозицию открывали произведения эпохи историзма: живопись, предметы декоративно-прикладного искусства и архитектурные проекты, эскизы фресок. Возникший в конце XIX века промышленный дизайн представляли исполненные в стиле модерн изделия из стекла и металла, образцы мебели и всемирно известной керамики фабрики Жолнаи. Тенденции европейской живописи рубежа веков нашли отражение в творчестве австрийских и венгерских мастеров пленэрного пейзажа, художников сецессиона. Прикладное искусство этого времени представляли плакаты, керамика, костюмы, тканые ковры, вышедшие из знаменитых Венских мастерских и тяготеющие к народным мотивам, изделия венгров из ткацких мастерских колонии в Гёдёллё. Отдельный раздел выставки был посвящен миру театра, музыки и литературы.

отлученные от церкви люди после смерти не разлагались и становились добычей дьявола. Ночами дьявол поднимал так называемых бруколаков из могил, и они бродили по улицам, окликая живых людей по имени. Откликнувшийся на подобный призыв человек мгновенно умирал. Злонамеренные демоны искушали благочестивых «новогреков», ищущих путь в лоно церкви. Единственным средством борьбы с нежитью было обратиться к священнику, который при помощи «алафострата» (alaphostratos), то есть сведущего человека, мог распознать злого духа, обнаружить могилу проклятого и упокоить его душу молитвами и наложением «печати царя Соломона».

Образ Носферату, созданный Стокером и Грау, объединяет в себе черты многочисленных поверий. При этом существует и еще одно историческое измерение. Главным источником вдохновения для Брэма Стокера стала фигура Влада III — воеводы Валахии, родившегося около 1431 года. Владу III по прозвищу Дракула удавалось сохранять независимость подконтрольной ему территории: он умело лавировал между военными интересами венгерской короны и захватническими намерениями расширяющейся Османской империи. Его успехи были не в последнюю очередь связаны с необычайно жестокими методами ведения военных действий — для устрашения противника он приказывал сажать на кол взятых в плен солдат. Данное обстоятельство было зафиксировано в рукописных документах еще при жизни Влада III, а также в печатных работах XVI века, что привело к его необычайной популярности. В XVII столетии члены семейства Эстерхази стремительно разбогатели и стали виднейшими князьями-магнатами Венгрии. В фамильном замке Форхтенштайн, в галерее предков, находится портрет Влада III в полный рост — он считался одним из основателей рода Эстерхази. При этом есть одна занятная деталь: в XIX веке кто-то выцарапал оба глаза изображенному на портрете Владу III.

Образ носферату, или вампира, таинственным образом объединяет в себе элементы человеческой психологии и антропологии, апеллируя к нашим затаенным страхам и чаяниям.

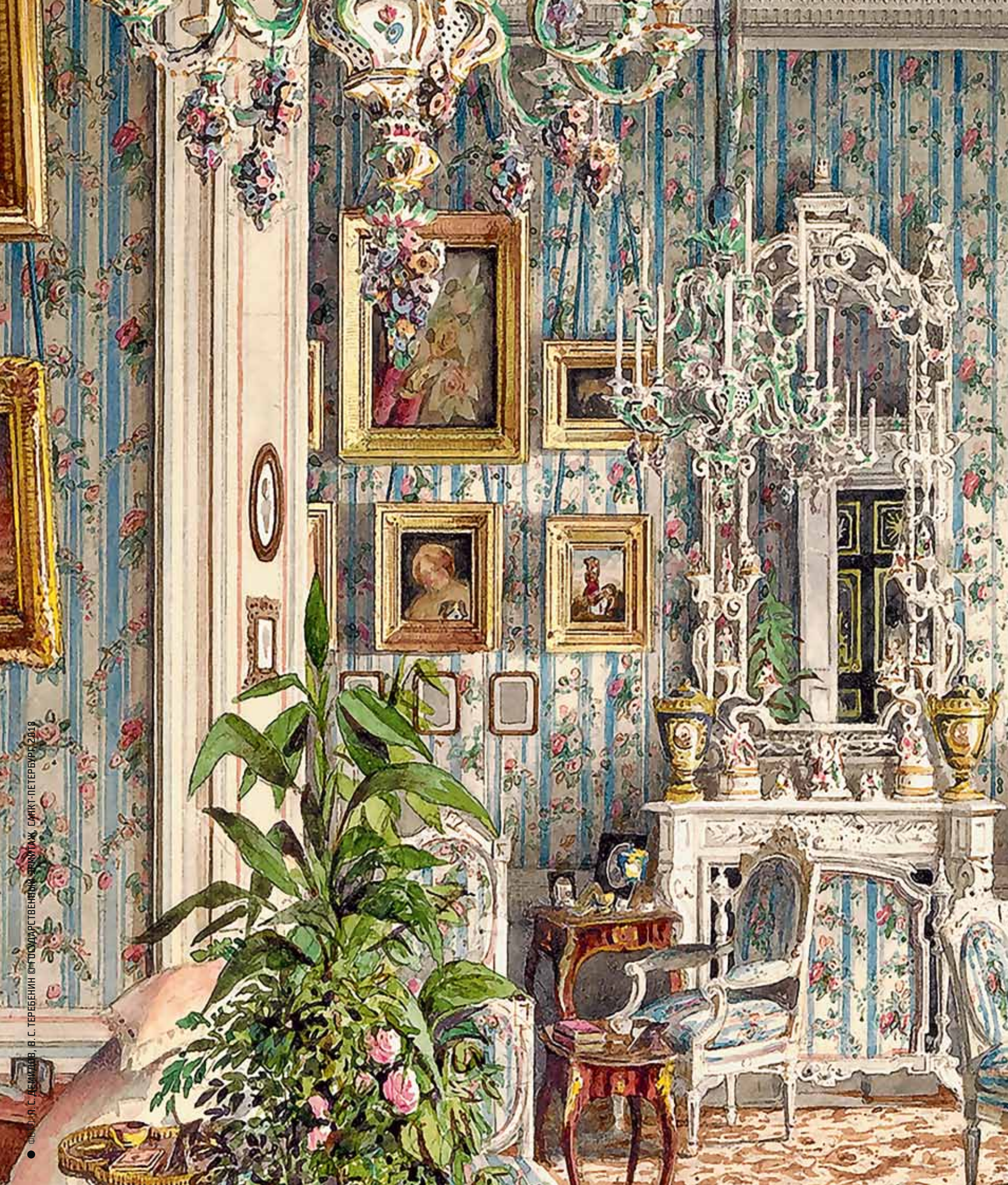
В Е Щ И



98/104 МЕБЕЛЬ 106/107 ЧАСЫ 110/116 СУНДУКИ

Кушетка. Санкт-Петербург. 1832. По проекту О. Монферрана. Мастерская братьев Гамбс
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРМБ-705

1. _____ **Борис Маннер** (Boris Manner) — профессор Университета прикладных искусств Вены, куратор Stella Art Foundation.
2. _____ Ныне Тимишоара (Румыния).



МЕБЕЛЬ ДЛЯ ВСЕХ ПРИЧУД ТЕЛА

ЭПОХА
ИСТОРИЗМА
В РОССИИ

С АВГУСТА 2018 ГОДА В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ ПРОХОДИТ ВЫСТАВКА, ПОСВЯЩЕННАЯ РАЗВИТИЮ МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В 1820–1890-Х ГОДАХ, КОГДА В РОССИИ, ВСЛЕД ЗА ЕВРОПОЙ, НА СМЕНУ ЕДИНСТВЕННОМУ ВСЕОБЪЕМЛЯЩЕМУ СТИЛЮ, КАКИМ БЫЛ КЛАССИЦИЗМ, ПРИХОДИТ УВЛЕЧЕНИЕ ИСКУССТВОМ РАЗНЫХ СТРАН И НАРОДОВ ПРОШЛОГО — ЭПОХА ИСТОРИЗМА. 300 ЭКСПОНАТОВ, БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ КОТОРЫХ ПОКАЗАНА ВПЕРВЫЕ, — РИСУНКИ С ЭСКИЗАМИ МЕБЕЛИ, ГАВИРОВАННЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ МЕБЕЛИ ИЗ САЛОНОВ ПЕТЕРБУРГСКИХ МАГАЗИНОВ И МЕБЕЛЬНО-ОБОЙНЫХ МАСТЕРСКИХ, АКВАРЕЛИ С ВИДАМИ ДВОРЦОВЫХ ИНТЕРЬЕРОВ И ПРЕДМЕТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА — ОТРАЖАЮТ НАИБОЛЕЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЯВЛЕНИЯ СВОЕГО ВРЕМЕНИ КАК С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ, ТАК И С БЫТОВОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ.

Жюль Мейблюм

Будуар в доме П.С. Строганова
в Петербурге (Сергиевская, д. 11)

1865. Бумага, акварель

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № ОР-41838



В РОССИИ ЭПОХА ИСТОРИЗМА ОХВАТИЛА ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ СРАЗУ ТРЕХ ИМПЕРАТОРОВ: НИКОЛАЯ I, АЛЕКСАНДРА II И АЛЕКСАНДРА III. СРЕДИ НИХ САМОЕ БОЛЬШОЕ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСТОРИИ ОКАЗАЛ, НЕСОМНЕННО, НИКОЛАЙ I.



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

Ориентация исключительно на Античность, каковая более 60 лет питала творческую палитру художников, стала казаться сухой и скучной. Новые увлечения буквально захлестнули культурную жизнь России, в искусстве появилось множество стилей, которым современники давали условные названия: «неогрек», «ренессанс», «рококо», «готический», «мавританский», «неопомпеянский» и т. д.

Увлечение прошлым, нашедшее в жизни высшего общества яркое воплощение в «исторических» маскарадах, — быть может, более всего отразилось в изделиях декоративно-прикладного искусства. И здесь мебель как главный элемент «вещного» пространства, которое окружает человека, играла ведущую роль. По словам одного из героев романа «Братья Карамазовы», было «много диванов и кушеток, диванчиков, больших и маленьких столиков; были картины на стенах, вазы и лампы на столах, было много цветов...».

Вкусы эпохи историзма склонялись к разнообразию форм и декоративных мотивов. Это коснулось и материалов, выбранных для отделки мебели: кроме привычных красного дерева и тополя «натурального вида» здесь использовались «черное пепельное дерево» (мореный тополь), амарант, орех, лимонное дерево, «агаровое дерево» (волнистый серый клен), местами дополненные серебрением и золочением. Постигая особенности наследия прошлого и одновременно пытаясь превзойти их, мастера изобретали новые технологии и материалы.

Разнообразие конструкций и декоративных приемов, созданных в эпоху историзма, не поддается простому описанию. Названия некоторых предметов обстановки давно вышли из употребления или обозначают сейчас совсем другие вещи. А между тем, читая любимых писателей того времени, мы подчас не догадываемся, что упоминая, например, «бержерку» или «гамсовы кресла», автор сразу определял уровень жизни своих героев, их вкус и достаток.

Многое из повседневной жизни людей XIX века сейчас словно скрыто завесой забвения. Приподнять ее, рассказать, а главное, показать, в какой обстановке развивались драматические события произведений Л. Н. Толстого,

1 Кресло
Санкт-Петербург
Конец 1820-х — 1840-е
Красное дерево, ткань; резьба
Поступило в 1941 году из ГМЭ; ранее — дворец Шереметевых (Фонтанный дом)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-366/1

Конторка
Санкт-Петербург. 1828
Мастерская Г. Гамбса. Красное дерево, металл, сукно; токарная работа
Поступила из Зимнего дворца
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-1734

Кресло-лестница
Санкт-Петербург. 1840—1850-е
Придворные мастерские
Красное дерево, кожа, сукно, металл; резьба
Поступило из Зимнего дворца
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-1692

2 Кресло, тумба прикроватная, экран каминный
Санкт-Петербург. 1840
По проекту А. П. Брюллова
Мастерская братьев Гамбс
Дерево, штоф, металл, бахрома;
роспись под технику буль, резьба, золочение
Поступили из Зимнего дворца
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-492/1, ЭРМб-2262, ЭРМб-810

3 Кресло
Санкт-Петербург. 1880-е
Дуб, кожа; резьба. Поступило из Зимнего дворца
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-2180

Кресло
Санкт-Петербург. 1880-е
Ореховое дерево, бархат; резьба
Поступило в 1941 году из ГМЭ; ранее — усадьба Голицыных-Строгановых Марьино
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРМб-416/1

Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, — одна из главных задач выставки. Ее название «Мебель для всех причуд тела» — это цитата из повести «Маскарад» писателя Н. Ф. Павлова (1839), весьма известного в свое время. Эпитеты «прихотливый», «причудливый», «изящный» — модные словечки, которые особенно часто встречались в эпоху историзма, относясь к самым разным понятиям, но неизменно особенного, утонченного толка.

Исключительное значение имеют образцы, сохранившиеся от подлинной обстановки интерьеров Зимнего дворца, — немые свидетели жизни царской семьи на протяжении нескольких десятилетий.

Предметы мебели из покоев Зимнего дворца, многие из которых запечатлены на видовых акварелях, — тот лейтмотив, что «звучит» в каждом разделе экспозиции, посвященном конкретному стильному направлению 1820–1890-х годов. Судя по акварельным изображениям, в Зимнем дворце, помимо традиционных диванов, кресел и стульев, большим спросом пользовались различные секретеры, бюро, письменные столы, а особенно — конторки, вид мебели для работы стоя. Они находились не только в кабинетах императора, но и практически во всех учебных комнатах, библиотеках и даже спальнях. Убранство главной императорской резиденции, задуманное ведущими архитекторами, воспринималось современниками как модный ориентир, воплощение последних тенденций в области художественного и декораторского мастерства. Мебель по рисункам и эскизам талантливых архитекторов и дизайнеров, трудившихся над убранством дворцовых интерьеров, которое сохранялось в мастерских ведущих столичных фирм — братьев Гамбс, В. И. Бабкова, К. Гута, А. Эмзена, А. И. Тура и др., с небольшими вариантами включалась в ассортиментный ряд и радовала заказчиков образцами из обстановки дворцовых залов «Государя Императора». Иметь обстановку, близкую к императорской, было всегда престижно, однако точного копирования старались не допускать.

В русле историзма, рассматриваемого с позиций современной науки — как единое, цельное, всеобъемлющее явление, растянувшееся на десятилетия, наблюдалось параллельное развитие сразу нескольких стилей или вкусов. Среди них особым предпочтением пользовались «готический», «помпейский», «неогрек», «рококо», «ренессанс», «восточный», «русско-византийский». Во многом эти термины, введенные самими художниками и критиками XIX века, были условными. Они подразумевали определенный набор декоративных средств, в котором преобладали узнаваемые ориентиры (или прямые цитаты) из конкретного периода прошлого. К 1850 году, когда ранние романтические увлечения уже выкристаллизовались в относительно привычные «стильные» формы, такая терминология («в стиле», «во вкусе») приобрела еще и обиходный оттенок, облегчая взаимодействие заказчика и исполнителя, продавца и покупателя.

По мере того как мастера пытались всё пристальнее, по выражению А. А. Бестужева-Марлинского (1830), «во мраке средних веков разглядеть между развалин тропинки, по коим романтизм вторгался в Европу с разных сторон и, наконец, укоренился в ней», вещи, сделанные «во вкусе умной старины», становились обиходными, привычными даже для людей среднего сословия.

Александр Кольб
 Виды залов Малого Эрмитажа.
 Середина XIX века. Бумага, акварель
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
 Инв. № ОР-14397

МЕБЕЛЬ, ИМПЕРАТОР И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ МИССИИ ЭРМИТАЖА — УТОЧНЯТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, ПРИВЫЧНЫЕ ДЛЯ ОБЩЕСТВА, И ИНОГДА ИСПРАВЛЯТЬ УЖЕ СЛОЖИВШИЕСЯ, НО КРАЙНЕ УПРОЩЕННЫЕ РЕПУТАЦИИ. У НОВОЙ ГРАНДИОЗНОЙ ВЫСТАВКИ ЕСТЬ ДВЕ ТАКИЕ ТЕМЫ: СТИЛЬ ЭКЛЕКТИКИ И ИМПЕРАТОР НИКОЛАЙ I.

МИХАИЛ ПИОТРОВСКИЙ

«Эклектика» — использование и соединение различных исторических стилей — давно уже является в публицистике ругательным словом. Его вариант — «эkleктизм» — как бы более респектабелен и звучит несколько уважительнее. Эрмитаж давно уже использует серьезный термин — «историзм» — и под его эгидой делает частые выставки. Очередная — представляет русскую мебель, стиль которой не только хронологически, но и эстетически связан с императором Николаем Павловичем, его вкусами и художественными пристрастиями. Николаевским можно назвать не только своеобразный ампиr, но и готику, и романтизм, и русское рококо. Знаменитый «русский стиль» тоже восходит к вкусам Николая. Император сознательно пытался определить направление развития культуры, задать определенные образцы и сделать их общераспространенными. Такие стремления и политику можно сколько угодно критиковать, однако именно их результатом стали превращение Эрмитажа в публичный музей и возведение для него здания-шедевра (Новый Эрмитаж). В других областях стандартизация высокой эстетики имела и положительные и отрицательные стороны. Отрицательные, включая знаменитое «Православие, самодержавие, народность», у всех на слуху. О положительных надо напоминать, что Эрмитаж регулярно и делает.

1 Кресло

Санкт-Петербург. 1830
 По проекту О. Монферрана. Мастерская братьев Гамбс
 Дерево, шелк; резьба, золочение
 Поступило из Зимнего дворца. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРМб-370/1

Кушетка

Санкт-Петербург. 1832
 По проекту О. Монферрана. Мастерская братьев Гамбс
 Дерево, шелк; резьба, золочение
 Поступила из Зимнего дворца. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРМб-705

Подставка для ног

Санкт-Петербург. 1830–1840-е
 По проекту А. И. Штакеншнейдера (?)
 Дерево, шелк; резьба, золочение
 Поступила из Зимнего дворца. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРМб-2174

2 Табурет, стул, ящик для дров

Санкт-Петербург. 1836–1839
 По проекту А. П. Брюллова. Мастерская братьев Гамбс
 Дерево, соломка, ткань; роспись эмалевой краской, тонировка
 Поступили из Зимнего дворца
 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
 Инв. № ЭРМб-732, ЭРМб-728, ЭРМб-738



● ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018



● ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018



● ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

Кресло (на фото слева)
Санкт-Петербург
1820–1830-е. Мастерская братьев Гамбс
Красное дерево, мастика, кожа;
резьба, золочение
Поступило в 1941 году из ГМЭ;
ранее — дворец Шереметевых
(Фонтанный дом)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. №ЭРМб-350/2

Кресло (на фото справа)
Санкт-Петербург
1820–1830-е. Мастерская братьев Гамбс
Орех; резьба, золочение
Поступило в 1941 году из ГМЭ;
ранее — дворец Шереметевых
(Фонтанный дом)
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. №ЭРМб-327

Кресло
(на фото в середине чуть позади)
Санкт-Петербург
1820–1830-е. Мастерская братьев Гамбс
Красное дерево, кожа; резьба
Поступило из Зимнего дворца
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. №ЭРМб-1486

Ориентиром для императора, а за ним и общества, стал историзм — любовь к различным историческим стилям и включение их элементов и архетипов в жизнь и быт России XIX века. Увлечение историей, всякой разной, но главное — западной, делало русские правящий и средний классы более причастными к многовековой эстетической традиции. Мы как бы осваивали Средневековье, готику, Ренессанс, эпоху Людовика XVI, рококо, турецкий и китайский вкусы. Все это было, конечно, вторичным и, наверное, по праву вызывало у потомков, а иногда и у современников, насмешки, но это же обогащало жизнь — и именно это вызывало в качестве реакции интерес к собственным, русским традициям и вовлечение их в сферу художественного творчества и художественного производства. Историзм сродни недавно пережитому нами постмодернизму, который тоже стилизовался под прошлые эпохи, но делал это уже подчеркнуто иронично, заменяя восторг и любовование насмешкой и ерничеством.

Однако и тут и там речь идет о важном процессе освоения культурного наследия в его формах, пригодных не только для дворцов, но и для жилых домов. Наша выставка, во многом связанная с традициями Зимнего дворца, хорошо показывает эти два мира — двора и общества. Новые ритуалы и традиции сказывались в больших и в мелких вещах. Дворцовый стиль торжественен и не очень удобен, жилой быт явно стремится к уюту. Недаром в ту эпоху самые популярные и разнообразные предметы — это диваны, кушетки, оттоманки, пуфы... Название выставки — цитата, несколько простоватая, но отражающая суть. Стиль менялся. Иногда для того, чтобы александровский классицизм превратить в николаевский уют, достаточно было навесить на строгую мебель красного дерева «золотые» украшения из бронзы и даже из папье-маше. Другой популярный предмет — конторка. Бюрократизм старался выглядеть изящно.

Когда много лет назад в Николаевском зале проходила выставка, посвященная европейскому историзму, при виде ее экспонатов думалось: и вот в этой обстановке жили импрессионисты! Таким был быт людей, революционизировавших наш взгляд на мир. Мебель, подобная той, которая выставлена сейчас в Манеже Малого Эрмитажа, окружала Тургенева, Достоевского, Толстого, Гоголя, Лескова и персонажей их произведений. Слова и вещи позволяют понять друг друга, а еще — особенности русского менталитета и дух русской классической литературы.

Символы того времени — Исаакиевский собор, Александровская колонна, Коттедж в Петергофе. Это имена: Монферран, Штакеншнейдер, Тон, Гамбс. Это — новое прочтение Античности, Средневековья, готики, французской куртуазности, китайской самоуверенности, османской и персидской роскоши. Это поиск русских корней.

Все упомянутое и многое другое запечатлено не только в экспонатах выставки, но и в залах и архитектуре Зимнего дворца и Эрмитажа. Наши музеи, возродившиеся из пепла после пожара 1837 года, являются высочайшим памятником эпохи историзма.

Неудивительно, что именно Эрмитаж сегодня, в очередной раз, напоминает о прелести вещей, забытых и сочных однажды ненужными для дальнейшего развития.

WWW.PERSPEKTIVY.RU

реклама



АРТ-СТУДИЯ «ПЕРСПЕКТИВЫ»



Арт-студия петербургской благотворительной организации «Перспективы» художественное пространство, основанное в 2001 году при психоневрологическом интернате №3 в Старом Петергофе.

В настоящее время студия располагает архивом из 3000 произведений, созданных в период с 2001 по 2016 гг.

Жанровый спектр работ крайне широк: от абстрактной живописи до саунд-арта. Данный архив — уникальный и единственный в своем роде источник, меняющий представление о статусе так называемого «аутсайдерского» искусства.

С момента своего основания студия ведет активную художественную, педагогическую и выставочную деятельность. Работы художников арт-студии хранятся в собрании лондонского Музея всего, в 2014 году студия участвовала в десятой «Манифесте», выставлялась в Музее Ахматовой (2005, 2017, 2018), в лофт-проекте «Этажи» (2008 и 2013 гг.), в музее-квартире «Митьков» (2009), в гамбургской галерее Die Schlumper (2015), московском Парке Горького (2016) и Музее стрит-арта (2017, 2018), а также в рамках основного проекта Уральской биеннале современного искусства (2017) и 11-го Международного фестиваля медиаискусства «Киберфест» (2018).

В. Оленев,
«Фантомы времени»,
2004

поддержать проект

DONATE.PERSPEKTIVY.RU

НАПОЛЬНЫЕ ЧАСЫ ЖАНА-ПЬЕРА ЛАТЦА. К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ

25 МАЯ 2018 ГОДА В МЕНШИКОВСКОМ ДВОРЦЕ ОТКРЫЛАСЬ ВЫСТАВКА «НАПОЛЬНЫЕ ЧАСЫ ЖАНА-ПЬЕРА ЛАТЦА. К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ», НА КОТОРОЙ МОЖНО БЫЛО УВИДЕТЬ КОРПУС И МЕХАНИЗМ ЧАСОВ ОТДЕЛЬНО, ТО, ЧТО В СОБРАННЫХ ЧАСАХ УВИДЕТЬ НЕВОЗМОЖНО.



ФОТО: НАТАЛЬЯ ЧАСОВИТИНА, 2018

Паркетные часы-регулятор созданы во Франции в середине XVIII столетия. Сама модель и корпус часов сложного рокайльного силуэта считаются работой выдающегося мебельного мастера Жана-Пьера Латца (1691–1754).

Этот виртуозный профессионал специализировался на создании мебели и часовых корпусов с набором из дорогих пород дерева или в технике буль с инкрустацией черепахой, латуной, перламутром и обильным декором из золоченой бронзы. Подобные же особенности можно отметить и в часах из собрания Эрмитажа.

Корпус часов фанерован венгерским ясенем и густо покрыт рельефными бронзовыми накладками. Обрамление верхней части корпуса состоит из рокайльных завитков с цветами, в них вплетены два небольших дракона. Венчающая часы фигура — бог солнца, лучезарный Феб, одно из воплощений Аполлона. Под циферблатом, на облаках — богиня охоты Диана, согласно античной мифологии олицетворение луны. По замыслу Латца, бронзовый декор часов представляет аллегория Дня и Ночи.

В коллекции Эрмитажа напольные часы оказались после революции 1917 года. Они происходят из дома Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова (1837–1916) на Английской набережной (Английская наб., 10; Галерная ул., 9). При национализации и поступлении в Эрмитаж у часов были утрачены механизм и циферблат XVIII века. В начале 1930-х годов классификация и распределение вещей, поступавших в музей, проходили по внешним признакам. Корпус напольных часов шел в фонд мебели, а их начинка — механизм, гири, маятник — в фонд металла. Так появлялись «сироты»: корпуса без механизмов, механизмы без корпусов, разрозненные гири и маятники. Желание восстановить статус-кво часто приводило к ситуации, именуемой «марьяж», — соединению корпуса и механизма из разнородных часов. Что и произошло в свое время с французскими напольными

КОРПУС ЧАСОВ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ
Жан-Пьер Латц. Середина XVIII века
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ВЫСТАВКА «НАПОЛЬНЫЕ ЧАСЫ ЖАНА-ПЬЕРА ЛАТЦА. К ЗАВЕРШЕНИЮ РЕСТАВРАЦИИ»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



часами, внутри роскошного корпуса которых оказался добротный, но типично английский часовой механизм начала XIX века.

Дабы исправить ситуацию, в Лаборатории научной реставрации часов и музыкальных механизмов подобрали механизм от французских напольных часов. Подпись на циферблате — Barbier Lejeune / Paris — свидетельствовала о том, что он является работой известного французского часовщика, получившего звание мастера в 1770 году. Интересная особенность данного механизма: маятник подвешен не сзади, а спереди, между механизмом и циферблатом. Поэтому сразу подобрался один из маятников-«сироток» с отверстием под ось часовых стрелок. Крупная и тяжелая линза маятника соответствовала массивному и качественному механизму, а ее полированная лицевая сторона предполагала большое окно на фасаде часов. В результате, после примерки механизма, комплект часов сложился как пазл. Циферблат холодной белой эмали выглядел достаточно скромно. К середине XVIII века составные эмалевые циферблаты уже вышли из моды, а большие цельные были еще слишком сложны в изготовлении. Поэтому циферблат, расписанный «под эмаль», оказался распространенным вариантом.

Деликатную реставрацию циферблата выполнили сотрудники Лаборатории научной реставрации станковой живописи. В результате обследования корпуса часов и изучения исторических аналогов было решено изготовить подставку под корпус часов, утраченную верхнюю часть задней стенки корпуса и дубовую скамью для установки выбранного часового механизма; удалив петлю дверцы, восстановить авторскую конструкцию ее крепления, а также провести полную реставрацию каркаса, облицовки и лакового покрытия корпуса. Эту работу выполнили в Лаборатории научной реставрации мебели. Таким образом, в процессе реставрации часов, как и в ходе их изготовления, взаимодействовали мастера различных специальностей.

Для часов в понятие авторского образа обязательно включается работа механизма, поскольку именно наличие механизма, механической жизни, выделяет часы из общей массы музейных экспонатов. То есть проявления жизнедеятельности часового механизма — движение стрелок, размеренное покачивание маятника, звон колокольчика — участвуют, наряду с внешним видом, в формировании полноценного образа часов. В музейном пространстве, ориентированном на визуальное восприятие, возникает дополнительная, акустическая составляющая.

- Часовая коллекция Эрмитажа — самая богатая в России и одна из лучших в мире; она насчитывает около трех тысяч механических часов всех типов: от карманных до башенных. Часы — комплексный объект, одновременно памятник технической и художественной культуры. В изготовлении часовых корпусов участвовали лучшие художники и скульпторы своей эпохи, а в конструкции механизмов использовались последние достижения науки и техники. Интерьерные часы — напольные, настенные, каминные — всегда были статусным объектом, символом состоятельности и просвещенности владельца.



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА

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

Фонд Друзей Эрмитажа в Нидерландах

Foundation Hermitage Friends
in the Netherlands
P.O. box 11675, 1001 GR Amsterdam
The Netherlands
Tel. (+31 20) 530 87 55
www.hermitage.nl

Фонд Эрмитажа (США)

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

Канадский фонд Государственного Эрмитажа

The State Hermitage Museum
Foundation of Canada Inc.
900 Greenbank Road, Suit #616
Ottawa, Ontario, Canada K2J 4P6
Tel. (+1 613) 489 0794
Fax (+1 613) 489 0835
www.hermitagemuseum.ca

Фонд Эрмитажа (Великобритания)

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

Ассоциация Друзей Эрмитажа (Италия)

Association of the Friends
of the Hermitage Museum (Italy)
Palazzo Guicciardini, Via de' Guicciardini, 15
50125 Firenze, Italia
Tel. (+39 055) 5387819
www.amiciermitage.it

Фонд Эрмитажа в Израиле

Hermitage Museum Foundation Israel
65 Derech Menachem Begin St., 4th Floor
Tel Aviv 67138, Israel
Tel. +972 (0) 3 6526557
www.hermitagefoundation.com

Клуб Друзей Эрмитажа в Финляндии

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



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

ВСТУПАЙТЕ В КЛУБ ДРУЗЕЙ ЭРМИТАЖА!

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

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

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

Один из многочисленных
экспонатов Эрмитажа,
отреставрированных
при поддержке Друзей Эрмитажа

Туалетер «Негры, несущие турка»

Париж. 1710-е
Дерево, бронза, слоновая кость,
золото, рубины, изумруды, алмазы,
жемчуг, стекло; литье, резьба, чеканка



ВМЕСТИЛИЩЕ ДУХА

СУНДУКИ LOUIS VUITTON
В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

В ГОСУДАРСТВЕННОМ ЭРМИТАЖЕ СРЕДИ ВЕЩЕЙ, ОСТАВШИХСЯ ОТ СТАРОГО РЕЖИМА, ЕСТЬ И СУНДУКИ LOUIS VUITTON. МОДНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ МАРКА, КОТОРАЯ ДЕЛАЕТ СЕЙЧАС ВСЁ: ЧЕМОДАНЫ, РЮКЗАКИ, ОДЕЖДУ, ЧАСЫ, ДУХИ, ПЕЧАТАЕТ КНИГИ, ПОДДЕРЖИВАЕТ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, ОТКРЫВАЕТ МУЗЕИ И ПРОВОДИТ ВЫСТАВКИ МИРОВОГО ЗНАЧЕНИЯ, — КОГДА-ТО ЗАНИМАЛАСЬ ТОЛЬКО СУНДУКАМИ. С НИМИ, А НЕ С ЧЕМОДАНАМИ, ПУТЕШЕСТВОВАЛИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА.



то было важное сословное изобретение: владелец сундука не должен был его самостоятельно собирать, на то существовали слуги, и не мог его самостоятельно поднять, для этого звали носильщиков. Потому количество сундуков не ограничивалось. Когда на плывущий в Ленинград пароход доставляли багаж мистера Твистера, это выглядело так: «Следом четыре идут великана, двадцать четыре несут чемодана». Если Сара Бернар отправлялась на гастроли, за ней везли 75 мест багажа. Размеры и объемы уменьшились, когда понадобилось грузить багаж в автомобили и в тесные аэропланы и стало понятно, что владелец, уж так и быть, способен донести чемодан до трапа. Точно так же в наши дни появление чемоданов с колесами означало не только дизайнерскую, но и социальную революцию. Носильщики исчезали как класс.

Сын крестьянина из Франш-Конте Луи Вюиттон пришел в Париж пешком в 14 лет. Первый парижский магазин Вюиттона был открыт в 1854 году. С 1885-го его сундуки стали покупать самые известные люди, которым было что беречь. Вюиттоновский багаж установил правила путешествий.

Тип дорожного сундука, разработанный Вюиттоном, был «мягким внутри и жестким снаружи». Снаружи — кожа, жесткая ткань, рейки вдоль корпуса, которые должны были уберечь кожу от царапин и облегчить скольжение на багажных полках. Металл на углах защищал самые уязвимые точки деревянной конструкции. Толстая коровья кожа с тиснением получала монограмму — рисунок, который в 1896-м придумал Жорж Вюиттон, сын Луи Вюиттона, когда конкуренты стали выпускать псевдовюиттоновские сундуки. Внутри же — светлое дерево обивалось шелком, сатином, бархатом. Снаружи — непрístupный монолитный параллелепипед под замком; внутри — сложная архитектурная конструкция из дерева и ткани ¹.

Самое удивительное, что это производство пережило старый мир и до сих пор существует по законам рубежа прошлого и позапрошлого веков. Речь, конечно, идет не о больших коллекциях, а об отделении специальных заказов в парижском пригороде Аньер-сюр-Сен, где фабрика



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018



ФОТО: © ФОНД «ЭРМИТАЖ XXI ВЕК», 2018

Сундуки Louis Vuitton в Галерее костюма
(Фондохранилище Государственного Эрмитажа «Старая Деревня»)

Сундук дорожный с кассетой Louis Vuitton (слева)

Начало XX века
Дерево, кожа домашнего животного, шелковая ткань, хлопчатобумажная ткань, тесьма, металл; ручная и машинная работа
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № пока не присвоен

Сундук дорожный Louis Vuitton (справа)

Начало XX века
Дерево, кожа домашнего животного, шелковая ткань, хлопчатобумажная ткань, тесьма, металл; ручная и машинная работа
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. № пока не присвоен



ФОТО: АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ



ФОТО: АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ



ФОТО: АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

- 1¹ Сундук-библиотека, придуманный Гастоном-Луи Вюиттоном в 1936 году,** как говорила реклама, «сделан для того, чтобы содержать при очень ограниченном объеме не только несколько книг из вашей библиотеки, но также в специальных выдвигающихся ящиках пишущую машинку, досье, картотеку» (выставка *Volez, Vaguez, Voyagez* — Louis Vuitton, Гран-Пале, Париж, 2015)
- 2¹ Для трансатлантических путешествий Вюиттоны** придумали не только сундуки-гардеробы, мужские и женские, которые становились в каюте настоящими одежными шкафами, но и специальные кожаные сумки для белья, отправлявшегося в стирку (выставка *Volez, Vaguez, Voyagez* — Louis Vuitton, Гран-Пале, Париж, 2015)
- 3¹ Сундуки для джентльменов** могли сберечь во время путешествия цилиндры, перчатки, гамашы, трости (выставка *Volez, Vaguez, Voyagez* — Louis Vuitton, Гран-Пале, Париж, 2015)

Среди шрифтов, использовавшихся домом, был и этот: Didot с засечками, популярный во Франции шрифт семьи типографов Дидо. Однако по порядковым номерам в архиве марки установили, что один из них (под номером 158562) был произведен в 1908 году, а второй (под номером 189518) — в 1914-м.

Сундук 1914 года — так называемый женский багаж. По основному размеру в 80 сантиметров это самый маленький из женских сундуков, предназначенный для рубашек и белья. Модели, в которых перевозили платья, имели длину до 110–130 сантиметров. Замки, установленные на сундуке, относятся к старому типу запоров, которые марка ставила на свой багаж до 1910-х годов, когда появились модели со сдвижной защелкой (вроде тех, что в СССР ставили на фанерные чемоданы). Поскольку каждая деталь маркировалась, на замках указан производитель, а также адрес магазина: дом 1 по улице Скриба, место рядом с Парижской оперой. Внутренние ремни имеют патентованные пряжки. Их ввел дом Вюиттонов, чтобы заменить использовавшиеся ранее при упаковке английские булавки. Узор в виде монограммы LV набивался на наружных кожаных полосках, которые служили для дополнительного уплотнения.

Сундук 1908 года был предназначен для женских шляпок. Его внутренняя обитая тканью клетка-кассета, называвшаяся *Paradis* («Рай»), служила для закрепления шляп, которые привязывались к ней лентами так, чтобы не помяться.

Вюиттонов, построенная Гюставом Эйфелем, существует с 1859 года. Я был на ней не раз и видел, как там идет работа. Основа сундуков по-прежнему собирается и выклеивается из дерева. Тонкие рамки-нервюры и пластины светлого дерева напоминают лонжероны первых авиеток. Дерево обычно выбирают африканское, а вот кожу — из Германии или Северной Италии. Там она лучше, потому что северный скот бережет свою кожу, мельчайшие же царапины или укусы насекомых не дадут выполнить цельное покрытие для чемодана.

Там, где мастера работают с кожей, условия особенные: постоянная температура в 23 градуса и 70-процентная влажность. По чистоте и аккуратности все это напоминает скорее часовое ателье, чем кожевенное. Собранные корпуса покрывают кожей или специальной тканью (в материалы как раз прокрался прогресс). Мастера набивают наружные рейки, укрепляют замки, занимаются обтяжкой и обклейкой. Кожу закрепляют специальными гвоздиками — на сундук уходит от 700 до 1000. Это стандарт, от которого не отступают. Зато у каждого мастера свой ритм ударов и свой порядок — забивать гвозди через один или последовательно.

В начале прошлого века сундуки Луи Вюиттона были штучным товаром, но производились они в сотнях тысяч штук. Каждый имел порядковый номер, такие же номера получали замки, дабы в случае потери можно было изготовить к ним ключи. Считалось, что замки эти настолько прочны, что знаменитый фокусник Гарри Гудини, одним из коронных трюков которого было освобождение под водой из запятого и оплетенного цепями сундука, не рискнул проделать подобный фокус с вюиттоновскими замками. У каждого сундука имелся замок под особым номером, каждый сундук открывался специальным ключом, если, конечно, заказчик не просил сделать один ключ ко всем своим сундукам.

Сундуки, попавшие в запасники Государственного Эрмитажа, принадлежали одному и тому же человеку, если судить по инициалам D.C., которые были нанесены в ателье Louis Vuitton при продаже.

1. О художественных особенностях багажа Louis Vuitton см.: *Léonforté P., Pujalel-Plaà É.* Louis Vuitton, 100 malles de légende. Paris, 2010.

2. См.: Каменская Е.Н. Александр Яковлев — художник-путешественник. Рождение образа // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Вып. 4. СПб., 2014.

Возить с собой женские шляпки было очень трудно. Невозможно было предусмотреть их формы, и обычные круглые шляпные сумки (в Louis Vuitton, конечно же, делали и их) не всегда для этого подходили. Мужские шляпы держались в границах приличия, их количество и тип (цилиндр, котелок, шляпа-канотье) были определены, количество же, размеры и формы женских шляп и шляпок ограничивались только деньгами мужа и фантазией модельера. «Ваши шляпки драгоценны», — говорила реклама дамам, призывая их пользоваться вюиттоновскими сундуками с клетками для их райских птиц. Эти сундуки существовали в восьми размерах: самая маленькая — на четыре шляпы, самая большая — на 16 шляп.

К сожалению, книги не сохранили имя владельца (или владелицы). Имена теперь известны в тех случаях, когда речь шла о специальных заказах. На недавней большой выставке «Летите, плывите, путешествуйте» (Volez, Voguez, Voyagez — Louis Vuitton), проходившей в парижском музее Гран-Пале с 4 декабря 2015-го до 21 февраля 2016-го, можно было видеть сундуки, которые заказывали Анри Матисс (для художественных приспособлений и холстов), модельер Поль Пуаре (для нарядов), музыкант Игнацы Ян Падеревский (1860–1941), рожденный в Российской империи министр независимой Польши, обладатель шевелюры, за которую его называли «львом» (для коллекции гребней и косметики).

Среди самых известных вещей, произведенных на парижской фабрике, — сундуки для географических экспедиций. Они были дополнительно защищены, потому что их могли украсть (туземцы) и съесть (термиты), они были водонепроницаемы, у них имелась специальная система герметического закрывания, а в отличие от обычных чемоданов, обитых кожей, они покрывались цинком. Внутренности же делались из камфорного дерева, отпугивающего насекомых. С такими сундуками отправлялись в 1930-х участники автопробегов по Африке («Черный рейд») и Азии («Желтый рейд»), известных нам по работам русского художника Александра Яковлева (выставку его «африканских» вещей показала в 2017 году в московской галерее «Наши художники» Елена Каменская) ².

Для исследователя Конго графа Пьера Саворньяна де Бразза́ (1852–1905) Вюиттоны спроектировали сундук, содержащий раскладную походную кровать. Эта модель, известная с тех пор под названием «бельгийской кровати», выпускалась много лет. Менее известен обитый медью сундук-секретер с личными вещами графа, где был устроен тайник для бумаг. Из своей последней экспедиции в Конго, которую он по заданию французского правительства предпринял в качестве ревизора, чиновника по особым поручениям, Бразза не вернулся живым. После его смерти в Дакаре вещи были доставлены в Париж, где чиновники Министерства иностранных дел оказались вынуждены обратиться к Жоржу Вюиттону, чтобы он помог найти и открыть потайное отделение, где должны были содержаться отчеты.

Как видим, Louis Vuitton умеет хранить секреты. Но возможно, однажды мы узнаем имя владельца или владелицы эрмитажных сундуков. Такие случаи тоже есть в истории марки.

В 1956-м Чарли Ритц сообщил Эрнесту Хемингуэю, что с 1929 года в подвале парижского отеля «Ритц» хранится, среди прочего невостребованного багажа, один из его сундуков Louis Vuitton. Открыв сундук, где лежало послание из Парижа «безумных лет», писатель нашел несколько своих блокнотов и набросок романа, каковой станет в 1964 году его по-смертной книгой A Moveable Feast («Праздник, который всегда с тобой»).

ЖЕНСКИЙ СУНДУК-ГАРДЕРОБ
СОДЕРЖАЛ В СЕБЕ ВСЕ ВЕЩИ,
НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ КОРОТКОГО
ПУТЕШЕСТВИЯ
(выставка Volez, Voguez, Voyagez —
Louis Vuitton, Гран-Пале, Париж, 2015)



ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА, КНИГИ



118/126 «СТАРОЕ ИСКУССТВО» В ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ АНГЛИИ
128/135 ПИОТРОВСКИЕ. ХРАНИТЕЛИ КОВЧЕГА 140/143 ОСТРОВ ДУБРОВИЧИ

Анатолий Белкин. «Дама с вином» («Королева "Солнцедара"») Фрагмент
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРЖ-3366

Алина Дейви
на аукционе старых мастеров,
Лондон



● FOTO © COURTESY OF SOTHEBY'S

АЛИНА ДЕЙВИ *

ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ: НОВАЯ ЖИЗНЬ В АНГЛИИ

История знает немало подобных примеров: Новая галерея в Нью-Йорке, галерея Тейт в Лондоне и многие другие «выросли» из частных коллекций. Государственные музеи также получают от коллекционеров в дар произведения искусства — для сохранения, изучения и выставок.

В последние годы дискуссия о подходах к пониманию истории искусства все чаще включает в себя рассуждения о способах сохранения культурного наследия, о взгляде на объекты культуры в контексте их присутствия в музеях. Изучение частного коллекционирования искусства как явления, понимание практик самореализации через создание частного музея — важнейшие аспекты современного развития музейного дела во всем мире.

В последние 10–15 лет высокие доходы и растущий интерес к искусству сделали частное коллекционирование очень популярным. Больше половины (53 процента) всех частных музеев мира было создано с 2000 по 2010 год, еще 20 процентов — с 2010 по 2015 год.

Только два частных музея было создано до 1960-го. 12 процентов всех частных музеев мира были созданы в период с 1970 по 1990 год, 16 процентов — в 1990-х. По данным статистики, «бум» открытия частных выставочных пространств пришелся на самое начало XXI века. Однако Великобритания не входит в первую десятку стран с наибольшим количеством новых частных музеев искусств. С 2000 года их было создано здесь только три. Лидеры же — Южная Корея, США и Германия (45 новых музеев искусств в каждой стране).

Директор Фонда искусств Бленхейма Майкл Фрам предположил, что люди в Великобритании, как правило, немного более консервативны и придерживаются традиционных взглядов в вопросах поддержки искусства, отводя важную роль в этом государству. В противовес британской модели Фрам приводит в пример США, где даже крупные музеи получают большую поддержку частных лиц. По его мнению, готовность поддерживать музеи и галереи с помощью частных пожертвований — важный показатель отношения общества к искусству. Фрам убежден, что консервативной Великобритании стоит пересмотреть свои взгляды, что эти перемены пойдут искусству во благо.

Интересны примеры двух дворцов в Великобритании, унаследованных не одним поколением: Чатсуорт-хаус и Бленхеймский дворец. Лорд Эдвард Спенсер-Черчилль, брат 12-го герцога Мальборо, решил выставлять современное искусство и в 2016 году основал Фонд наследия Бленхеймского дворца. Это благотворительный фонд, созданный для защиты объекта истори-

* Алина Дейви — Директор Отдела частных коллекций «Сотбис» (Лондон).

Ричард Хадсон
Слеза (Tear)
Полированная сталь
В саду Чатсуорт-хауса, Великобритания
2016

НА «СОТБИС» МЫ ЧАСТО ВСТРЕЧАЕМ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ,
НО ВОЗМОЖНОСТЬ ЗАНИМАТЬСЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬЮ,
ОДНИ ПЕРЕДАЮТ ЭКСПОНАТЫ ИЗ СВОИХ СОБРАНИЙ МУЗЕЯМ,

ДЛЯ КОТОРЫХ ИХ ЛЮБИМОЕ ДЕЛО — НЕ ПРОСТО ХОББИ,
КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ.
ДРУГИЕ ОТКРЫВАЮТ ЧАСТНЫЕ ГАЛЕРЕИ.

ческого наследия (с 1987 года дворец также является объектом всемирного наследия ЮНЕСКО) и популяризации современного искусства. Дженни Хольцер — уже четвертый художник, который выставляется в Бленхеймском дворце с момента основания Фонда (предыдущие авторы: Ай Вэйвэй (Китай), Лоуренс Вайнер (США) и Микеланджело Пистолетто (Италия)). Новые проекты дворца способствуют расширению аудитории и привлекают больше посетителей. Сейчас дворец посещает около миллиона человек ежегодно.

Чатсуорт-хаус — еще один крупный частный музей Великобритании. Это дом, на протяжении столетий служивший резиденцией герцогов Девонширских и до сих пор находящийся в их владении, и сад. Дом возвел в 1550 году сэр Уильям Кавендиш. Впоследствии здание было перестроено, появились сады, спроектированные Джозефом Пакстоном в 1830-х. Шестой герцог Девонширский впервые разрешил круглогодичный допуск посетителей в резиденцию. Чатсуорт-хаус стал первым в Великобритании поместьем, открытым для публики, а в XIX веке — самым посещаемым. Сегодня его коллекции включают в себя произведения художников — современников всех герцогов, когда-либо проживавших в поместье. Здесь постоянно проводятся выставки и экскурсии для посетителей.

Во вступлении к своей книге о великих британских коллекционерах Джеймс Стортон отмечает, что до 1939 года коллекционеры не стремились экспонировать произведения искусства, которыми владели: собственные коллекции они в основном оставляли для частного пользования. Коллекционирование считалось чем-то вроде *la douceur de vivre* (улада жизни (фр.)). Чатсуорт-хаус, открытый для посетителей, стал одним из первых частных музеев, имеющих управленческую стратегию. Образ мышления владельцев поместья, новый для XIX века, принес результаты. Чатсуорт-хаус стал популярным среди туристов и остается таковым по сей день. За полтора столетия здесь сформировались традиции и методики, которые сегодня позволяют успешно выставлять произведения искусства и неизменно привлекать тысячи посетителей: 625 тысяч в 2015 году, 622 тысячи — в 2016-м. Помимо прочего, Чатсуорт-хаус предлагает разнообразные программы для привлечения аудитории и взаимодействия с ней. Например, здесь в открытом доступе находится один из крупнейших архивов поместий, особенно ценный для исследователей и студентов-историков. Коллекция произведений искусств герцогов Девонширских также доступна публике благодаря обширной программе по предоставлению экспонатов в другие музеи. Например, картина Валантена де Булоня «Три музыканта» была временно (с октября 2016-го по январь 2017-го) передана в Лондонскую национальную галерею для проведения выставки *Beyond Caravaggio* («Не только Караваджо»). В 2017 году в саду Чатсуорт-хауса «Сотбис» отмечал 10-летие проекта *Beyond Limits* («Без границ») большой выставкой британской скульптуры.

И все же о частных музеях продолжают спорить. Прежде всего, из-за неограниченного влияния, которое владельцы частных музеев могут оказывать на выставочную программу. Ряд исследователей считают, что опасно смешивать искусство и большие деньги. Арьо Кламер, профессор экономики в Роттердамском университете Эразма, и французский социолог и философ Пьер Бурдьё предлагают, однако, другой подход. Они считают, что, хотя деньги играют большую роль, фокус внимания нужно сместить на то, как их более рационально использовать.

В последние 10 лет интерес к коллекционированию значительно вырос; частные музеи создавали по всему миру: в Лос-Анджелесе, Венеции, Москве, Пекине, Лондоне. Авторы гида по частным собраниям произведений современного искусства *BMW Art Guide* утверждают, что в период 2000–2013 годов было основано 167 частных музеев искусства. Для сравнения: в 1990–2000 годах появилось 25 подобных музеев. Модель частной галереи сейчас — наиболее востребованная и популярная: Музей современного искусства Эли и Эдит Брод в Лос-Анджелесе был открыт в 2014 году; Музей изобразительных искусств «Соумайя» в Мехико, которым владеет Карлос Слим, основан в 2011-м; Музей современного искусства «Гараж» в Москве открылся в 2008-м. На Ближнем Востоке и в Азии частные музеи тоже становятся популярными. Яркий пример — фонд «Юз» китайско-индонезийского коллекционера Буди Тека.

Развитие музеев под влиянием политических, экономических и культурных процессов — значимый культурный феномен. Менялась и социальная роль музеев. В последние несколько десятилетий, с развитием Интернета, появлением новых методов получения и обработки информации, наше понимание того, для чего нужен музей и как он должен работать, изменилось. Музейное дело сейчас развивается во всем мире, в ответ на вызовы цифровой эры возникают новые инициативы. Всё чаще галереи, идущие в ногу с последними трендами, — частные. Новые технологии и частные инициативы становятся необходимым элементом современной музейной культуры, дающим свободу для экспериментов и реализации нестандартных проектов.

Еще одна британская инициатива, которая заслуживает особого внимания, — проект «Окленд». В отличие от большинства новых частных музеев современного искусства, в замке Окленд в городе Дарем на севере Англии выставляют работы старых мастеров. Основа коллекции — испанская живопись, изучение которой, благодаря доминирующей религиозной теме, позволяет исследовать британскую историю на «объектах веры и религии». В 2010 году Церковь Англии пришла к выводу, что содержать Оклендский замок — один из величайших дворцов Европы, резиденцию епископа Даремского и место, наполненное историей английской элиты, — стало слишком дорого. Было принято решение продать замок, а вместе с ним — серию полотен Франсиско де Сурбарана «Иаков и его двенадцать сыновей» (в коллекции Оклендского замка находятся 12 из 13 картин серии и одна копия, сделанная выдающимся художником Артуром Пондом по заказу епископа Ричарда Тревора после того, как на аукционе в 1756 году тот не смог приобрести все 13 картин).

Инвестиционный менеджер и филантроп Джонатан Раффер, коллекционирующий произведения старых мастеров Испании уже более 15 лет, хорошо знал ценность работ Сурбарана и историю их приобретения епископом Ричардом Тревором. Он взялся сохранить картины для Великобритании и выкупил замок. В интервью английской прессе Раффер пояснил: «Я сказал представителям церкви, что работы Франсиско де Сурбарана — редкость для британских галерей, посетители, видевшие его картины в музее Прадо в Мадриде, были поражены талантом этого мастера эпохи барокко XVII века, одного из лучших мировых художников».

Проект «Окленд» — пример перемен, происходящих в XXI столетии: увеличение числа новых музеев по всему миру, глобализация и новые информационные технологии (особенно — социальные медиа и мобильные технологии), политические и экономические изменения внутри стран и по всему миру, частное финансирование музеев, рост международного туризма и возрастающий профессионализм на всех уровнях музейной работы. С каждым годом число посетителей музеев увеличивается, и это укрепляет интерес к работе музеев, что, в свою очередь, стимулирует открытие новых и новых музеев по всему миру.

По данным AMMA (*Art Market Monitor of Arttron*), в 2016 году в мире насчитывалось 317 частных музеев современного искусства (70 процентов из них было основано после 2000 года). В профессиональных кругах спорят о том, не отражается ли на качестве такой стремительный рост числа музеев, высказывают сомнения, насколько стабильны новые музеи, как влияет вмешательство владельцев частных галерей на их работу. Тем не менее нельзя отрицать: многие музеи мира сталкиваются с серьезными финансовыми проблемами, и частное спонсирование — один из путей их решения.

Однако в Англии, согласно тем же данным AMMA, существует всего четыре частных музея. С 2000 года было открыто три из них: Initial Access, основанный в 2017 году Фрэнком Коэном в Вулверхэмптоне, Фонд Дэвида Робертса, открытый в 2007-м, и Zabludovich Collection, созданный в том же 2007-м (мы здесь не учитываем Галерею Саатчи, одну из самых популярных лондонских галерей, поскольку она была основана в 1985 году).

По сравнению с другими новыми музеями замысел проекта «Окленд» уникален своей ориентацией на сохранение и демонстрацию живописи старых мастеров. Джонатан Раффер и Фонд Окленда развивают и другие музейные проекты: галерею испанского искусства *Mining Art Gallery*, башню Окленда со смотровой площадкой. Планируется, что это будет привлекать на северо-восток Великобритании до 400 тысяч посетителей в год и создаст рабочие места для

тысячи человек. Господин Раффер неоднократно отмечал, что перспектива продажи собрания Сурбарана была негативно воспринята в регионе. Спасение картин и создание проекта по защите культурного наследия севера Англии стали его способом выразить преданность и верность родному краю.

По словам Гая Клаусса, вице-президента Европейской организации по сохранению исторического наследия, искать новые подходы в области поддержки искусства и культурного наследия через привлечение частных средств просто необходимо. Подобная стратегия особенно правильна в тех случаях, когда старинные памятники (или, наоборот, относительно новые произведения искусства) медленно разрушаются, подвергаются риску полного исчезновения. Таким способом частное финансирование оказывает непосредственное влияние на экономику и культуру не только на местном, но и на региональном уровне.

Для Джонатана Раффера, который ко времени создания проекта «Окленд» уже был известным коллекционером испанского искусства, приобретение замка стало, по всей видимости, ответом сразу на две главных запроса: как стимулировать развитие северо-востока Англии и как направить свое состояние на благо других.

Раффер надеется: то, что коллекция картин осталась в Дареме, а замок функционирует в качестве музея, станет хорошим стимулом для культурного развития севера Англии. Доктор Ричард Чартрс, исполняющий обязанности председателя Церковной комиссии, говорит: «Щедрость Джонатана Раффера сделала невозможное возможным. Теперь у нас есть всё для того, чтобы создать ведущий центр культуры и искусств на северо-востоке страны». Бывший дворец епископа превращается в музейный комплекс мирового уровня. Пока замок закрыли на реставрацию, картины Сурбарана побывали на выставках в Музее Медоус в Далласе и галерее «Коллекция Фрика» в Нью-Йорке. Картины были подвергнуты углубленному техническому, художественному и историческому исследованию в Художественном музее Кимбелла в Форт-Уорте (Техас). Работы Сурбарана — редкое явление для Великобритании, большинство его картин собрано в музее Прадо в Мадриде. Хосе Педро Перес-Льорка, председатель попечительского совета Прадо, и Мигель Сугаса, тогдашний директор Прадо, описывали серию из 13 полотен, на которых в полный рост изображены Иаков и его сыновья в платье испанских крестьян, как лучшие произведения Сурбарана, находящиеся сейчас в Великобритании.

Кроме того, руководители Национального фонда, музея Прадо и Лондонской национальной галереи отметили, насколько важны такие покровители искусства, как Джонатан Раффер, в том числе для привлечения внимания к проблемам сохранения объектов национального достояния.

Среди работ, которые будут представлены в музее «Окленд», — выдающееся произведение Эль Греко «Христос на кресте», недавно приобретенное при финансовой поддержке Фонда искусства. Более подробную информацию о других экспонатах обнаружат ближе к открытию Испанской галереи. Открытие запланировано на 2019 год, однако уже известно, что в галерее будут представлены полотна испанского караваджиста Хусепе де Риберы.



1 Герцог и герцогиня Девонширские в саду Чатсуорт-хаус (слева — фрагмент скульптуры Роберта Индианы)

2 Парадная лестница Чатсуорт-хаус

ФОТО: © COURTESY OF SOTHEBY'S



Серия картин испанского художника Франсиско де Сурбарана об Иакове и его 12 сыновьях удивительна и необычна. Она включает в себя полотна, на которых изображены сам седобородый старец Иаков, Иосиф в своем грандиозном одеянии, Леви, загадочно смотрящий из-за плеча. Необычна и история создания этой серии. Специалисты считают, что 13 картин заказал монастырь в Южной Америке. Такой интерес к продвижению христианства в Латинской Америке, возможно, связан с широко распространенным в то время убеждением, что ацтеки — потомки одного из «утерянных» колен Израилевых. Картины были отправлены в Мексику, но по дороге захвачены английскими пиратами, а позже обнаружены в коллекции лондонского торговца Джеймса Мендеса, португальского еврея. В 1756 году Мендес продал полотна епископу Даремскому Ричарду Тревору за 124 фунта. Тревор поддержал закон о натурализации еврейских иммигрантов-сефардов в Англии 1753 года, а также был активным сторонником признания роли иудаизма в истории христианства. «История разделения и расселения, уготованная Богом для евреев, — утверждал он, — требует нашего внимания и особого религиозного отношения в залог Его будущих милостей по отношению к этому народу».

Для епископа Тревора приобретение коллекции полотен Сурбарана стало символом его борьбы за взаимопонимание между религиозными течениями. Особый замысел Ричарда Тревора состоял в том, чтобы гости, приходявшие в Оклендский замок, были окружены портретами сынов Израилевых. И потому он разместил картины в большой столовой, специально для этого перестроенной архитектором Джеймсом Уайеттом. Так история полотен испанского живописца стала частью истории Оклендского замка.

Оклендский замок более 900 лет был дворцом князей-епископов Даремских, единственных в Англии, которым в 1075 году были предоставлены исключительные права на власть и которые фактически управляли регионом вплоть до XIX века.

Концепция частного музея в последние несколько лет постоянно меняет формы. За все время существования частных музеев был накоплен довольно большой опыт по их созданию и развитию. Но только сравнительно недавно появились реальные критерии, по которым можно оценивать работу частных музеев, их привлекательность для спонсоров и вовлеченность аудитории. Упомянутые параметры — не просто список правил, необходимых для нормального функционирования музея, это предложения, сформулированные не только руководителями музеев, но и посетителями.

Перед частными музеями стоит сразу несколько непростых задач. Во-первых, они должны предоставлять контент высокого качества, во-вторых — активно взаимодействовать с привлеченной аудиторией, в-третьих — не забывать придумывать эффективные формы демонстрации коллекций. При этом важно учитывать исторически сложившиеся музейные стандарты, ожидания аудитории и быстро меняющийся мир новых технологий.

Мы в «Сотбис» работаем для того, чтобы способствовать развитию частного коллекционирования и содействовать исследованиям в этой области. Возросший интерес к коллекционированию привел к тому, что всё больше коллекционеров хотят выставлять произведения искусства из своих собраний, часто экспонаты оказываются в общественных музеях. Очень важно отметить, что многие крупные музеи, например галерея Тейт, Метрополитен-музей, Музей Гуггенхейма и Лондонская национальная галерея, были созданы на основе частных коллекций. Соломон Гуггенхейм знакомил публику с произведениями современного искусства, выставляя картины Василия Кандинского из личной коллекции.

«Сотбис» поддерживает развитие музейных инициатив, предлагая участие в платформе «Сотбис» Museum Network, а также развивая премию «Сотбис», учрежденную в 2017 году для поддержки новаторских музеев, выставок и культурных инициатив. Такие начинания — еще одно подтверждение того, что реализация социальных проектов через коллекционирование и создание частных музеев сегодня быстро развивается и очень востребована. Без сомнения, современная культурная среда переживает этап активного интереса к развитию новых культурных центров благодаря частным художественным учреждениям.

Литература

- _____, Phillippe L., 2011, *A Demonstration of Riches Landscape Narratives at Chatsworth*, University of Illinois
- _____, Wilson A., 'Man on a Mission: Jonathan Ruffer and the Auckland Castle Trust', 7.11 (2014), *Financial Times*
- _____, *Chatsworth House Report 2016* (London: The Duncan Print Group, 2017)
- _____, *Private Art Museum Report*, 2016, Larry's List Report, Modern Art Publishing AMMA
- _____, *Heritage Counts 2016*, 2017, Historic England on Behalf of the Historic Environment Forum
- _____, Abfaller D. and Pechlaner H., 'Strategic Management and Cultural Heritage Sites: New Entrepreneurial Challenges for Private Owners of Castles and Stately Homes', *International Journal of Arts Management*, Vol. 4, No. 3 (spring 2002)
- _____, Ambrose T. and Paine C., *Museum Basics* (New York: Routledge, 1993; 3rd edition, 2012)
- _____, Beavan E., '£15-million Donation Means That Zurbarán's Can Slay', 30.3 (2011), *The Church Times*
- _____, Cavendish C., *Chatsworth: The House* (London: Frances Lincoln, 2002)
- _____, Jenkins S., 'London Should Keep Its Hands Off the Treasures of the North', *The Guardian*, 7.10 (2005)
- _____, Kennedy M., 'Ai Weiwei Prepares for Blenheim Palace Show but Must Keep His Distance', 28.8 (2014), *The Guardian*
- _____, MacKenna K., 'El Greco and Co Pul Bishop Auckland Back in the Frame', 22.11 (2015), *The Guardian*
- _____, '“Money is Empty”: Why Philanthropist Bought Paintings Worth £15m from the Church of England and Then Promptly Gave Them Back', 31.3 (2011), *Daily Mail*
- _____, Smith M.K. and Robinson M., *Cultural Tourism in a Changing World: Politics, Participation, and (Re)presentation* (Clevendon: Channel View, 2006)
- _____, Rabin D., 'Jew Bill of 1753: Masculinity, Virility, and the Nation', *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 39, No. 2 (winter 2006)
- _____, 'Saving Art for the Nation', *The Burlington Magazine*, Vol. 145, No. 1209, Sculpture (December 2003)
- _____, Tighe C., 'North of England's Drive to Cultivate Foreign Direct Investment', 15.3 (2016), *Financial Times*
- _____, Thomas N., 'Heritage Tourism Generates £26.4bn towards UK Economy', 10.7 (2013), *The Telegraph*

Sotheby's EST. 1744



реклама

Старые мастера
июльские торги в лондоне
ОТДЕЛ ПРИНИМАЕТ РАБОТЫ НА АУКЦИОН

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
Портрет венецианского аристократа
Продано за £5,400,000
Вечерний аукцион старых мастеров
4 июля 2018

34–35 NEW BOND STREET, LONDON W1A 2AA
КОНТАКТЫ +44 (0)20 7293 6205 ANDREW.FLETCHER@SOTHEBYS.COM
SOTHEBYS.COM/OLDMASTERS #SOTHEBYSMASTERS



DOWNLOAD SOTHEBY'S APP
FOLLOW US @SOTHEBYS

НА НОВЫХ РУБЕЖАХ

ОТРЫВОК ИЗ КНИГИ **ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН** «**ПИОТРОВСКИЕ. ХРАНИТЕЛИ КОВЧЕГА**»

Сегодня сложно сказать, когда именно на смену борьбе, которую Михаил Пиотровский вынужден был вести с насущными проблемами, возникшими в годы перестройки, постепенно пришло более благодатное время, когда он начал превращать Эрмитаж в глобальный музей.

Первые признаки того, что в конце туннеля забрезжил свет, появились в 1996 году. Тогда же стало понятно, что основной путь развития музея лежит через систему государственной поддержки, а не через частное спонсорство. Михаил тоже сделал свой выбор — участвовать в политике, но не превращаться в политика в классическом понимании.

Одним из главных событий 1996 года был широко освещенный в СМИ предвыборный визит в Эрмитаж президента Бориса Ельцина, который на том этапе стремился заручиться поддержкой образованного электората. Впервые с того дня, когда Николай II спешно покинул Зимний дворец, глава страны приехал в музей с официальным визитом. Совместные усилия Михаила Пиотровского и его заместителя Георгия Вилинбахова дали свои результаты. Ельцин вел предвыборную кампанию, несмотря на проблемы с сердцем и подозрения в злоупотреблении алкоголем. В начале предвыборной гонки он сильно уступал кандидату от КПРФ Геннадию Зюганову, однако после того, как он назначил руководителем своего избирательного штаба Анатолия Чубайса, ранее отвечавшего за программу приватизации в стране, он сумел к 16 июня, когда проходил первый тур, вырваться вперед. В итоговом голосовании

второго тура 3 июля 1996 года Ельцин победил, набрав 53,8 процента голосов, опередив Зюганова, за которого отдали голос 40,3 процента избирателей.

Ельцин приехал в Эрмитаж 12 июня, буквально за несколько дней до выборов. Общась с предвыборным штабом Ельцина, Михаил Пиотровский четко пояснил, что такой визит будет очень неординарным для государственного деятеля, но и позволит резко увеличить количество голосов образованной части населения.

«Я знаю целый ряд людей в Санкт-Петербурге, которые пошли на выборы только потому, что видели, что Ельцин побывал в Эрмитаже», — говорит Михаил. И наверняка такой шаг со стороны президента был убедителен и для многих других избирателей.

Однако Михаил Пиотровский и Георгий Вилинбахов добивались большего, нежели просто визит президента в музей. Они хотели заручиться конкретными гарантиями по поддержке музея со стороны государства. Указ президента от 12 июня 1996 года оказался такой гарантией в полной мере. Теперь Эрмитаж напрямую подчинялся президенту и финансировался отдельной статьей из государственного бюджета. Это означало, что Министерство культуры не могло распоряжаться выделенным финансированием и потратить его иначе. (Министерство не раз пыталось отменить упомянутое обязательство, но пока безуспешно.) В тот момент музею было обещано около пяти миллионов долларов на новые приобретения. Часть обещанного финансирования можно было напра-

ДЛЯ МЕНЯ ПУБЛИКАЦИЯ ОТРЫВКА ИЗ МОЕЙ КНИГИ В ЖУРНАЛЕ «ЭРМИТАЖ» — ОГРОМНАЯ ЧЕСТЬ. КНИГА, КОТОРАЯ ПО-АНГЛИЙСКИ НАЗЫВАЕТСЯ DYNASTIC RULE, А ПО-РУССКИ — «ПИОТРОВСКИЕ. ХРАНИТЕЛИ КОВЧЕГА», БЫЛА ЗАДУМАНА КАК БИОГРАФИЯ МИХАИЛА БОРИСОВИЧА ПИОТРОВСКОГО, НО ВСКОРЕ ПРЕВРАТИЛАСЬ В ОБЩУЮ БИОГРАФИЮ СЫНА И ОТЦА: МИХАИЛА БОРИСОВИЧА И БОРИСА БОРИСОВИЧА ПИОТРОВСКИХ. ОКАЗАЛОСЬ, ЧТО ИХ НЕВОЗМОЖНО РАЗДЕЛИТЬ!

УНИКАЛЬНА ИСТОРИЯ РУКОВОДСТВА МУЗЕЕМ: БОРИС БОРИСОВИЧ БЫЛ ДИРЕКТОРОМ С 1964 ДО 1990 ГОДА, ЧУТЬ ПОЗДНЕЕ ЭТОТ ПОСТ ЗАНЯЛ ЕГО СЫН, МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ. БОЛЬШЕ ВСЕГО ПИОТРОВСКИЙ ГОРДИТСЯ ТЕМ, ЧТО К 2014 ГОДУ СУМЕЛ ВОПЛОТИТЬ В ЖИЗНЬ ПЛАНЫ РАЗВИТИЯ МУЗЕЯ, СОСТАВЛЕННЫЕ ЕГО ОТЦОМ ЕЩЕ В 1985-М.

ВЫБРАТЬ ИЗ КНИГИ ОТРЫВОК ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ БЫЛО НЕПРОСТО. ДУМАЮ, ТРУДНОСТИ, КОТОРЫЕ ПЕРЕЖИВАЛ ЭРМИТАЖ В 1996–1998 ГОДАХ, И ТО, КАК ОНИ БЫЛИ ПРЕОДОЛЕНЫ, ВЫРАЗИТЕЛЬНО КОНТРАСТИРУЕТ С ТЕМ, КАК ФУНКЦИОНИРУЕТ МУЗЕЙ СЕГОДНЯ. ДА, КОНЕЧНО, НЕ ВСЕГДА ВСЁ ПРОСТО, НО МИХАИЛ БОРИСОВИЧ ПИОТРОВСКИЙ ПО-ПРЕЖНЕМУ РУКОВОДИТЕЛЬ НЕВЕРОЯТНО УСПЕШНОГО, ЗНАМЕНИТОГО ВО ВСЕМ МИРЕ МУЗЕЯ.

ДЖЕРАЛЬДИН НОРМАН



ПИОТРОВСКИЕ.
ХРАНИТЕЛИ КОВЧЕГА
Джеральдин Норман
Перевод Е. Ю. Рубиновой
М. : СЛОВО/SLOVO, 2018. 288 с. : ил.
ISBN 978-5-378-01496-3 [в пер.]

вить на погашение долга перед финской строительной компанией, которая возводила новое фондохранилище, а 10 миллионов рублей ежемесячно можно было тратить на продолжение строительства. Кроме того, правительство взяло на себя обязательство выплатить во второй половине года разовую сумму из федерального бюджета на поддержание текущих нужд музея.

В то время финансовое состояние музея было кризисным, но никого не удивило, что обещания Ельцина выполнили только частично, а определенные суммы забрало себе Министерство культуры. Что же касается бюджетных средств для пополнения коллекции, то такое финансирование перенесли на следующий год, и то только в том случае, если Ельцин будет переизбран на новый срок. Никто особенно не верил, что деньги будут выделены, но когда через два года Владимира Путина назначили на должность, позволившую ему соблюсти договоренности, средства на закупки были направлены.

Теперь, располагая пятью миллионами долларов, Михаил и хранители отделов получили долгожданную возможность пополнить коллекцию. Прежде всего эти средства были пущены на приобретение произведений, которых не хватало в собрании XIV–XX веков: куплены красивый морской пейзаж Будена, картина Сутина, скульптура Майоля, полотна Утрилло, Руо и Дюфи. Впервые музей приобрел образцы древнекитайских ритуальных бронзовых сосудов типа ху V–IV веков до н.э. и типа янь или сиань XI–X веков до н.э. Эти великолепные образцы литья были обнаружены в ходе раскопок после 1917 года, так что ранее подобные экспонаты никак не могли оказаться в собрании Эрмитажа. Среди новых закупок были и кэсы — китайское шелковое панно XVII века невероятных цветов, когда-то принадлежавшее императору Петру I, и ряд других произведений живописи и прикладного искусства.

Тем не менее, не беря в расчет приобретения, музей по-прежнему испытывал значительный дефицит бюджета. Во вступлении к годовому отчету за 1998 год Михаил Пиотровский, открыто высказавшись о текущем положении, привлек всеобщее внимание к ситуации в Эрмитаже. «Финансовая ситуация музея продолжала быть отчаянно плохой, — писал он. — Даже утвержденные бюджетом цифры не выполнялись, в результате чего возникла

многослойная кредиторская задолженность музея. Несколько раз музей оказывался на грани закрытия из-за невозможности оплатить коммунальные услуги и услуги пожарной и муниципальной охраны. Некоторая стабильность в базовых выплатах на содержание Эрмитажа, однако, появилась в конце 1998 года. Тем не менее остается катастрофической задолженность по капитальным вложениям в основной объект реконструкции музея — Реставрационно-хранительский центр в Старой Деревне. Несколько раз возобновленное строительство опять может быть остановлено, и это когда до завершения первой очереди (инженерный корпус и фондохранилище) осталось совсем немного. Указ президента, предусматривавший еще в 1996 году возвращение долгов бюджета по строительству фондохранилища, так и не был выполнен».

И все же визит Ельцина в Эрмитаж стал поворотным моментом в новейшей истории музея. Теперь Эрмитаж напрямую подчинялся президенту страны и находился под его защитой, причем не только Ельцина, но и любого последующего руководителя государства, — это делало его особенным среди музеев России. Такой особый статус обеспечил Эрмитажу отдельную строку в бюджете. Для Михаила Пиотровского это означало и активное участие в политике. Отныне он больше не являлся просто ученым и директором музея, а стал действующей политической фигурой.

Разумеется, происходило это постепенно. После его назначения в 1992 году — в самом начале ельцинской эпохи, пост директора Эрмитажа был признан стратегически важным. «Моего отца никогда не приглашали на официальные государственные приемы в Москву. Началось это с приходом Ельцина. Меня не только стали приглашать, но еще и сажать, согласно этикету, за первый или второй стол, рядом с судьями Верховного Суда и представителями президента в регионах. Потом это вошло в традицию».

В 1995 году премьер-министр Виктор Черномырдин основал политическую партию «Наш дом — Россия», объединившую молодых либералов и сторонников технологического развития страны. В то время предпринималась попытка построить двухпартийную систему по американскому типу, и именно для этого была создана новая партия.

Эжен Буден
Пляж в Трувиле
Франция. 1893
Холст, масло. 56 × 91 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №ГЭ 10597



ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБЕНИН
© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018



ФОТО: П. С. ДЕМИДОВ, В. С. ТЕРЕБЕНИН
© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

Ковер с изображением всадников, ланей и грифонов,
шерстяной, тканый,
многоцветный, со стриженным ворсом.
ПАЗЫРЫКСКАЯ КУЛЬТУРА. V–IV ВЕКА ДО Н.Э.
200 × 185 см
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
Инв. №1687-93



Открытие филиала Эрмитажа
в Выборге. 2010



Президент Борис Ельцин
во время визита в Эрмитаж

Михаил Пиотровский
с Томасом Кренсом,
директором Музея
Соломона Р. Гуттенхейма
в Нью-Йорке



Королева Бахрейна Сабиха
бинт Ибрахим аль-Халифа
на церемонии открытия
выставки «Гилос. Путешествие
за гранью жизни. Ритуалы
и похоронные традиции
Бахрейна» 2012

Михаил Пиотровский
показывает Эрмитаж
президенту США Биллу Клинтону



Михаил Пиотровский,
Владимир Путин и Тони Блэр
во время визита Блэра в Россию.
2000



Михаил Пиотровский
и принц Чарльз спускаются
по Иорданской лестнице
Эрмитажа после приема. 2008

Вид на
«Эрмитаж Амстердам»
с реки Амстел



Казанский кремль.
Башня Сююмбике
и мечеть Кул-Шариф
в месте слияния рек
Волги и Казанки



Найти подходящую политическую фигуру, чтобы возглавить партию, оказалось непростой задачей: представители творческой интеллигенции — художники и музыканты — в основном отказывались, стараясь оставаться вне политики. Тогда молодые руководители из Министерства культуры обратились к Михаилу с просьбой прийти на помощь в партийном строительстве, и он согласился. «Я стал одним из основателей этой партии. На каком-то этапе партия представляла собой достойную политическую структуру. Ее роль заключалась в том, чтобы выражать интересы правительства, потом правительство поменялось, и партийная деятельность сошла на нет. Только время от времени проводились съезды».

Участие в деятельности партии «Наш дом — Россия» вывело Пиотровского на уровень верхних эшелонов власти. В.С.Черномырдин был председателем совета директоров Газпрома, и в партию, наряду с банкирами и олигархами, шли представители правящей элиты. В марте 1998 года, когда страна, по сути дела, обанкротилась, Черномырдин был смещен со своего правительственного поста, а вскоре постепенно «свернули» и деятельность партии. После низких результатов на парламентских выборах 1999 года, партия слилась с «Единой Россией». Ушел и Пиотровский.

В 1996 году ему предложили пост министра культуры, но он отказался, не видя в этом для себя никакого смысла. На деле это означало бы проработать один или два срока в кресле министра, чтобы потом остаться ни с чем. На посту директора Эрмитажа при хорошем стечении обстоятельств он мог работать бессрочно. До сих пор ему удавалось оставаться вне всевозможных изменений и административной чехарды, которая непременно настигает политиков, но он часто подчеркивает, что министр культуры мог бы уволить его в пять минут, если бы захотел.

В самом конце 1999 года президент Ельцин ушел в отставку, назначив своим преемником Владимира Путина, занимавшего тогда пост председателя правительства. Владимир Путин и Михаил Пиотровский были знакомы давно, а Ирина Пиотровская несколько лет работала с Путиным в мэрии Санкт-Петербурга. Путин попросил Михаила выступить в качестве его доверенного лица — таких представителей во время первой президентской кампании Путина было несколько сотен. Задача доверенных лиц

состояла в том, чтобы выступать за данного кандидата при любых обстоятельствах, а не только во время предвыборной кампании. Особая роль Пиотровского заключалась в том, чтобы распространять информацию на международном уровне — его пост и сфера деятельности позволяли делать это как нельзя лучше.

К 2000 году он собирался открывать выставочные пространства Эрмитажа в Нидерландах, Великобритании и США, и не удивительно, что это предполагало общение с многими ведущими политиками и известными гражданами упомянутых стран, не говоря уже о гораздо большем количестве людей, с которыми он встречался во время выездных выставок.

Реконструкция Константиновского дворца в Стрельне под Петербургом стала первым поводом, когда Путин проявил свое дружеское отношение к директору Эрмитажа. А если быть точнее, то тогда впервые возникла практическая задача, где Михаил мог ему помочь. Реконструкцию необходимо было провести за полтора года, чтобы успеть к торжествам по случаю 300-летней годовщины Санкт-Петербурга в 2003-м, во время которых президенту Путину предстояло принимать 45 глав государств и правительств. Благотворительным фондом, учрежденным для финансирования реконструкции, управлял глава администрации президента Владимир Кожин, перед ним стояла задача найти спонсоров в бизнес-среде. «Идея реконструкции Константиновского дворца взволновала сердца и умы многих людей, поскольку восстановление, несомненно, будет способствовать процессу реформ, столь важных и для страны, и для народа», — объяснял Кожин. Однако похоже, что, скорее всего, это был идеальный способ «присосаться» к президенту, дабы иметь возможность получать дополнительные льготы, которые лоббировали те или иные игроки.

В июне 2001 года тендер на реконструкцию выиграли несколько строительных компаний, объединенных архитектурным отделом Эрмитажа в единый консорциум. Археологи и историки архитектуры изучали здание дворца и парк, разрабатывая рекомендации, как лучше провести исторически достоверную реконструкцию.

В середине 1990-х годов Константиновский дворец в Стрельне представлял собой

самое романтическое место, которое только можно себе представить: обветшалое, а местами разрушенное здание в заброшенном, спускающемся к заливу парке, где жили только уличные коты и птицы. У дворца была длинная и запутанная история: заложили его еще при Петре I, но к моменту смерти императора строительство уже не велось. Его дочь Елизавета Петровна какое-то время проявляла интерес к постройке, но по-настоящему дворец ожил, когда император Павел I отдал его своему сыну Константину. После недолгого периода расцвета дворец сгорел. Окончательный облик дворец приобрел в 1847-м, когда уже Николай I передал его своему сыну, тоже Константину, и до революции 1917 года дворец оставался в распоряжении императорской семьи. Во время оккупации в годы Великой Отечественной войны в нем жили немецкие солдаты, в 1980-х дворец еще раз сгорел — и теперь так и стоял заброшенный.

Чтобы успеть в срок, строители и реставраторы трудились дни и ночи напролет, и, как и было запланировано, реконструкция завершилась через полтора года. В ряде дворцовых помещений сотрудники Эрмитажа смонтировали геральдическую экспозицию — флаги, военные мундиры, медали. Специалисты Музея-заповедника «Петергоф» провели реконструкцию семейных покоев, а сотрудники Центрального военно-морского музея оформили специальную витрину в память об особой страсти Петра I к морю. В итоге коллекцию произведений искусства для дворца составили из работ, купленных у Мстислава Ростроповича, добавив к ней и русское искусство Серебряного века из коллекции Никиты Лобанова-Ростовского и его супруги. Эрмитаж выполнил свою миссию в рамках данного проекта.

Другой, еще более долгосрочный проект, осуществление которого тоже возложили на Эрмитаж и его директора, состоял в том, чтобы восстановить и поддержать Музей Императорского фарфорового завода. Этот музей, основанный по инициативе императора Николая I, должен был обеспечить художников завода новейшими образцами фарфора того времени, дабы они могли черпать вдохновение и даже копировать работы лучших мастеров. Для музея приобретался фарфор самых знаменитых мануфактур Европы — из Мейсена, Севра, Челси, а позднее музейную коллекцию

пополнили и лучшие образцы самого Императорского фарфорового завода.

Во время приватизации для всех трех тысяч сотрудников были выпущены ваучеры, которыми они могли распорядиться по собственному усмотрению. Ваучерная приватизация была идеей, реализованной на всех предприятиях России, но сотрудники быстро поняли рыночную цену своих ваучеров. Зачастую ваучеры сначала за копейки скупались расчетливыми российскими инвесторами, а затем перепродавались иностранцам. Именно так американская компания KKR (Kohlberg Kravis Roberts) постепенно приобрела контрольный пакет. Руководство и сотрудники негодовали, акционеров отстранили от дел, и конфликт перешел в юридическую плоскость: были поданы иски в суды, где доказывалось, что американскую компанию интересовали исключительно музей и его коллекция, которую затем можно было бы продать на аукционах. Арбитражный суд вынес решение о незаконности приватизации, но в январе 2000 года решение отменили. Тем временем правительство постановило, что коллекция заводского музея является национальным достоянием, должна принадлежать государству и не может быть продана вместе с предприятием.

Встал вопрос о том, где хранить коллекцию и кто будет за нее отвечать. Пиотровский предложил простое решение: пусть коллекция принадлежит Эрмитажу, сотрудники будут ее хранителями, но физически она останется на заводе, чтобы по-прежнему вдохновлять художников и мастеров, как это задумывалось с самого начала. Такой план устроил все стороны, и в феврале 2001 года Министерство культуры объявило, что Эрмитаж будет поддерживать и хранить коллекцию, а новые владельцы согласились оставить ее в стенах завода. К этому времени KKR продала контрольный пакет акций Николаю Цветкову, президенту «Уралсиба» — одной из самых крупных финансовых корпораций России. В ноябре 2002 года его жена Галина, страстная любительница русского фарфора, стала председателем наблюдательного совета предприятия, и все тревоги по поводу иностранного владения утихли. Помещения музея отремонтировали и обновили при условии, что новые хозяева получают право копировать коллекционные экспонаты. Все устроилось наилучшим образом.

**ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИМПЕРАТОРСКАЯ
ШПАЛЕРНАЯ МАНУФАКТУРА.
К 300-ЛЕТИЮ ОСНОВАНИЯ**
Т. Т. Коршунова
Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во
Гос. Эрмитажа, 2018. — 168 с.: ил.



Развитие в России такого вида искусства, как шпалерное ткачество, неразрывно связано с историей Петербургской Императорской шпалерной мануфактуры. Полуторавековая деятельность предприятия — одна из наименее исследованных страниц русского декоративно-прикладного искусства. Изучение музейных коллекций, литературных источников и архивных документов дало возможность более полно осветить историю мануфактуры.

Лучше всего представлены документы первой половины XVIII века, значительно хуже — второй половины столетия, периода расцвета. Тем не менее в разных фондах сохранилось значительное количество материалов, позволивших создать общую картину деятельности мануфактуры почти за полтора столетия ее существования.

Русские шпалеры встречались в описях дворцов, каталогах музеев и частных собраний второй половины XIX — начала XX века. Эти издания — ценные источники информации, хотя они и не лишены некоторых неточностей и ошибочных атрибуций.

Только в 1903 году появилась первая серьезная публикация о Петербургской шпалерной мануфактуре.

**СТЕКЛО, КОТОРЫМ ЛЮБОВАЛИСЬ.
ШЕДЕВРЫ XVI–XX ВЕКОВ В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА**
Каталог выставки
Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во
Гос. Эрмитажа, 2018. — 228 с.: ил.



Издание знакомит с образцами западноевропейского и русского художественного стеклоделия. Венецианское стекло, массивные немецкие стопы, декорированные искусной гравировкой бокалы и кубки русской и европейской работы, вазы, изделия со вставками из стекла, мозаичные картины (всего — более 90 экспонатов) иллюстрируют различные этапы эволюции стеклоделия в Европе и России.

Хрупкие, изящные сосуды демонстрируют удивительное мастерство создавших их художников: стеклодувов, гравировщиков, живописцев. Они не просто безмолвные свидетели технологических достижений, но и могут поведать заинтересованному зрителю об изменении эстетических вкусов и этикета своего времени.

Основную часть выставки составляют предметы, предназначавшиеся для сервировки стола. Стекланные сосуды с конца XV века являются обязательной частью европейского столового этикета. В эпоху Ренессанса изящные работы стеклодува сравнивали по красоте с сосудами из золота и серебра, признавая за ними лишь один, но существенный недостаток — хрупкость.

**ПЕРВЫЙ КАТАЛОГ
КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ ЭРМИТАЖА**
Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во
Гос. Эрмитажа, 2018. — 472 с.: ил.



История картинной галереи Эрмитажа полна интересных эпизодов и трагических коллизий, увлекательных загадок и неожиданных открытий, веселых историй и удивительных превращений. Обо всем этом рассказывают не только статьи и книги, но, в первую очередь, документы музейного учета: инвентари, списки, каталоги, приказы, акты, описания сохранности. Они сами по себе являются памятниками культуры, нуждающимися не только в заботе и хранении, но и в исследовании, описании, а еще — в уважении.

В самом начале этого ряда документов-памятников стоит рукописный каталог графа Миниха. Каталог был составлен в 1773–1785 годах по поручению Екатерины II графом Эрнестом Иоганном фон Минихом (1707–1788).

Каталог содержит данные о более чем 2 650 картинах — столь велика была коллекция к концу царствования Екатерины II. Миних включал в каталог сведения об авторе и сюжете картины, краткое ее описание и размеры (в аршинах и вершках). В некоторых случаях он высказывал собственное суждение о достоинствах и недостатках произведения, о вероятности другой атрибуции.

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ» В ПАРКЕ ГОРЬКОГО

«МАРСЕЛЬ БРОТАРС. ПОЭЗИЯ И ОБРАЗЫ»

ДО 3 ФЕВРАЛЯ 2019

6+

ОСЕННИЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ СЕЗОН

bauhaus imaginista
ДО 30 НОЯБРЯ 2018

АНРИ САЛА
ДО 27 ЯНВАРЯ 2019

«ТКАНЬ ПРОЦВЕТАНИЯ»
ДО 27 ЯНВАРЯ 2019

ДАМИАН ОРТЕГА
ДО 28 ФЕВРАЛЯ 2019

**МУЗЕЙ «ГАРАЖ»
В ПАРКЕ ГОРЬКОГО**

**УЛ. КРЫМСКИЙ ВАЛ,
Д. 9, СТР. 32**

ДЕСЯТИЛЕТИЕ «ГАРАЖА»

GARAGE

10TH ANNIVERSARY

**+7 (495) 645-05-20
GARAGEMCA.ORG**

**@GARAGEMCA
#МУЗЕЙГАРАЖ**

ОСТРОВ ДУБРОВИЧИ



АНАТОЛИЙ БЕЛКИН

Анатолий Белкин и Владен Гаврильчик
в мастерской Анатолия Белкина
на улице Якубовича, Ленинград. 1979.
Фото из архива Анатолия Белкина

В ЭТУ НОЧЬ Я ПЛОХО СПАЛ. НАКАНУНЕ КО МНЕ В МАСТЕРСКУЮ НА УЛИЦЕ ЯКУБОВИЧА ПРИШЛА СТРАННАЯ ПАРА И С ПОРОГА ЗАЯВИЛА, ЧТО ОНИ ХОТЯТ ПРИОБРЕСТИ МОЮ РАБОТУ, ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ С БОКАЛОМ КРАСНОГО ВИНА, КОТОРУЮ ОНИ ВИДЕЛИ НА ВЫСТАВКЕ ВО ДВОРЦЕ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ ГАЗА. ЗА ОКНОМ БЫЛ 1974 ГОД, ДЕКАБРЬ, И НАША ПЕРВАЯ ОФИЦИАЛЬНО РАЗРЕШЕННАЯ (НА ЧЕТЫРЕ ДНЯ!) ВЫСТАВКА НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ КАК ЗАКРЫЛАСЬ.

Р

абота, о которой шла речь, была написана маслом на оргалите; с легкой руки Саши Арефьева ее прозвали «Королева “Солнцедара”» — в честь дешевого, ужасного напитка под одноименным названием, популярного у самых маргинальных пьяниц в середине 70-х. В то время я еще не был избалован вниманием коллекционеров и собирателей, и люди, желавшие заплатить деньги за кусок картона, на котором неизвестный художник изобразил неизвестную женщину, казались экзотическими героями из хемингуэевских книг, но никак не людьми из Ленинграда эпохи романовского правления.

Пара была яркой. Высокий, с темными горящими глазами и каштановой шевелюрой вьющихся волос — Никита, и моргающая накрашенными ресницами миниатюрная блондинка в невиданном клетчатом жакете и туфельках в декабре месяце — Ира, его жена.

Переговоры вела она. Начала прямо, без всяких предисловий и любезностей:

— Нам понравилась ваша работа, и мы хотим ее купить... Сколько она стоит?

Я не очень себе представлял, сколько может стоить моя живопись, и от смущения назвал безумную цифру:

— 400 рублей!

Сказал — и сам испугался такой цифры. Зарплата инженера была 110 рублей в месяц! Ира захлопала ресницами, и в этот момент раздался голос Никиты:

— Мы покупаем ее.

— Да, — добавила Ирина, — у нас есть для нее место... Можно, мы ее сейчас заберем, там такси внизу нас ждет, а завтра в семь мы вас ждем у нас, Плеханова, 12, квартира 36.

Они забрали работу и испарились, оставив после себя легкое облако каких-то ненаших

духов или лосьонов. Я остался в изумлении один в мастерской.

Ровно в семь часов я позвонил в обычную ленинградскую дверь, в единственный звонок (не коммуналка, подумал я) квартиры 36. Дверь мне открыл рыжий спаниель — и тут же метнулся обратно в квартиру. За ним показался Никита и радостно сжал мою руку. Невероятный запах жареного мяса и чего-то еще уже оправдал мой приход. Квартира меня поразила сразу. Шкаф огненно-красного вишневого дерева, явно дореволюционного года рождения, невероятное количество всевозможных ваз из стекла и фарфора, фигурки из кости, дерева и бронзы, посуда с голубыми пасторальными и мельницами, драконы из перегородчатой эмали, кашпо для цветов с ирисами и лилиями (чистый модерн), консоли строгого ампира с мраморным верхом, лаковые шкатулки с перламутром и серебряный холодильник для шампанского с ручками в виде нимфы... И все было органично, все вещи жили друг с другом, с живыми цветами на подоконниках и огромной монстерой в деревянной кадке над тахтой, покрытой чем-то пестрым и очень красивым. А на стенах были картины... разные, очень неплохие (я это сразу отметил). Но основное место в комнате занимал стол, с белой скатертью, накрытый на шесть или семь кувертов, с батареей бутылок в центре и салфетками в кольцах.

МОЯ РАБОТА УЖЕ ВИСЕЛА НА ГЛАВНОЙ СТЕНКЕ, ГДЕ СТОЯЛ ДУБОВЫЙ ПИСЬМЕННЫЙ СТОЛ С ЗЕЛЕНЫМ СУКНОМ, ЗАВАЛЕННЫЙ КНИЖКАМИ НА АНГЛИЙСКОМ, РАЗНЫМИ ПИСЬМАМИ И НЕПОНЯТНЫМИ ТАБЛИЦАМИ. Я ВПЕРВЫЕ ПОЧУВСТВОВАЛ СЕБЯ НАСТОЯЩИМ ХУДОЖНИКОМ!

Раньше меня пришел только один гость. Белобрысый молодой человек, как мне показало — очень застенчивый. Звали его Сережа Рытхэу, он был сыном известного писателя Юрия Рытхэу и не гостем, а соседом по квартире (я ошибся, квартира формально была коммунальной!). Его комната располагалась напротив кухни, где Ирина вынимала из духовки запеченную баранью ногу. Зазвонил звонок, пришли еще две пары. Так я в тот вечер познакомился с Валерием Поповым и его женой Ноной, с Никодимом Гиппиусом и Таней.

Я был в этой компании и за этим столом новичком. Кроме того, они все были гораздо старше. Со мной общались вежливо, но несколько отстраненно. Присматривались...

Пили только красное вино, и это тоже была одна из особенностей дома. Кто пил водку — должен был принести ее сам. Не успели даже пригубить, как раздался шум, похожий на хлопанье крыльев, на плечо Никиты уселся небольшой попугай бледно-лимонного цвета с розовыми щечками и принялся ласково хватать его за ухо. Разговор за столом продолжался как ни в чем не бывало. В это время попугай, перебирая лапками, начал спускаться по руке Никиты к столу. Спустившись, он по пальцам, державшим бокал, ловко вскочил на кромку высокого бокала, посмотрел вверх, на Никиту, и, получив молчаливое одобрение, нагнулся и дотянулся клювом до вина. Я своими глазами видел, как он сделал два или три мелких глоточка и, раскинув крылья, рухнул на скатерть, задев салат. Я был в ужасе! Мертвая птичка, скрючив лапки, лежала на спине, перемазанная майонезом, с закатившимися глазками... Никита бережно отодвинул ее от блюда с бараньей ногой, над которым с большим ножом уже работала Ира.

— Вот нам бы так! Два глотка — и уже в нирване! — произнес Никодим Гиппиус.

— Да... — сказал Никита. — Что с него возьмешь, алкаш!

Разговор перешел на современное искусство, фамилии московских и ленинградских художников перелетали через стол, было вкусно и весело! И тут я вспомнил о своих деньгах!

В этот момент по телу птички прошли судороги, он два раза попытался встать, ему это удалось, и он поковылял к краю стола и глянул вниз. Видимо, от высоты у него закружилась голова, и он решил вернуться на твердое плечо хозяина. Попугай снова, но уже наверх, забрался по руке на Никиту, потерялся о его щеку, присел, оттолкнулся и полетел через всю комнату в сторону огромных листьев монстеры... Попугая звали Вовка, в честь Владимира Ленина, но он, в отличие от вождя, пил как настоящий пролетарий.

Много позже я узнал, чем занимались Ира с Никитой. Ира была одной из лучших в Ленинграде синхронных переводчиц с итальянского. Ни одна важная встреча, ни один прием на высоком уровне не обходились без нее. Она была нарасхват и получала большие гонорары. Но самое главное, что она могла выезжать из Советского Союза и часто улетала с официальными делегациями. Это, конечно, было главной привилегией ее работы. Мало кому доступная роскошь! Италию она знала, как свою квартиру, и именно оттуда привозила невиданные вазы, тарелки и чудесные серебряные безделушки. Также она летала в Японию, Францию и еще куда-то. И по возвращении коллекция опять пополнялась.

ВЕЩИ ПРИОБРЕТАЛИСЬ ТОЛЬКО ПО ОДНОМУ КРИТЕРИЮ: МНЕ ЭТА ШТУКА УЖАСНО НРАВИТСЯ, А ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ, ДЕНЕЖНАЯ ЦЕННОСТЬ — ВООБЩЕ НЕ ГЛАВНОЕ!

Никита, оказывается, был известным ученым-гидрометеорологом. Он занимался структурами каких-то специальных облаков или, наоборот, специальными структурами обычных облаков, но опубликовал уже полно работ и трудился над докторской. Он свободно писал и говорил на английском и французском и при этом абсолютно не походил на ученого. Кроме того, он вместе с Валерием Поповым сочинял сценарии к бесконечно продолжавшейся и очень успешной телепередаче для детей, название которой я забыл (то ли «Солнцеворот», то ли «От ворот поворот»). Помимо удовольствия, эта работа приносила авторам неплохие деньги. В советское время, сделав иллюстрации к детской книге в Детгизе, художник мог спокойно прожить полгода. Но нам, «левым», получить такую работу было почти невозможно. Только главный редактор журнала «Костер» Миша Беломлинский давал мне возможность сделать две-три картинки раз в три месяца и тем буквально спасал меня.

Никита тоже был коллекционером. Что удивительно, они с Ирой никогда не спорили. Глаз у них был острый, а чутье отличное. Но поворот от декоративного искусства к живописи совершил в их семье он. Так в доме появились работы Гаврильчика, Захарова-Росса, Рухина, Горюнова, кого-то еще и мои. Спустя несколько лет стены квартиры уже были завешены, и мою большую акварель, которая им очень нравилась, они не купили — только из-за отсутствия места. У Дубровичей не было папок, стоящих за шкафом, не было никакого обменного фонда. Всё, что они любили, они должны были видеть каждый день — и жить среди этих вещей!

● ФОТО: И. Э. РЕГЕНТОВА, С. В. ПОКРОВСКИЙ © ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018



¹ **Анатолий Белкин**
Дама с вином (Королева «Солнцедара»)
1974. Оргалит, масло. 99,5 × 59,4 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
Инв. №ЭРЖ-3366

² **Анатолий Белкин в мастерской на улице Якубовича, Ленинград. 1979. Фото из архива Анатолия Белкина**

Таких ярких, одаренных, парадоксальных, увлекающихся людей всегда мало. Эти люди — штучной работы. А на фоне серого Ленинграда начала конца брежневской эпохи их дом был просто невероятным.

В тот первый мой вечер у них мне после чая был преподнесен черный, мягкой кожи, невероятно красивый итальянский кошелек. Я подозревал, что там и есть мои деньги, но не знал, прилично ли его раскрыть и посмотреть внутрь — или этого нельзя делать. Мне никто раньше, да и после, не вручал гонорар в портмоне! Алкоголь и вкусная еда на время притупили мое волнение. Выйдя ночью на улицу, я тут же достал кошелек и... О ужас! Денег в нем не было! Помню до сих пор мою полную растерянность. Потерял, забыли положить, обманули, вместо денег дали кошелек... Вернуться спросить? Забрать картину? Нет, невозможно... Я был беден, как церковная крыса. На эти деньги я мог прожить полгода! Конечно, деньги нашлись, они лежали в тайном карманчике этого удивительного портмоне. Это был очередной кунштюк Дубровичей.

МЫ ДРУЖИЛИ ДОЛГО. ИХ КОЛЛЕКЦИЯ РАЗРАСТАЛАСЬ, И В КВАРТИРЕ ОСТАВАЛОСЬ ВСЕ МЕНЬШЕ И МЕНЬШЕ СВОБОДНЫХ СТЕН, НО ПРИТОМ КОМНАТЫ КАК БЫ УВЕЛИЧИВАЛИСЬ В ОБЪЕМЕ, ВОЗДУХА СТАНОВИЛОСЬ НЕ МЕНЬШЕ, А БОЛЬШЕ. ЭТОТ СТРАННЫЙ ЭФФЕКТ ИСКУССТВА Я ПОТОМ МНОГО РАЗ НАБЛЮДАЛ В КВАРТИРАХ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ.

То был особый, ни на что не похожий дом, со своими неписаными правилами, со своими гостями, с которыми дружили по много лет, с невероятной страстью ко всему яркому, нешаблонному, талантливому. Arlist(y) прощалось почти все, занудам и обывателям — ничего! Но они попадали в этот дом редко и навсегда исчезали.

Сначала трагически и нелепо погиб Никита. Ира так и не смогла оправиться от этого потрясения. Стала пить... Через год или два ее нашли в собственной ванне — с пробитой головой: видимо, поскользнулась и потеряла сознание...

Так исчез этот замечательный мир на улице Плеханова, в Ленинграде времен дряхлых генеральных секретарей. Но память о подобных людях помогает понять, что и тогда существовала совершенно другая жизнь. И это — счастье, что мне случайно выпала привилегия ее узнать. Однако в жизни любого художника случай часто играет важнейшую роль.

P.S. Коллекция Никиты и Ирины Дубровичей в настоящее время находится в Государственном Эрмитаже.



реклама

Петербургская
биеннале
музейного
дизайна³
09/11 – 19/12/2018
www.spbmuseumdesign.ru

Организаторы:



При поддержке:



Комитет по культуре
Санкт-Петербурга



Партнеры:



Barnbrook

RAA Planning Design Media



ОБНОВЛЕННОМУ ЦВЗ «МАНЕЖ» — ДВА С ПОЛОВИНОЙ ГОДА. ИЛИ 40 РЕАЛИЗОВАННЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ, ШЕСТЬ ИЗ КОТОРЫХ — РЕЗУЛЬТАТ КРУПНЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОЛЛАБОРАЦИЙ.

Это более 120 мероприятий дополнительной программы для взрослых и детей: 20 концертов, семь кинопоказов, 12 крупных уличных выставок. Мы демонстрировали возможности площадки, формировали команду, искали новые точки соприкосновения с аудиторией, выходя за рамки сугубо выставочного пространства и создавая новую культурную институцию — Манеж.

Сейчас наша задача — быть частью глобального контекста, при этом оставаясь важной частью культуры Петербурга. Мы в равной степени ориентированы как на крупные выставки, так и на проекты, открывающие новые имена. Современный Манеж — это множество измерений: от выставочного зала до кинотеатра, от образовательного центра до музыкального и театрального зала. При этом мы продолжаем создавать новые форматы мероприятий и диалога с аудиторией.

В Манеже нет арт-директора, что позволяет нам придерживаться идеи значимости индивидуального кураторского высказывания в каждом проекте и избегать повторений. Важнейшую роль в новейшей истории Манежа играет попечительский совет, куда входит Михаил Борисович Пиотровский. Мы бесконечно благодарны ему и другим членам совета за участие в судьбе Манежа и неоценимый вклад в развитие нашей программы.

ПАВЕЛ ПРИГАРА,
директор ЦВЗ «Манеж»



**ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
«СОВРЕМЕННЫЙ КАТАР:
ИСКУССТВО И ФОТОГРАФИЯ»**

150 работ 50 молодых художников из Катара — выставка в рамках перекрестного года культуры. Совместный проект Манежа и организации «Музеи Катара», которая объединяет ведущие культурные институции страны.

Когда:
19 ноября — 10 декабря 2018 года

**ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
«ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ»**

Художественные размышления о смерти и бессмертии — в работах известных мастеров петербургской-ленинградской школы. Масштабный межмузейный проект при участии более 20 музеев, в том числе Государственного Эрмитажа.

Когда: весна 2019 года

«ПУШКИНСКИЙ МУЗЕЙ. ЧАСТЬ II»

Масштабное продолжение сотрудничества Манежа с ведущими российскими выставочными пространствами. Летом 2019 года Манеж «превращается» в ГМИИ имени А. С. Пушкина в Петербурге.

Когда: лето 2019 года

**МУЗЫКАЛЬНОЕ
ПРОСТРАНСТВО МАНЕЖА:
«ОТКРЫТЫЙ ОРКЕСТР»
И «ВЕЛИКАЯ И УЖАСНАЯ
МУЗЫКА XX ВЕКА»**

Опыт восприятия музыки через присутствие слушателей внутри самого оркестра. Погружение в музыку происходит при приглушенном освещении и на минимальной дистанции от музыкантов.

«Открытый оркестр» — совместный проект с симфоническим оркестром «Таврический» под управлением Михаила Голикова.

«Великая и ужасная музыка XX века» — сложная для восприятия классика XX века в серии концертов Симфонического оркестра Санкт-Петербурга под руководством Сергея Стадлера.

Когда: 4 раза в год

**ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. ДЕЙНЕКИ**

Масштабный художественный проект к юбилею советского классика, при поддержке Государственного музейно-выставочного центра РОСИЗО, в сотрудничестве с 18 государственными музеями из России и ближнего зарубежья. Куратором проекта согласился выступить председатель попечительского совета Манежа Семен Михайловский.

Когда: осень 2019 года

**ПРОГРАММА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
ВСТРЕЧ «ЗАВТРАКИ В МАНЕЖЕ»**

Завтраки созданы для открытого общения и обмена опытом в сфере культуры и искусства: для арт-критиков, журналистов, представителей культурных институций. Благодарим Клуб друзей Манежа за поддержку программы.

Когда: 8–10 раз в год

**MANEGE OUTDOOR:
ПАБЛИК-АРТ В МАНЕЖЕ**

Включив в 2016 году в свою выставочную орбиту площадь у западного фасада, Манеж продолжает изучение темы искусства в открытой городской среде. Летом 2019 года здесь с крупной уличной инсталляцией выступит арт-группа Recycle.

Когда: июль–август 2019 года

**MANEGE DOCUMENTARY:
ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО
В МАНЕЖЕ**

Программа показа документальных фильмов и возможность встретиться с их авторами. В мае 2018 года в Манеже прошел премьерный показ фильма «Алфавит Гринуэя». Картину представила сама режиссер — голландский медиахудожник Саския Боддеке. В ближайшее время планируем сотрудничество с ключевыми европейскими фестивалями документального кино.

Когда: 3–4 раза в год



Mercury

Mercury

Mercury

Mercury

Магазины Mercury

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

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

WWW.MERCURY.RU/MERCURY

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